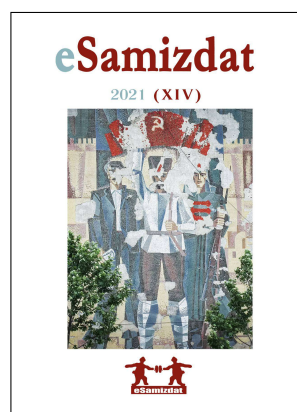


eSamizdat

2021 (XIV)





eSamizdat, Rivista di culture dei paesi slavi registrata presso la Sezione per la Stampa e l'Informazione del Tribunale civile di Roma. N° 286/2003 del 18/06/2003, ISSN 1723-4042

DIRETTORE RESPONSABILE

Simona Ragusa

COMITATO DIRETTIVO

Anita Frison, Emilio Mari, Chiara Rampazzo

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Marina Balina, Alessandro De Magistris, Dalibor Dobiáš, Catriona Kelly, Tatjana Kuzovkina, Mark Lipovetsky, Stephen Lovell, Vladimir Paperny, Gian Piero Piretto, Susan E. Reid, Dmitry Zamyatin

COMITATO EDITORIALE

Alessandro Catalano, Claudia Criveller, Giuseppina Giuliano, Simone Guagnelli, Giulia Marucci, Massimo Maurizio, Laura Piccolo, Marco Puleri, Raissa Raskina, Massimo Tria, Olga Trukhanova, Anna Vyazemtseva

IN COPERTINA:

Derbent.Dagestan.Mosaico © Gianluca Pardelli | Soviet Tours

Indirizzo elettronico della rivista: <http://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS>

Contatto principale: esamizdat@esamizdat.it

Sono autorizzate la stampa e la copia purché riproducano fedelmente e in modo chiaro la fonte citata.

I criteri redazionali sono scaricabili all'indirizzo: <http://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/norme>

MONOGRAFICA

INTERVISTE

MISCELLANEA

TRADUZIONI

OLTRE IL “POST-”.
L’ESPERIENZA (POST-)SOVIETICA SOTTO LALENTE (POST-)COLONIALE
 a cura di Anita Frison e Marco Puleri

I. ARTICOLI

Marco Puleri, Ripensare il post-sovietico. Un’introduzione	7-17
Serguei Alex. Oushakine, The Colonial Scramble and Its Aftermath: Writing Public Histories of the Postcolonies of Socialism	19-43
Dirk Uffelmann, La teoria postcoloniale come nazionalismo post-coloniale	45-57
Valentina Marcati, Il Daghestan oltre l’orientalismo sovietico: il romanzo <i>Prazdničnaja gora</i> di Alisa Ganieva	59-76
Елена Чхаидзе, Культурная гибридность глазами Андрея Битова: Армения, Россия, Грузия	77-86
Michela Romano, (Post-/De-)Colonial Baltic Shades: The case of Latvia and its Global Breath	87-104
Dmitriy Melnikov, Writing on the Margins? Building the New Literary Economy in Post-Soviet Kazakhstani Russophone Literature	105-120
Anna Vozna, Towards World Russians? How Ukrainian Russophones Construct Boundaries from the Russian Federation	121-136
Elisa Lucente, “The Moon Was Not Stalinist”. Post-Soviet Memory: Narratives from the Borderland City of Lviv	137-152
Daria Cusitcaia, Ilaria Zaggia, Collective Memory and Identity Issues in Post-Soviet Belarus: Soft-Belarusisation and the Kastus Kalinouski Myth	153-167

II. INTERVISTE

Marco Puleri, “Alla ricerca di un nuovo nome per la regione post-sovietica”. Un dialogo con Ilja Gerasimov sulla paralisi della politica del futuro nei ‘paesi formalmente post-sovietici ma non propriamente postcoloniali’	171-183
Mikhail Minakov, “We have no postcolonial theory as such, but only different imperial experiences”. A Conversation with Alexander Etkind on the Imperial Experience of Russia in Global Perspective	185-190
Алессандро Акилли, “Литература — что-то вроде хирурга в полевом госпитале”: разговор с Ией Кивой о поэзии, инклюзивности, полилингвальности, Украине и Беларуси»	191-200
Manuel Ghilarducci, “Lo scrittore bielorusso è colui che percorre i sentieri della lingua per la prima volta”. Viktor Marcynovič sulle sfide e le specificità della letteratura bielorusca	201-210

Nina Friess, “Like a Crooked Mirror”: A Conversation with Irina Gumyrkina and Sergey Kim on Post-Soviet Kazakhstan	211-217
Marco Puleri, “Incontri possibili e impossibili tra culture”. Un dialogo con Silvia Albertazzi e Gabriella Imposti sulla storia degli studi postcoloniali in Italia	219-225
MISCELLANEA	
Giuseppe Ghini, Danzando al ritmo di <i>Goya</i>	229-234
Luciano Mecacci, La dimora delle ombre: il rapporto tra Mandel’stam e Vygotskij	235-241
Elena Voronovich, Le opere perdute di Jurij Pimenov (1920-1930)	243-253
Alessandro Alfieri, Paradžanov e Lady Gaga: teologia armena e immaginario pop	255-264
Giulia Olga Fasoli, Tadeusz Różewicz tra l'immondezzaio e il silenzio	265-277
Marco Biasio, On the Banality of Translation: Danilo Kiš and the <i>Exercices de style</i>	279-293
TRADUZIONI. TEKSTOLOGIJA. STUDI TEORICI E PRATICI a cura di Chiara Rampazzo	
Dmitrij Lichačëv, Andrej Grišunin. La volontà dell'autore. Due saggi teorici (traduzione di Giulia De Florio)	297-309
Lidija Spiridonova, La scelta della fonte del testo base (traduzione di Tania Triberio)	311-323
Jurij Lotman, Nikita Tolstoj, Boris Uspenskij, Su alcune questioni di testologia e di edizione dei monumenti letterari russi del XVIII secolo (traduzione di Margherita De Michiel)	325-337
Michail Odesskij, La testologia tra modello ‘canonico’ e modello ‘dinamico’ (traduzione di Chiara Rampazzo)	339-349
Natal’ja Velikanova, La volontà e l’involontarietà dell'autore di <i>Guerra e pace</i> (traduzione di Sara Mazzoni)	351-357
Lidija Spiridonova, La testologia delle lettere di M. Gor’kij (traduzione di Marco Caratozzolo)	359-364
Elena Pogorel’skaja, Alcune note di carattere testologico sul racconto <i>Via Dante</i> di Isaak Babel’ (traduzione di Giorgia Pomaroli)	365-372
Dmitrij Nikolaev, La specificità dei testi letterari della diaspora russa negli anni Venti e Trenta (traduzione di Iris Karafillidis)	373-380
Ljudmila Surovova, Di cosa parlano i manoscritti: un’analisi della prima redazione di <i>Leto gospodne</i> di I. Šmelëv (traduzione di Iris Karafillidis)	381-391

Oltre il “post-”.
L’esperienza (post-)sovietica
sotto la lente (post-)coloniale

a cura di
Anita Frison e Marco Puleri

Ripensare il post-sovietico.

Un'introduzione

Marco Puleri

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 7-17 ◇

NEL corso dei trent'anni dal crollo dell'URSS, le scienze umane e sociali si sono interrogate sulla possibilità di definire un nuovo paradigma interpretativo per lo studio delle dinamiche culturali e politiche dell'area comunemente definita tramite la categoria temporale 'post-sovietica'. All'interno del dibattito storico, culturale e politico, la comunità scientifica si è ritrovata di fronte a ostacoli interpretativi comuni, seppur seguendo metodologie e approcci diversi: quali sono le caratteristiche sociali, culturali e politiche condivise dagli stati che ricoprono il territorio geografico dell'ex-Unione Sovietica? Possiamo definire lo spazio post-sovietico come un territorio geografico coeso e a sé stante? E, infine, ha ancora senso oggi utilizzare questo termine?¹

L'ambiguità stessa del termine 'post-sovietico' come categoria geografica, che include Paesi con sistemi sociali e politici molto diversi tra loro e investiti negli ultimi anni da dinamiche di profondo cambiamento e trasformazione, ha creato un vero e proprio vuoto interpretativo per lo studio della regione. Da una parte, il termine post-sovietico si è gradualmente affermato come categoria inclusiva e plurale, che comprende sì un'eredità storica e sfide comuni, ma al tempo stesso contempla risposte ed esiti diversi. Dall'altra, gli studiosi dell'area hanno via via preferito utilizzare terminologie e categorie diverse per discutere degli sviluppi della regione in termini concettuali

e geografici più ampi (post-comunismo; Eurasia), o per circoscrivere la loro analisi a dinamiche regionali e locali (Baltici; Slavi orientali; Caucaso; Asia centrale).

Solo negli anni Duemila, una risposta a questa impasse interpretativa è stata formulata tramite esperienze di ricerca interdisciplinari, che sono state portate avanti da studiosi provenienti da rami diversi delle scienze umane e sociali (politologiche, sociologiche, storiche, linguistico-letterarie). Un filone di studi che si è rivelato essere ampiamente produttivo per colmare l'"afasia post-sovietica"² vissuta tanto dagli attori politici e culturali della regione, quanto dagli studiosi d'area, è stato quello che ha visto l'applicazione della metodologia postcoloniale allo studio dei Paesi sorti dalle ceneri dell'URSS. Anche in questo caso, la ritrosia degli studiosi d'area a identificare possibili affinità e divergenze tra le esperienze vissute da società e culture radicate in quelli che venivano definiti come imperi e mondi 'altri' e antitetici (il 'Secondo' e il 'Terzo' Mondo)³ – unitamente alla ritrosia degli intellettuali dell'ex-Secondo Mondo a riconoscersi nelle dinamiche di tradizioni

* Questo numero è stato ideato e curato in stretta collaborazione con Anita Frison. Questa introduzione è anch'essa il risultato di un costante confronto con la co-curatrice, che ha contribuito e condiviso stimolanti spunti di riflessione per la sua redazione.

¹ A venticinque anni di distanza dal crollo dell'URSS, questi erano alcuni dei quesiti posti da Edward C. Holland e Matthew Derrick nella loro introduzione al volume collettaneo dal taglio interdisciplinare dedicato agli studi post-sovietici: cfr. E. C. Holland – M. Derrick (a cura di), *Questioning Post-Soviet*, Washington D.C. 2016.

² Così Serguei Oushakine definiva la condizione vissuta dalla società russa post-sovietica all'alba del nuovo millennio, in assenza di nuove forme culturali utili a descrivere i cambiamenti politici e sociali in atto: cfr. S. Oushakine, *In the State of Post-Soviet Aphasia: Symbolic Development in Contemporary Russia*, "Europe-Asia Studies", 2020 (52), 6, pp. 991-1016 (994).

³ Come ricordava Vitaly Chernetsky nel 2007, in merito al ritardo con cui la metodologia postcoloniale è stata adottata per lo studio del contesto post-socialista, sono state in particolare le dinamiche sociopolitiche degli anni Novanta a mettere in evidenza la necessità di rivedere il paradigma analitico degli studi post-sovietici: "The opening up of Second world cultures to increased global contacts as a result of the policies of perestroika and glasnost and, even more so, the collapse of communist rule in Eastern Europe and the suddenly former USSR highlighted this jarring omission". Cfr. V. Chernetsky, *Mapping Postcommunist Cultures: Russia and Ukraine in the Context of Globalization*, Montreal 2007.

‘aliene’ alla propria storia culturale⁴ – ha molto spesso ostacolato la formazione di un vero e proprio paradigma analitico post-sovietico tramite l’utilizzo di categorie postcoloniali. Tuttavia, questa ‘ibridazione metodologica’ si è gradualmente rivelata essere al tempo stesso complessa e affascinante per lo studio delle specifiche dinamiche di trasformazione della regione, e in particolare: la diversità delle esperienze (post-)‘imperiali’; la prossimità culturale e politica di un’area che si sviluppa su un territorio privo di quella distanza tipica degli imperi ‘tradizionali’ tra centro e periferia; e un approccio ideologico ‘anti-coloniale’ (in molti dei nuovi Paesi indipendenti sorti dalle ceneri dell’URSS) o ‘neo/post-imperiale’ (nel caso dell’odierna Federazione Russa), che ha preso forma all’interno dei dibattiti politici e intellettuali della regione. Non a caso, nel corso degli ultimi due decenni, l’utopica ricerca di un’identificazione tra l’esperienza *post*-coloniale e *post*-sovietica è stata incanalata all’interno di un atteggiamento più costruttivo di comparazione tra i due ‘post-’, che possa al tempo stesso delinearne affinità e divergenze⁵.

DALLA ‘SOVIETOLOGIA’ AGLI ‘STUDI POST-SOVIETICI’? STORIA DI UN’IMPASSE METODOLOGICA

Per comprendere la storia dell’incontro tra i due paradigmi culturali (o del ‘perché’ si è dato vita all’incontro tra i due *post*-), è necessario partire dalla condizione di vera e propria impasse metodologica in cui si è ritrovato il dibattito accademico e intellettuale occidentale all’indomani del crollo dell’URSS. Come osservavano la sociologa Victoria Bonnell e il politologo George Breslauer ancora a pochi anni di distanza da quell’importante crocevia storico: “The remarkable feature of Soviet area studies is

that, as a field of scholarly inquiry, it disappeared in December 1991, along with the Soviet Union as a national entity”⁶. Osservando in particolare le dinamiche del contesto accademico nord-americano, gli studiosi dell’Università di Berkeley riflettevano sulla portata della scomparsa “senza precedenti”, insieme all’URSS, di una delle maggiori aree di studio al mondo – la ‘sovietologia’ e/o la ‘russistica’⁷ –, e sulla nascita simultanea di un nuovo campo di ricerca – ‘gli studi post-sovietici’.

Se da una parte questo nuovo campo di studi poteva già vantare alla sua nascita le strutture formali ereditate dagli studi legati all’Unione Sovietica a livello globale (centri di ricerca; legami istituzionali; riviste di settore), allo stesso tempo si andava via via facendo sempre più pressante la necessità di un generale riorientamento di metodi, categorie e approcci di ricerca applicati al nuovo contesto sociopolitico, che potessero andare al di là dell’impianto ideologico coltivato ai tempi della Guerra Fredda. Sin dai primi anni successivi alla ‘dissoluzione’ della sovietologia, le risposte a questa istanza di cambiamento sono state molteplici, dal momento che lo studio della complessità di quest’enorme frattura storico-politica ha abbracciato diversi approcci disciplinari e tendenze:

- nelle scienze politiche e sociali l’attenzione è ricaduta prevalentemente sul processo di formazione dei nuovi regimi politici, e in particolare sullo studio dei processi di state-building, nation-building e democratizzazione nei nuovi stati post-sovietici, tramite il filtro della cosiddetta ‘transitologia’ post-comunista – ovvero lo studio dei processi di trasformazione in atto negli stati post-comunisti verso l’adozione del modello liberal-democratico⁸;

⁴ D. Chioni Moore, *Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Towards a Global Postcolonial Critique*, “PMLA”, 2001, 116 (1), pp. 111-128 (117).

⁵ Su questa strada sono indirizzate le ricerche degli slavisti tedeschi Dirk Uffelmann e Klavdia Smola, dedicate in particolare a studi di carattere letterario: cfr. K. Smola – D. Uffelmann (a cura di), *Postcolonial Slavic Literatures After Communism*, Frankfurt/Main 2016; Idem, *Postkolonial’nost’ postsovetskikh literatur: Konstrukcii ètničeskogo (Vvedenie)*, “Novoe Literaturnoe Obozrenie”, 2017, 144, pp. 420-428.

⁶ V. E. Bonnell – G. W. Breslauer, *Soviet and Post-Soviet Area Studies*, “eScholarship – Berkeley Program in Soviet and Post-Soviet Studies”, 1998, pp. 1-30, (2).

⁷ In merito all’ambiguità del termine ‘sovietologia’, è necessario sottolineare che nel corso degli anni della Guerra Fredda questo campo di studi occidentale ha identificato alternativamente tanto l’analisi delle dinamiche politiche dell’URSS, quanto un filone di studi che racchiudeva diverse discipline nelle scienze sociali e umanistiche unite dallo stesso oggetto di studio. In merito alla storia della sua sovrapposizione e/o alterità rispetto alla ‘russistica’, si veda A. L. Unger, *On the Meaning of “Sovietology”*, “Communist and Post-Communist Studies”, 1998 (31), 1, pp. 17-27.

⁸ Cfr. M. Minakov, *The Transition of “Transition”: Assessing the*

- nelle scienze umanistiche, a riscuotere grande successo è stata invece l'analisi relativa alla nascita di nuove forme artistiche e culturali di decostruzione postmoderna della nuova condizione esistenziale e socio-politica post-sovietica⁹, oltre alle nuove possibilità per gli studi storici offerte dall'apertura degli archivi delle strutture del potere sovietico¹⁰.

Con il passare degli anni, a questo clima di grande fermento intellettuale nel dibattito accademico occidentale, del quale entravano a far parte in misura sempre maggiore anche studiosi provenienti dalla regione post-sovietica, si iniziava tuttavia a contrapporre lo scetticismo generale nei confronti di quella che sembrava essere una vera e propria tendenza al 'particolarismo', tanto nelle manifestazioni politiche e culturali post-sovietiche, quanto negli studi a esse applicati. Le parole di Il'ja Gerasimov, co-fondatore della rivista scientifica russo-americana "Ab Imperio", nell'intervista inclusa all'interno di questo numero, ci riconducono a quelle 'storture metodologiche (ed epistemologiche)' ereditate dal crollo dell'URSS nel campo degli studi umanistici post-sovietici alla fine degli anni Novanta:

Ebbene, alla fine il boom che avevamo osservato nel 1999 non è stato un Big Bang, e non ha prodotto un nuovo universo del sapere; al contrario, si è trattato letteralmente di 'una frantumazione violenta e devastante o della distruzione di qualcosa', vale

Post-Communist Experience and Its Research, in O. Kushnir – O. Pankieiev (a cura di), *Meandering in Transition: Thirty Years of Reforms and Identity-Building in Post-Communist Europe*, Lanham-Boulder-New York-London 2021, pp. 25-41.

⁹ Cfr. M. Epstein, *After the Future: The Paradoxes of Post-Modernism and Contemporary Russian Culture*, Amherst 1995; M. Lipoveckii, *Russkij postmodernism (Očerki istoričeskoj poëtiki)*, Ekaterinburg 1997.

¹⁰ Tra le testimonianze più interessanti negli studi storici legati all'Unione Sovietica, le parole di Francine Hirsch, in apertura all'introduzione della sua monografia *Empire of Nations: Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union*, fanno chiaramente comprendere l'enorme portata del cambio di paradigma che prese forma nei primi anni Novanta: "Accustomed to seeing the Soviet state as a monolith and to thinking about 'Russians' and 'Soviets' as one and the same, many politicians, journalists, and scholars asked: Where had all these nations come from? What kind of state had the Soviet Union been? What was the Soviet socialist experiment all about? These were some of the questions that I had on my mind when I first set foot in the archives of the former Soviet Union in 1994 and began to research the institutional, political, social, and scientific processes that had shaped the formation of the Soviet Union". F. Hirsch, *Empire of Nations: Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union*, Ithaca [NY] 2005, p. 1.

a dire la distruzione della vecchia russistica ['Russian Studies']... Fin dalla dissoluzione dell'Unione Sovietica nel 1991, il singolo settore disciplinare di 'Storia della Russia' si è disintegrato nelle storie nazionali autonome e nelle corrispondenti aree di studio. Questo processo ha ristabilito la centralità di popoli, culture e regioni fin a quel momento marginalizzati, sbarazzandosi della narrativa storica egemonica che aveva inquadrato gli eventi passati rifacendosi all'evoluzione dello stato centralizzato russo e alla cultura russofona. Una volta che la vecchia storia russa è stata separata nelle singole storie nazionali, queste ultime hanno tratto tutte beneficio dall'impatto emancipatorio iniziale, che le aveva liberate dai limiti del russocentrismo. Ma la compartimentazione strategica della storia russa, in precedenza unitaria, ha avuto un importante risultato inatteso. Al posto di un linguaggio prospettico e concettuale capace di inquadrare un contesto storico più ampio per le emergenti storie nazionali, il crollo della struttura 'russa' obsoleta e repressiva ha lasciato un vero e proprio vuoto¹¹.

Ciò che avveniva per gli studi storici diventava la norma anche in altri settori disciplinari, laddove la 'frantumazione della russistica' in aree di ricerca su base nazionale dedicate allo studio delle storie, delle società e delle culture dei quindici nuovi stati post-sovietici finiva per ridurre e frammentare al contempo le possibilità di finanziamento e sostegno allo studio della regione¹². Di contro, se da una parte l'eredità di rapporti istituzionali consolidati instaurati in passato da studiosi occidentali con le realtà del 'centro' dell'ex-Unione Sovietica, ovvero le istituzioni universitarie e i centri di ricerca dell'odierna Federazione Russa, finiva per veicolare le nuove opportunità di ricerca verso lo studio del nuovo (e 'ristretto') spazio geopolitico russo, dall'altra l'apertura ad aree culturali e politiche della regione post-sovietica ancora poco studiate prendeva forma soltanto attraverso il 'filtro russo'¹³. In entrambi i casi, l'approccio allo studio della realtà post-sovietica

¹¹ In questo volume: 180.

¹² Si veda, ad esempio, il caso emblematico della vera e propria crisi finanziaria e di popolarità degli studi legati alla regione nell'accademia statunitense: cfr. W. H. Honan, *Sovietologists, Years After the Collapse, Cope With a New Reality*, "The New York Times", 13.03.1996, <<https://www.nytimes.com/1996/03/13/us/sovietologists-years-after-the-collapse-cope-with-a-new-reality.html>> (ultimo accesso: 23.12.2021).

¹³ Come ricorda Julie A. Buckler: "By the end of 1991, the Soviet Union had dissolved and the former republics declared their independence, the Russian republic among the first. For Russian specialists too, our reality became history, and it seemed that our present was comprehensible only as aftermath. Area studies in general have suffered decline and downsizing, but Soviet and post-Soviet studies were particularly hard-hit, and the historical, geopolitical, and cultural Russo-centrism of what remains has been subjected to sharp internal critique by scholars of Ukraine and Belarus, central and

sembrava riflettere il perdurare di quella “mappa concettuale di etnie, religioni e nazionalità nettamente divise tra loro”¹⁴ ereditata e veicolata in età sovietica, implosa con la *perestrojka*, e oggi riprodotta da studiosi e osservatori internazionali.

Al contempo, come osservavano Bonnell e Breslauer già nel 1998, la grande eterogeneità di approcci e studi dedicati all’evoluzione post-sovietica vedeva nel processo parallelo di ‘frammentazione disciplinare’ un ostacolo alla possibilità di condurre un’analisi a tutto tondo di fenomeni ancora in via di formazione:

We believe that the uniqueness and complexity of postcommunist phenomena cannot adequately be analyzed through a single intellectual framework or disciplinary perspective. The distinctive features of the political, social, economic, cultural, and international landscape of the former Soviet Union require the creative application of diverse theories and methodologies drawn from several disciplines and traditions, including some (such as sociology and anthropology) that have hitherto received relatively little attention from Western specialists on the region. Scholarship will be impoverished by the imposition of orthodoxies within the individual disciplines or by rigid adherence to disciplinary boundaries. When studying world-historical changes of such magnitude, novelty, and diversity, we must beware of premature intellectual closure, be it theoretical or methodological. A healthy eclecticism should reign¹⁵.

Proprio a partire da questa istanza volta all’“applicazione creativa di teorie e metodologie diverse tratte da molteplici discipline e tradizioni”, nel corso degli anni Duemila hanno preso forma nuove prospettive di ricerca tese ad ampliare lo sguardo dei nuovi studi post-sovietici, rivedendone l’impostazione epistemologica o aprendo il campo al loro assorbimento all’interno di studi comparatistici che abbracciano aree geografiche e culturali più ampie. Nel campo delle scienze politiche e sociali, già nel 2003 Peter Rutland invitava a ripensare il passaggio – dato per scontato nel corso degli anni Novanta

southeastern Europe, and central Asia. Russian – not to mention Polish, Czech, and Ukrainian – literary studies in the twenty-first-century Anglo-American academy must now contend with the seeming nineteenth-century romantic quaintness of national language and literature programs”. Cfr. J. A. Buckler, *What Comes after “Post-Soviet” in Russian studies?*, “PMLA”, 2009 (124), 1, pp. 251-263 (252).

¹⁴ R. G. Suny, *Provisional Stabilities: The Politics of Identities in Post-Soviet Eurasia*, “International Security”, 1999 (24), 3, pp. 139-178 (142).

¹⁵ V. E. Bonnell – G. W. Breslauer, *Soviet and Post-Soviet Area Studies*, op. cit., p. 29.

– dalla ‘sovietologia’ alla ‘transitologia’, che era a suo dire il frutto della presunzione occidentale di vedere nel processo di formazione delle istituzioni dell’economia di mercato e della democrazia liberale l’unica via verso una nuova ‘modernità universale’ nell’era della globalizzazione post-1989¹⁶. Le riflessioni di Rutland nascevano dall’osservazione dei risultati della transizione della neonata Federazione Russa nel corso dei suoi primi dieci anni di storia: quest’ultimi iniziavano già a ‘deludere’ le attese di scienziati politici ed economisti che nel corso degli anni elciniani avevano visto via via fallire tutte le loro previsioni di consolidamento istituzionale, basate su dati statistici e indici di sviluppo democratico¹⁷. Alla luce della constatata “imprevedibilità” della transizione, nuove domande iniziavano a porsi di fronte agli studiosi delle dinamiche post-sovietiche:

If Russia is not in fact headed toward liberal capitalism and market democracy, as we know and understand them, then where is it headed? Is it going to regress – toward communism (unlikely) or toward empire (a distinct possibility)? Or is it going to stagnate...? In reality, history does not consist of only those three possibilities: movement forward, movement back, or marking time. Rather, most movement is sideways, branching out in unexpected directions, creating curious and unpredictable hybrids. Looking back at the past fifteen years of Russian history, the safest prediction is, Expect the unexpected¹⁸.

Non era solo il destino politico della nuova Federazione Russa, che si avviava al “volgere dei secoli”¹⁹ nella (allora inaspettatamente) lunga era putiniana,

¹⁶ “As explained in Francis Fukuyama’s prescient 1989 essay, it was implicitly understood that ‘the end of history’ had arrived. The only viable institutions for a modern society were market economics and liberal democracy. The task of Russia’s leaders was to bring these into being as quickly and painlessly as possible. It was additionally assumed that the quicker the transition, the less pain there would be. The task of Western analysts was to explain these simple truths to the leaders and peoples of Eastern Europe, who were emerging blinking into the light of reason after decades in the darkness of the communist cave”. P. Rutland, *Post-Sovietology Blues: Reflections on a Tumultuous Decade*, “Demokratizatsiya”, 2003 (11), 1, pp. 134-141 (136).

¹⁷ Ivi, p. 138.

¹⁸ Ivi, p. 141.

¹⁹ Questo è il termine utilizzato nel titolo del primo manifesto ideologico pubblicato da Vladimir Putin su diverse testate giornalistiche nazionali il 30 dicembre del 1999, prima del suo insediamento in qualità di presidente ad interim. Cfr. V. Putin, *Rossija na rubeže tysjačletij*, “Nezavisimaja gazeta”, 30.12.1999, <https://www.ng.ru/politics/1999-12-30/4_millennium.html> (ultimo accesso: 23.12.2021).

a vivere un futuro incerto, ma anche la stessa utilità del 'paradigma post-sovietico' iniziava a essere ora messa in discussione. Come affermava sarcasticamente Richard Sakwa, politologo dell'Università di Kent, in apertura del suo articolo pubblicato nella rivista di riferimento dell'Associazione di Studi Internazionali del Regno Unito:

Discussion of what is '(post)-Soviet studies' has become one of the most lively sub-fields of the discipline (if, indeed, it is a discipline), reflecting the mood of introspection and self-doubt that prevails in the area today. What precisely, is the subject in question? There is no consensus even over the name. . . The concept of 'Soviet' grounds the emerging discipline too narrowly in the experience of a single country. The notion of 'post-Sovietology' is also emerging as a contender to describe the field, but that is doubly misleading, inheriting at best a mixed intellectual baggage and controversial legacy of the original subject of 'Sovietology', now compounded by the addition of the prefix 'post'. The subject is indeed as much about the terms it uses and the methodologies it applies as it is about the events and processes it describes²⁰.

Secondo Sakwa, in primo luogo, le 'storture metodologiche' della vecchia 'Sovietologia' erano state irrimediabilmente ereditate dal nuovo campo di studi²¹. L'utilità di quest'ultimo sembrava poi poter essere legata soltanto allo studio e alla rivisitazione dell'esperienza sovietica, mentre la "mediocre primavera intellettuale" che aveva prodotto pareva insufficiente "nel tentativo di limitare l'enorme diversità e le sfide che gli studiosi devono affrontare nello studio del passato e del presente della regione" all'interno della "cornice piuttosto legnosa degli 'studi post-sovietici'"²².

Già alla fine degli anni Novanta, la 'breve vita' degli studi post-sovietici sembrava così volgere prematuramente al termine, laddove la necessità di riorientare il campo all'interno di studi comparatistici che abbracciassero aree geografiche e culturali più

ampie portava al suo inglobamento all'interno di un nuovo campo di ricerca, ovvero 'gli studi postcomunisti'²³. Se da una parte, i nuovi studi nascevano dal desiderio di guardare alla grande diversità di esperienze dei Paesi che avevano vissuto l'esperimento comunista²⁴ (o che ne stavano ancora vivendo la sua trasformazione, come nel caso di Cina e Cuba) e in generale alla condizione postcomunista come un'esperienza globale²⁵, è indubbio che siano stati successivamente anche gli sviluppi geopolitici dell'intera regione post-sovietica a suggerire l'adozione di un diverso tipo di approccio²⁶. In generale, era la crescente interrelazione tra 'transizioni politiche' eterogenee e la formazione di nuovi discorsi culturali

²³ "The notion of 'postcommunist studies' appears to do justice to the field. It retains the 'post' element because we are indeed working in the shadow of the communist experiment, attempting to understand its philosophical roots, historical trajectory, social transformations, anthropological minutiae and ethnographic configuration, economic principles and operation, political practices and international relations, and above all its legacy in all these areas. The broad field of comparative communism was one of the most fruitful ways of studying the development of the societies concerned, and today the idea of comparative postcommunism once again stresses the commonality of many of the problems facing countries coming to terms with the state socialist experiment while allowing detailed focus on the particular experience of each one. It absorbs the insights of comparative politics while focusing on the specifics of the regions and the particularities of individual countries. Of course, the notion of postcommunist studies is very broad, and perhaps fails to identify a disciplinary core, but at least it provides a useful handle on the subject". Ivi, p. 709.

²⁴ "One trend that has clearly manifested itself is the divergence between postcommunist states. East Central Europe has emerged as a sub-region of relatively successful transformers, the Balkans (with the exception of Slovenia) is an unstable mix, while in the former Soviet Union (with the exception of the three Baltic republics) both economic transformation and democratic consolidation are in question. The 'transitions' themselves now have a rich history and are becoming the core of a new area of transition studies". Ivi, pp. 712-713.

²⁵ "Just as the communist revolution in Russia and elsewhere became the 'property', as it were, of intellectuals, the workers' movement, and indeed part of the collective experience of the twentieth century, so, too, postcommunism is part of the common experience of contemporary humanity. From this perspective postcommunism has both a specific meaning, referring on the one hand to the countries who have exited or are exiting communism, and, on the other hand, to the universal dilemmas posed by the collapse of the revolutionary socialist challenge to the hegemony of capitalism. From this perspective, we are all postcommunist now". Ivi, p. 713.

²⁶ Cfr. S. E. Hanson, *Sovietology, Post-Sovietology, and the Study of Postcommunist Democratization*, "Demokratizatsiya", 2003 (11), 1, pp. 142-149; C. King, *Review Article: Post-Postcommunism. Transition, Comparison, and the End of "Eastern Europe"*, "World Politics", 2000 (53), 1, pp. 143-172.

²⁰ R. Sakwa, *Postcommunist Studies: Once Again Through the Looking Glass (Darkly)?*, "Review of International Studies", 1999, 25, pp. 709-719 (709).

²¹ Tra i quesiti irrisolti lasciati dalla 'vecchia Sovietologia', nel suo articolo Sakwa menziona i seguenti: "to what extent was the academic discipline (if a discipline it was) of 'Sovietology' an accomplice (on whichever side) in the various conflicts that we designate as the Cold War? To what extent did the methodology, the philosophy and the concerns of the subject reflect not the search for objective truth (however unattainable, the attempt to achieve some sort of objective truth is at the heart of scholarly life) but enlistment in partisan struggles? Did explanation give way to exculpation? Did Soviet Studies, quite simply, 'get it wrong'?" Ivi, p. 710.

²² Ivi, p. 711.

a porre la necessità di ‘ripensare’ tanto il processo di trasformazione in atto, quanto i confini interni della stessa regione²⁷. Non a caso, la stessa “fine dell’età post-sovietica” veniva ormai proclamata apertamente tanto dagli studiosi delle dinamiche culturali della regione²⁸, quanto dai suoi attori politici²⁹, e gli stessi studiosi d’area iniziavano a porsi il dilemma di

come rispondere al superamento del post-sovietico all’interno del proprio campo di studi³⁰.

RIPENSARE IL POSTCOLONIALE? PERCHÉ
‘TRADURRE’ UN PARADIGMA CRITICO PER LO
STUDIO DELLE CULTURE E DELLE SOCIETÀ
DELL’EX-UNIONE SOVIETICA

Nello stesso periodo, anche gli studi postcoloniali, affermatasi a partire dagli anni Settanta in linea di continuità con il movimento di decolonizzazione della metà del Novecento, si trovavano in un momento di grande ripensamento metodologico e strutturale³¹. Come ricorda Serguei Oushakine nel suo contributo all’interno di questo numero, “la scomparsa del ‘mondo del socialismo’ tra la seconda metà degli anni Ottanta e l’inizio degli anni Novanta” aveva finito per colpire “non soltanto gli (ex-)paesi socialisti”: “Together with the ‘Second World’, the ‘Third world’ also disappeared as a meaningful category of analysis and description”³². Apparentemente in controtendenza rispetto alle dinamiche globali del dibattito accademico, che iniziavano a determinare la fine prematura del ‘post-sovietico’, in quegli stessi anni uno studioso di letteratura africana pubblicava così un articolo che avrebbe aperto per la prima volta le porte al dialogo tra la metodologia postco-

жащую экономику. Восстановить элементарную управляемость власти... Период восстановления — пройден. Постсоветский этап в развитии России, впрочем, как и в развитии всего мира, завершён и исчерпан”. V. Putin, *Rossija sosredotačivaetsja — vysovy, na kotorye my dolžny otvetit’*, “Rossijskaja gazeta”, 16.01.2012, <<https://rg.ru/2012/01/16/statya.html>> (ultimo accesso: 23.12.2021).

³⁰ Cfr. J. A. Buckler, *What Comes after “Post-Soviet” in Russian studies?*, op. cit.

³¹ Per una ricostruzione della storia degli studi postcoloniali, si rimanda all’articolo in apertura di questo numero, in cui Serguei Alex. Oushakine analizza le diverse tappe di questo ampio movimento intellettuale e la sua ‘traduzione’ nel contesto post-sovietico. Nella nostra introduzione ci limiteremo a sottolineare le principali affinità tra le esperienze vissute dai due paradigmi e dai rispettivi campi di studio nel corso degli anni Duemila. Per una bibliografia minima di riferimento sulla genesi e le fasi degli studi postcoloniali segnaliamo: B. Ashcroft *et al.* (a cura di), *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, London-New York 2007; S. Bassi — A. Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali. Un’introduzione*, Firenze 2010; M. Melino, *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Roma 2005 (nuova edizione 2021).

³² In questo volume: 26

²⁷ Oltre alla contestata ‘transizione’ russa, menzionata in precedenza da Rutland, a porsi come ostacolo alla definizione di un approccio analitico ‘post-sovietico’ a tutto tondo erano anche le tensioni sorte in particolare nel contesto europeo: il duplice allargamento a Est dell’Unione Europea nel 2004 e nel 2007 aveva determinato la nascita di una nuova frattura interna al continente, laddove alcuni paesi post-sovietici — come la Lituania, la Lettonia e l’Estonia — entravano di diritto a far parte del nuovo ‘Occidente allargato’, mentre altri — come l’Ucraina, la Bielorussia, la Moldova e i Paesi transcaucasi — si ritrovavano sospesi tra l’aspirazione a seguire il percorso fatto dalle ex-repubbliche baltiche e le politiche assertive della Federazione Russa sotto il controllo putiniano. Non a caso, nel corso degli ultimi anni sono stati diversi i tentativi di descrivere lo sviluppo della regione post-sovietica tramite nuovi termini e sottocategorie. Per una nuova mappatura culturale e politica della regione, si vedano: M. von Hagen, *Empires, Borderlands, and Diasporas: Eurasia as Anti-Paradigm for the Post-Soviet Era*, “The American Historical Review”, 2004 (109), 2, pp. 445-468; D. Trenin, *Post-Imperium: A Eurasian Story*, Washington D.C. 2011; M. Minakov, *Post-Soviet Eastern Europe. Achievements in Post-Soviet Development in Six Eastern European Nations. 1991-2020*, “Ideology and Politics”, 2019 (14), 3, pp. 171-193.

²⁸ All’indomani dello scoppio del conflitto russo-georgiano nell’estate del 2008, lo studioso americano Kevin M. F. Platt dichiarava la fine dell’età post-sovietica, intesa come una visione della storia e dell’identità sociale russa costruita intorno a un processo di trasformazione in sostanziale discontinuità con il passato: “Whereas authoritative visions of history and identity during the 1990s were predicated on the notion that 1991 marked a moment of radical social transformation, erasing geopolitical divisions between Russia and the west, the “end of the post-Soviet” is the culmination of a gradual reemergence over the last decade or so of a vision of political history and social identity based in continuities, at various historical depths, linking the Russian present with the Soviet and pre-Soviet eras, coupled with the reappearance of particularist ideologies that set Russia in explicit opposition to Western states, social norms, and geopolitical interests”. K. M. F. Platt, *The Post-Soviet is Over: On Reading the Ruins*, “Republics of Letters: A Journal for the Study of Knowledge, Politics and the Arts”, 2009 (1), 1, pp. 1-26 (6).

²⁹ Nel primo dei documenti programmatici che anticipavano la sua candidatura al terzo mandato presidenziale, Vladimir Putin dichiarava la fine della “fase post-sovietica nel processo di sviluppo della Russia” e del resto del mondo, e l’inizio di una nuova era di crescita e stabilità autonoma: “В 90-х страна пережила настоящий шок распада и деградации, огромных социальных издержек и потерь. Тотальное ослабление государственности на таком фоне — было просто неизбежно. Мы действительно подошли к критической черте... Однако нам потребовалось огромное напряжение сил, мобилизация всех ресурсов — чтобы выбраться из ямы. Собрать страну. Вернуть России статус геополитического субъекта. Наладить социальную систему и поднять ле-

loniale e lo studio delle dinamiche sociali e culturali dell'ex-‘Secondo Mondo’. Il contributo di David Chioni Moore, dal titolo emblematico “Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Towards a Global Postcolonial Critique”, usciva nel 2001 tra le pagine della rivista di riferimento dell’associazione degli studi umanistici negli USA (MLA – Modern Language Association), e rispondeva all’esigenza di un rinnovamento degli studi postcoloniali. Nel suo saggio, incluso all’interno di un forum dedicato al tema ‘Globalizing Literary Studies’, Moore si poneva di fronte alla necessità di ripensare gli studi postcoloniali in un’ottica globale, pur rimanendo cosciente dei rischi che un simile processo di ‘ibridazione metodologica’ poteva determinare:

As for the risked inflation of the category “postcolonial” – a category already so crazily diverse, ranging from accounting to the Middle Ages, nautical archaeology to the Bible, that one wonders how anyone could unify it even before a Soviet inclusion – I recognize that when terms expand their scope they risk losing analytic force... In closing, then, I would like to defend an inflation of the postcolonial to include the enormous post-Soviet sphere. Primarily I do so because Russia and then the Soviet Union exercised powerful colonial control over much of the earth for from fifty to two hundred years, much of that control has now ended, and its ending has had manifest effects on the literatures and cultures of the postcolonial-post-Soviet nations, including Russia. Of course, as I have noted, the specific modalities of Russo-Soviet control, as well as their post-Soviet reverberations, have differed from the standard Anglo-Franco cases. But then again, to privilege the Anglo-Franco cases as the colonizing standard and to call the Russo-Soviet experiences deviations, as I have done so far, is wrongly to perpetuate the already superannuated centrality of the Western or Anglo-Franco world. It is time, I think, to break with that tradition³³.

L’ambizione di Moore è stata poi condivisa da un numero sempre maggiore di studiosi (linguisti, critici letterari, storici) che hanno intessuto un fitto dialogo interdisciplinare, evidenziando vantaggi e limiti dell’utilizzo del paradigma postcoloniale in ambito post-sovietico³⁴. Questa ‘ibridazione’ ha dato così vita a una vasta mole di studi dedicati alla

rivisitazione della narrazione classica della storia zarista, portando alla luce la diversità dei percorsi storici vissuti dai popoli e dalle tradizioni che hanno contribuito in misura diversa all’esperienza ‘imperiale russa’, vivendo fasi alterne di promozione sociale e omogeneizzazione culturale³⁵. Inoltre, è indubbio il ruolo giocato da questa nuova prospettiva di ricerca per comprendere il carattere ‘transnazionale’ dell’esperienza sovietica, laddove la graduale demarcazione di culture ‘nazionali nella forma e socialiste nel contenuto’³⁶ aveva creato le basi per la formazione di quello che sarebbe stato definito in seguito come un “impero di nazioni”, caratterizzato sì da un forte accentramento del potere nelle mani del partito, ma al contempo volto alla promozione di processi di modernizzazione economica, culturale e sociale in chiave ‘nazionale’ nelle periferie³⁷.

³⁵ Cfr. a questo proposito K. Hokanson, *Empire of the Imagination: Orientalism and the Construction of Russian National Identity in Pushkin, Marlinskii, Lermontov and Tolstoi*, PhD diss., Stanford 1994; A. Khalid, *Russian History and the Debate over Orientalism*, “Kritika. Explorations in Russian and Eurasian History”, 2000 (1), 4, pp. 691-699; N. Knight, *On Russian Orientalism: A Response to Adeb Khalid*, “Kritika. Explorations in Russian and Eurasian History”, 2000 (1), 4, pp. 701-715; A. Jersild, *Orientalism and Empire: North Caucasus Muslim Peoples and the Georgian Frontier. 1845-1917*, Montreal 2002; A. Etkind – D. Uffelman – I. Kukuljin, *Tam, vnutri. Praktiki vnutrennej kolonizacii v kul’turnoj istorii Rossii*, Moskva 2012; R. Gould, *Writers and Rebels. The Literature of Insurgency in the Caucasus*, New Haven-London 2016.

³⁶ Qui il riferimento è alla peculiare impostazione dogmatica della produzione culturale nello Stato sovietico, volta a promuovere la fioritura delle culture nazionali a patto che rispettassero i canoni di un’impostazione ideologica socialista. Non a caso, studi recenti hanno promosso l’analisi del multiculturalismo sovietico tramite l’applicazione di strumenti postcoloniali: “The Soviet policy of incorporating Soviet nationalities in a unified system can best be understood through the prism of postcolonial studies. This theoretical approach is based on the principle of the immanent hybridity of cultures and allows one to understand the interaction of cultures, cultural synthesis, and cultural conflict [...]. Proclaimed from the beginning as ‘hybrid’ and designed on the basis of the mutual penetration of the cultures of the multiple Soviet nationalities, Soviet culture in reality created a cultural divide between them”. M. Tagan-gaeva, “*Socialist in Content, National in Form: the Making of Soviet National Art and the Case of Buryatia*”, “Nationalities Papers”, 2017 (45), 3, pp. 393-409 (393-394; 396).

³⁷ Come osserva Tamar Koplatazde in merito alla peculiare configurazione imperiale dell’esperienza sovietica: “Partly due to the ambiguity of the question of race, the Soviet Union can be considered an ‘anti-imperialist Empire’, one that was externally anti-imperialist in its declared animosity to First World predation, but evidencing imperialist tendencies”. T. Koplatazde, *Theorising Russian Post-colonial Studies*, “Postcolonial Studies”, 2019 (2), 4, pp. 469-489

³³ D. Chioni Moore, *Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet?*, op. cit., p. 123.

³⁴ A titolo di esempio, menzioniamo solo alcune delle principali pubblicazioni sorte nel corso di questo scambio intellettuale: G. C. Spivak – N. Condee – H. Ram – V. Chernetsky, *Are We Postcolonial? Post-Soviet Space*, “PMLA”, 2006 (121), 3, pp. 828-836; D. Kołodziejczyk – C. Şandru, *Introduction: On Colonialism, Communism and East-Central Europe – Some Reflections*, “Journal of Postcolonial Writing”, 2012 (48), 2, pp. 113-116.

Tuttavia, all’indomani del crollo della cortina di ferro, con il superamento della divisione tra ‘Est’ e ‘Ovest’ nell’immaginario culturale e politico europeo³⁸, la teoria postcoloniale si prestava anche a pericolosi tentativi di appropriazione nei nuovi Paesi sorti sulle ceneri dell’URSS. Come dimostra Dirk Uffelmann nel suo contributo all’interno di questo numero, la teoria postcoloniale è stata utilizzata anche al fine di promuovere una retorica revanscista e nazionalista, volta a ricreare un contraddittorio continuum storico costruito intorno a una supposta esperienza di ‘oppressione coloniale’ vissuta da popoli che in alcune fasi della loro storia parteciparono invece attivamente alle conquiste imperiali e sovietiche³⁹. Paradossalmente, oggi la condivisione di dinamiche storiche comuni (e la loro diversa interpretazione), peraltro in territori adiacenti tra loro, ha reso il processo di definizione delle nuove identità etniche e nazionali d’età post-sovietica ancora più complesso e contestato rispetto a ciò che è avvenuto nei casi del colonialismo ‘classico’⁴⁰, mettendo in luce i limiti di una possibile equazione tra i due

‘post-’.

Se da una parte per gli studi postcoloniali questa interazione ha pertanto determinato un arricchimento del loro bagaglio teorico, “introducendo una prospettiva post-socialista all’interno della loro ermeneutica”, come sostiene ancora oggi Tamar Koplatadze, “incorporare lo studio delle culture post-sovietiche all’interno della più ampia categoria degli studi postcoloniali assicurerebbe una comprensione più sottile dell’esperienza sovietica e degli sviluppi politico-economici, sociali e culturali nella regione post-sovietica”⁴¹. Riadattando le riflessioni di Radim Hladík in merito alla corrispondenza tra post-socialismo e postcolonialismo, possiamo ora tornare al quesito iniziale posto in questa introduzione e alle ragioni di questa ibridazione metodologica:

To reiterate, the “post” in post-colonialism contains a fundamental ambivalence, which has been reflected and used to refine the theory, whereas the “post” in post-socialism tends to operate in a rather unequivocal manner as a temporal signifier. Whether post-socialism needs to acquire a similar kind of ambivalence or even to adopt the ambivalence of post-colonialism, remains an open question. Since post-socialism has so far failed to develop as a distinct “thought style”, the import of post-colonialism can perhaps best be understood as the introduction of a surrogate theory, which aims to fill in the epistemological void in research on the post-socialist condition. The potential use of post-colonialism in the post-socialist space would entail greater subtlety in the study of post-socialism beyond simple periodization and lead to the exploration of the other ramifications of the prefix “post”⁴².

La possibilità di un’apertura verso nuovi ambiti, come quello russo-sovietico, appare tanto più valida se pensiamo gli studi postcoloniali non tanto “come espressione di un sapere chiuso e dogmatico, ma come un campo disciplinare che muta all’incontro di nuovi fenomeni e contesti”⁴³. In quest’ottica, il ventennio di dibattito accademico attorno alla loro applicabilità al contesto (‘coloniale?’) russo e alle sue specificità può forse dirsi concluso:

the time has come to ask not whether postcolonial theory is applicable to the Russian colonial case but rather what is to be gained from drawing from postcolonial theory when approaching

(482). Cfr. a questo proposito Y. Slezkine, *The USSR as a Communal Apartment, or How a Socialist State Promoted Ethnic Particularism*, “Slavic Review”, 1994 (53), 2, pp. 414-452; F. Hirsch, *Empire of Nations*, op. cit.; T. Martin, *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923-1939*, Ithaca [NY] 2001; S. K. Frank, “Multinational Soviet Literature”: The Project and Its Post-Soviet Legacy in Iurii Rytkheu and Gennadii Aigi, in K. Smola – D. Uffelmann (a cura di), *Postcolonial Slavic Literatures*, op. cit., pp. 191-217.

³⁸ Cfr. a questo proposito D. Pucherová – R. Gáfrík, (a cura di), *Postcolonial Europe? Essays on Post-Communist Literatures and Cultures*, Leiden-Boston 2015.

³⁹ Nel suo contributo, Uffelmann guarda in particolare a quello che definisce come un “nazionalismo postcolonialista (ovvero l’utilizzo nazionalista della teoria postcoloniale in una situazione post-coloniale)”, concentrandosi nello specifico sulle dinamiche dei discorsi postcoloniali russi, ucraini e polacchi.

⁴⁰ Come osservano Smola e Uffelmann, ad esempio, nei loro studi dedicati all’analisi della produzione culturale e letteraria nella tradizione slava: “In comparison to overseas colonialism, the postcoloniality of Slavic literatures might well be more complex due to the fact that we are dealing with neighboring cultures with mutual linguistic intercomprehension and cultural and religious similarities. What is more, Russia and Poland have been perceived both as colonizers (of the former Polish borderlands, the Baltic countries, Ukraine or the Caucasus region) and as colonized (Russia in relationship to the West, or Poland in relationship to Russia, the Soviet Union, Germany or the European Union)”. K. Smola – D. Uffelmann, *Postcolonial Slavic Literatures After Communism: Introduction*, in Idem (a cura di), *Postcolonial Slavic Literatures*, op. cit., pp. 9-25 (15).

⁴¹ T. Koplatadze, *Theorising Russian Postcolonial Studies*, op. cit., p. 470.

⁴² R. Hladík, *A Theory’s Travelogue: Post-Colonial Theory in Post-Socialist Space*, “Teorie vědy”, 2011 (33), 4, pp. 561-590 (570-571).

⁴³ S. Bassi – A. Sirotti (a cura di), *Gli studi*, op. cit., p. 13.

post-Soviet culture. [...] we need to look at the ways in which Russia's "others" talk back, define themselves, and draw on globally circulating discourses and local histories to react to, resist, and define the terms of their engagement in this new context⁴⁴.

Pur restando le distanze tra i due 'post', è indubbio che questa interazione metodologica abbia permesso di ritornare a discutere dei significati da attribuire alla categoria post-sovietica: prima ancora di comprendere se la 'fine del post-sovietico' in termini politici o culturali sia già avvenuta, sembra necessario porsi nuovamente la domanda di cosa sia il 'post-sovietico' come categoria analitica, ovvero come 'significante' culturale.

USI E ABUSI DEL PARADIGMA POSTCOLONIALE: COME RISIGNIFICARE LE FORME PLURALI DEL POST-SOVIETICO

Se oggi, a distanza di trent'anni, siamo ancora alla ricerca di una risposta argomentata e complessa al quesito epistemologico sorto all'indomani del crollo dell'URSS — ovvero, "cosa significa essere post-sovietici?"⁴⁵ —, nell'omonima monografia di Madina Tlostanova, autrice sin dai primi anni Duemila di importanti ricerche dedicate allo studio della produzione culturale e delle dinamiche sociali nel contesto post-sovietico⁴⁶, si evince come una risposta plausibile possa essere trovata tramite l'applicazione degli strumenti d'analisi postcoloniale (e decoloniale)⁴⁷.

In linea di continuità con quanto sostiene la ricercatrice russa, in questo numero di eSamizdat presentiamo una raccolta di ricerche e interviste dedicate alle culture e alle società post-sovietiche, e alla 'pluralità' delle loro forme e manifestazioni. La nostra ambizione non è quella di dar vita a un'antologia completa degli studi relativi alla 'postcolonialità del post-sovietico', impresa ardua da realizzare all'interno di una sezione monografica, ma di proporre all'attenzione della comunità accademica italiana nuovi studi e voci, in dialogo tra loro, che vertono intorno all'indagine della contemporaneità post-sovietica. In particolare, abbiamo cercato di interrogare direttamente le 'periferie' dell'ex-URSS, guardando alle dinamiche culturali e sociali sorte negli ultimi decenni in contesti profondamente diversi tra loro, come i Paesi Baltici, l'Ucraina, la Bielorussia, il Caucaso e le ex-repubbliche centro-asiatiche, che ancora oggi si trovano a rielaborare un'eredità storica comune, dando però vita a esiti differenti.

In apertura del numero, i contributi teorici di Serguei Alex. Oushakine e Dirk Uffelmann ci portano all'interno del complesso processo di appropriazione del paradigma postcoloniale nel contesto post-sovietico: il primo ripercorre la storia della formazione degli studi postcoloniali e della loro 'traduzione' nello spazio dell'ex-URSS, portando alla luce in particolare il modo in cui l'immaginario postcoloniale ha plasmato la produzione di nuove narrazioni storiche 'dal basso' nel Kirghizistan contemporaneo; il secondo offre, invece, una panoramica sui possibili usi e abusi del paradigma postcoloniale per la promozione

studiosi definiscono come "l'opzione decoloniale". Quest'ultima viene intesa come la decostruzione del binomio 'modernità/colonialità', o dei "principi di conoscenza costitutivi della modernità europea", per l'introduzione di nuovi attori teorici partendo dai loro studi sull'America Latina e sullo spazio ex-imperiale russo. Prendendo in prestito la definizione di Catherine Walsh e Walter D. Mignolo: "Modernity, of course, is not a decolonial concept, but coloniality is. Coloniality is constitutive, not derivative, of modernity. That is to say, there is no modernity without coloniality, thus the compound expression: *modernity/coloniality*". W. D. Mignolo — C. E. Walsh, *Introduction*, in Idem, *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*, Durham 2018, pp. 1-12, (3-4). Per maggiori informazioni, cfr. W. Mignolo, *The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference*, "South Atlantic Quarterly", 2002 (101), 1, pp. 59-96; W. D. Mignolo — M. Tlostanova, *Theorizing from the Borders: Shifting to Geo- and Body-Politics of Knowledge*, "European Journal of Social Theory", 2006 (9), 2, pp. 205-221.

⁴⁴ T. Koplatazde, *Theorising Russian Postcolonial Studies*, op. cit., p. 484. Su tale linea si sono mossi due recenti numeri monografici della rivista "NLO", in cui si è dato spazio all'analisi di letterature ed esperienze culturali e linguistiche di molti contesti ex-sovietici (Asia centrale, Paesi baltici, Nord russo, Ucraina, Bielorussia); cfr. "NLO", 2020, 1, <https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/161_nlo_1_2020/> (ultimo accesso: 16.12.2021); "NLO", 2020, 6, <https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/166_nlo_6_2020/> (ultimo accesso: 16.12.2021).

⁴⁵ M. Tlostanova, *What Does it Mean to Be Post-Soviet? Decolonial Art From the Ruins of the Soviet Empire*, Durham-London 2018.

⁴⁶ Cfr. Idem, *Postsovetskaja literatura i estetika transkul'turacii. Žit' nikogda, pisat' niotkuda*, Moskva 2004; Idem, *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art: Resistance and Re-existence*, Cham 2017; R. Koobak — M. Tlostanova — S. Thapar-Björkert (a cura di), *Postcolonial and Postsocialist Dialogues: Intersections, Opacities, Challenges in Feminist Theorizing and Practice*, London-New York 2021.

⁴⁷ Insieme a Walter Mignolo, Tlostanova ha teorizzato il nuovo approdo teorico del paradigma postcoloniale, ovvero quella che i due

di un nazionalismo programmatico e/o metodologico, guardando al dibattito intellettuale odierno in Russia, Ucraina e Polonia. In risposta all’auspicio di Uffelman volto al superamento di un’eccessiva “focalizzazione mononazionale” attraverso l’analisi di veri e propri “policentrismi postcoloniali”, gli autori degli interventi successivi ci introducono poi a una “lettura parallela” delle forme plurali della ‘postcolonialità post-sovietica’. Gli studi di Valentina Marcati ed Elena Chkhaidze vertono intorno alla costruzione del mito del Caucaso come ‘Oriente russo’ nella tradizione imperiale e sovietica, e alla sua successiva demistificazione nella letteratura di viaggio di Andrej Bitov nella Georgia e nell’Armenia sovietiche, e nel ‘nuovo romanzo daghestano’ di Alisa Ganieva. Michela Romano, Dmitriy Melnikov e Anna Vozna riflettono, rispettivamente, sulle forme postcoloniali della Lettonia, del Kazakistan e dell’Ucraina in età post-sovietica. Pur seguendo percorsi d’analisi diversi, tutti e tre gli autori portano alla luce la diversità dei modelli identitari che hanno preso forma nei tre paesi post-sovietici tramite la rivisitazione delle rigide frontiere linguistiche e culturali di stampo nazionale: nell’esperienza artistica, letteraria e digitale delle odierne Lettonia, Kazakistan e Ucraina emergono nuove declinazioni locali del modo di intendere l’eredità della propria appartenenza linguistica al modello culturale russo (o ‘russofono’). Infine, tanto nello studio di Elisa Lucente, quanto nel contributo di Daria Cusitcaia e Ilaria Zaggia, è possibile osservare la nascita di nuovi percorsi di senso per la memoria collettiva delle società post-sovietiche: se nel primo caso assistiamo all’odierna rivisitazione del percorso storico bielorusso, conteso tra le narrazioni proposte ‘dall’alto’ – ovvero, dalle élite politiche del Paese – e ‘dal basso’ – ovvero, dai diversi gruppi socioculturali della Bielorussia indipendente, nel secondo osserviamo come lo stesso spazio urbano di una città di confine come L’viv (nei secoli di storia nota anche come Lemberg, Lwów o L’vov) possa farsi manifesto delle memorie plurali che caratterizzano l’Ucraina post-sovietica.

In conclusione, le interviste a studiosi e attori culturali poste in chiusura della sezione sono da considerarsi in stretto dialogo con gli studi presentati

in questo numero, al fine di ricreare le dinamiche del dibattito intellettuale odierno intorno alle diverse declinazioni della condizione post-sovietica, alle nuove esperienze di ricerca legate alla metodologia postcoloniale e alle manifestazioni culturali che hanno preso forma nel corso degli ultimi trent’anni di storia.

www.esamizdat.it ◇ M. Puleri, *Ripensare il post-sovietico. Un’introduzione* ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 7-17.

◇ *Questioning the Post-Soviet. An Introduction* ◇

Marco Puleri

Abstract

In this introduction to the special issue *Beyond the Post-: (Post-)Soviet Experience Through (Post-)Colonial Lenses*, the author aims to reflect upon the contribution of postcolonial theory to the study of post-Soviet political and cultural dynamics on the occasion of the 30th anniversary of the collapse of the Soviet Union: which postcolonial tools can help us understand and enrich the search for a definition of the post-Soviet as an analytic category? In which ways are the post-Soviet cultures postcolonial? What, on the contrary, makes the geographical area born after the collapse of the Soviet Union different from the so-called 'Third World' and its dynamics?

Keywords

Post-Soviet, Postcolonial, Russian studies, Politics, Culture.

Author

Marco Puleri is Senior Assistant Professor at the Department of Political and Social Sciences of the University of Bologna. His research interests include contemporary Russian and Ukrainian sociocultural developments and nation-building in the post-Soviet area. His latest book is *Ukrainian, Russophone, (Other) Russian: Hybrid Identities and Narratives in Post-Soviet Culture and Politics* (2020). Since September 2020 he has been member of the steering committee of the International Research Project (Erasmus + Strategic Partnership, 2020-2023) "GLocalEAST – Developing a new curriculum in Global Migration, Diaspora and Border Studies in East-Central Europe" (www.glocal.sk).

Publishing rights

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



© (2021) Marco Puleri

◇ ISSN 1723-4042 ◇

The Colonial Scramble and Its Aftermath: Writing Public Histories of the Postcolonies of Socialism

Serguei Alex. Oushakine

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 19-43 ◇

[...] every mental process [...] exists to begin with in an unconscious stage or phase and [...] it is only from there that the process passes over into the conscious phase, just as a photographic picture begins as a negative and only becomes a picture after being turned into a positive. Not every negative, however, becomes a positive; nor is it necessary that every unconscious mental process should turn into a conscious one.

Sigmund Freud¹

I am not a prisoner of History. I must not look for the meaning of my destiny in that direction.

Frantz Fanon²

THE post-Soviet history of intellectual exchanges, borrowings and adaptations – that is, a history of attempts to appropriate (mostly ‘Western’) theories and methods – has not yet been written. By and large, the origin and the genealogy of the conceptual apparatus that shapes our public language remains unexplored. Many recent Russian-language concepts and approaches – from *gendernye issledovaniia* [gender studies] to *urbanistika* [urban studies] – have entered our everyday and academic discourses via the simple path of transliteration. While the ‘translated’ (and transliterated) nature of such a vocabulary of ideas is obvious, it is much harder to understand how these conceptual and methodological borrowings correlate with already established discursive traditions

and research orientations³. What is the survival rate of such theoretical ‘foreigners’ among the ‘natives’? What are the modes of coexistence of these intellectual ‘guests’ and their ‘hosts’? What kinds of conflicts do they generate in the process of their dialogue? And, most importantly, can we envision practices of successful ‘inter-pollination’ of heterogeneous mental assumptions and orientations that would result in sustainable intellectual ‘hybrids’, rather than in various versions of invasive epistemic colonization?

Clearly, any cross-cultural translation of a theory or an approach is impossible without significant modifications to their original meaning and explanation. The final product of the process of translation must take into account – for the purpose of its own intellectual survival – the attitudes and interests of its milieu. Often, in the process of translation, the original is not merely adapted but also fundamentally altered: there are enormous differences between ‘socialism’ envisioned by Marx and its translations produced by Stalin or Mao. The convoluted history of the origin and genealogy of postmodernism in Russia over the past 40-50 years is another example indicative of this general trend. Thanks to unknown translators and organizers of the intellectual transfer, “postmodernism as the cultural logic of *late capitalism*”⁴ became the main cultural practice in Russia of ‘disintegrating socialism’⁵.

The gradual settling of ‘public history’ in the

* Translated from Russian. Source: S. Oushakine, *Kolonial'nyi omlot i ego posledstviia: o publichnykh istoriakh postkolonii sotsializma*, in A. Zavadskii – V. Dubina (ed. by), *Vse v proshlom: Teoriia i praktika publichnoi istorii*, Moskva 2021, pp. 395-428.

¹ S. Freud, *Resistance and Repression*, in Idem, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works, vol. XVI, Introductory Lectures on Psycho-Analysis (Part III)*, London 1981, p. 295.

² F. Fanon, *Black Skin, White Masks*, New York 2008, p. 204.

³ For a discussion on the development of gender studies in Russian social sciences, see my article “*Chelovek roda on*”: *jutliary muzhestvoennosti*, in S. Ushakin, *Pole pola*, Vilnius 2007, pp. 182-195.

⁴ F. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham [NC] 1991.

⁵ On the history of postmodernism in literature, see: M. Lipovetskii, *Russkii postmodernizm. (Ocherki istoricheskoi poetiki)*, Ekaterinburg 1997; Idem, *Paralogii: Transformatsiia*

Russian-language context largely follows the same tradition of intellectual transfer. While studies of “the phenomenon named ‘public history’”⁶ are still rather rare in Russia, most of scholars seem to agree that as an intellectual endeavour, this field has been initiated and promoted in Russia mainly by a few universities⁷. It is also evident that the ongoing debates about public history in Russia are mostly focused on the *content* that the new approach is supposed to convey⁸. In other words, the new field and the new terminology emerge not so much as a response to the developing (or already developed) grass-root practices of ‘doing’ history in the country. Rather, they reflect a desire of professional historians to fill the ready-made concept with some local content.

There is another interesting aspect of this intellectual transfer-as-translation. While being a very recent phenomenon, the Russian-language version of public history has already taken a very distinctive direction. For example, in the US, both practical manuals and academic studies of public history consistently emphasize the ‘public’ nature of this approach, shaped by its pragmatic orientation towards the interests of a large audience located outside the borders of History as an academic field⁹. Professional historians are not dismissed, but their role is seriously modified. For example, in their *Introduction to Public History* from 2017, the authors urged readers to “see history as a practice rather than a list [of events and dates] to be memorized”, noting that when

historians draw audiences into the questions that inspire historical inquiry and invite them to participate in the act of *doing* history, suddenly history becomes vital. When people start *doing* history instead of simply learning history, they quickly realize that

history is not a tidy narrative waiting for a student to memorize¹⁰.

Within this approach, public history is viewed primarily as a vernacular history, as a ‘people’s history’ and ‘activist history’¹¹. It is precisely this ‘history of direct action’ that undergoes significant transformation in Russian-language discussions about this new field. ‘People’s’ history quickly evolves into a history ‘for’ the people, so that the public is pushed into its usual position as a learning/memorizing audience. Once again, potential (co-)authors of history are relegated to the role of passive consumers of “scientific historical knowledge” (*nauchnoe istoricheskoe znanie*) delivered to them by the professionally trained historians¹².

This careful delimitation of the agents of public history predictably leads to questions on how it will change methodology. “The establishment (*stanovlenie*) of public history” is viewed by professional historians as a new counterpart to identity politics. It has become necessary to “rethink the role of history and the historian in public space” in response to the history politics conducted by the country’s political elites¹³. Symptomatically, these concerns with the professional identity and social function of the historian marginalize broader questions about the changing nature of the audience, the possibility of dialogical cooperation with non-professional historical communities, or the types of historical knowledge generated by these communities. It is hardly surprising, then, that this incarnation of public history has had little relevance outside academia so far. In a recent review article on the state of the field in Russia, a group of authors bitterly observed: “beyond the university walls, there

(post)modernistkogo diskursa v russkoi kul'ture 1920-2000-kh godov, Moskva 2008.

⁶ See *Publichnaia istoriia: mezhdru naukoj i pamiat'iu*, “Novoe proshloe”, 2020, 2, p. 240.

⁷ See, for example, the useful overview of the rise of public history in Russia: A. Zavadskii et al., *Publichnaia istoriia i kollektivnaia pamiat'*, “Neprikosnovennyi zapas”, 2017, 2, p. 24.

⁸ For a brief overview of these attempts, see: E. Isaev, *Publichnaia istoriia v Rossii: nauchnyi i uchebnyi kontekst formirovaniia novogo uchebnogo polia*, “Vestnik Permskogo universiteta”, 2016 (33), 2, pp. 7-12.

⁹ G. W. Johnson – N. J. Stowe, *The Field of Public History: Planning the Curriculum – An Introduction*, “The Public Historian”, 1987 (9), 3, p.12.

¹⁰ C. M. Lyon – E. M. Nix – R. K. Shrum, *Introduction to Public History: Interpreting the Past, Engaging the Audience*, Lanham 2017, p. 23.

¹¹ For activist and people’s history, see respectively: D. Dean, *Introduction*; R. Conard, *Complicating Origin Stories: The Making of Public History into an Academic Field in the United States*, in D. Dean (ed. by), *A Companion to Public History*, Hoboken 2018, pp. 1, 29.

¹² L. Repina, *Nauka i obshchestvo: publichnaia istoriia v kontekste istoricheskoi kul'tury epokhi globalizatsii*, “Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriiia ‘Gumanitarnye nauki’”, 2015 (157), 3, p. 63.

¹³ E. Isaev, *Publichnaia istoriia*, op. cit., p. 10.

are practically no communities that pay attention to this field” of historical inquiry¹⁴. By focusing on the “role of the historian”, public history has lost sight of the public itself.

This situation reflects the turbulent process of establishing a new field of historical research. To truly become public, public history needs time, resources and – most importantly! – the desire to go beyond the boundaries of history as a discipline. In this article, I will take a step in this direction. I will explore how historical themes are activated in non-historical fields. In particular, I hope to illustrate how materials from the ancient and recent past are reinterpreted and reformatted with the help of the postcolonial discourse, which is gradually taking shape in the former socialist countries. The link between public history and postcolonial thought reveals that production and circulation of public history is rarely motivated by strictly historical goals. Publicity here is a tool for organizing some historical material; it is a chance to subject this material to a process of deep recycling. The past offers a set of forms, plots, events, and connections that enable us to tell stories about the present. Various historical projects not only (re)establish links with previously inaccessible historical periods, but also they effectively change the public context in which non-professional historians situate themselves. Historical knowledge here is public in its form and postcolonial in its content.

Postcolonial studies in post-socialist countries – as in many cases of intellectual exchanges – follow the same logic of ‘borrowing as transformation’ mentioned earlier. Sergei Abashin, a leading Russian researcher of Central Asia, reminded us recently that attempts to approach the post-Soviet as post-colonial started nearly thirty years ago¹⁵. In February 1992, Algis Prazauskas, head of the division of “ethnopolitical issues” at the Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, authored one of the very first texts on post-Soviet postcoloniality. With the telling title *The CIS* [The

Commonwealth of Independent States] *as a Post-colonial Space*, his extensive article was published by *Nezavisimaia Gazeta*, perhaps one of the most intellectually ambitious newspapers at the time. The article did not offer new methods of analysis or conceptual innovations, but it explicitly described the USSR as “a formation of the imperial type”. As the author pointed out, despite its collapse, the empire managed to leave behind “an unstable system of political, economic and other ties, some remnants of the imperial infrastructure [...] and the ‘socialist’ legacy”¹⁶.

Significantly, Prazauskas’ ‘imperial perspective’ was entirely circumscribed by the boundaries of the imperial centre, which did not seem to affect in any meaningful way other components of the “imperial-type formation”. Accordingly, the stabilization of borders was seen as the main purpose of the Commonwealth of Independent States. As the USSR was falling apart, the borders that used to be internal and administrative were quickly changing their nature and function, re-emerging as external and constituent borders of new sovereign countries. Against this background, the article presented the demands for national and territorial autonomy articulated by minorities within the new states as “potentially dangerous”, classifying them as having nothing to do with the “inalienable rights of national minorities”¹⁷. The end of the empire’s history was linked, then, with the institutional collapse of its governing apparatus. For some reason, the internal structure of the ‘components’, which in fact constituted the empire, was tacitly endowed with an immunity that protected the ‘components’ from any harmful imperial impact.

Though analytically limited, Prazauskas’ article identified several important features of the post-Soviet perception of postcoloniality. Despite the article’s explicit focus on space, the key aspect of the postcolonial condition was actually time. Postcoloniality was interpreted as a specific stage, as a period of transition from dependence to autonomy, during which new states could form the necessary attributes

¹⁴ Zavadskii *et al.*, *Publichnaia istoriia*, op. cit., p. 28.

¹⁵ For more details, see S. Abashin, *Sovetskoe = kolonial’noe? (Za i protiv)*, in G. Mamedov – O. Shatalova (ed. by), *Poniatiia o sovetskom v Tsentral’noi Azii*, Bishkek 2016, pp. 28–48.

¹⁶ A. Prazauskas, *SNG kak postkolonial’noe prostranstvo*, “Nezavisimaia gazeta”, 02.02.1992.

¹⁷ *Ibidem*.

and institutions of sovereignty, while simultaneously learning and improving the practical skills of independent existence. Thus, the framework of development of the newly independent states reproduced the old transitological vector formulated in the process of decolonization of Africa and Asia in the 1960s: from empire to nation. Nation-state was perceived as the only form of available future¹⁸.

The emphasis on the nation-state trajectory helped to create a safe distance from the complex pre-history of the origin, formation and evolution of the current configurations of newly independent countries. It is noteworthy that in his article Prazauskas carefully avoided any explicit characterization of the status of these states. Neither in the imperial past of the Soviet Union, nor in its postcolonial present, was there a place for ‘colonies’. Instead, the term ‘colony’ was used exclusively to describe the ‘colonial possessions’ of traditional empires in Southeast Asia and Africa. To refer to the formations that actually composed the Soviet empire, Prazauskas relied either on bizarre terminological euphemisms – such as a ‘multi-tribal world’ and ‘a peculiar Eurasian panopticon of peoples’ – or on utilitarian bureaucratic clichés like ‘former Soviet republics’.

Thus, the postcolonial condition was seen primarily as a post-imperial condition. What this foregrounded, then, was not a discussion of the problems associated with the imperial/colonial forms of organization of life, which had been shaped by the decades of state socialism, but the sudden disappearance of the ‘control centre’. There were no ready-made concepts, paradigms or discursive formulas to articulate, organize, and represent the Soviet experience as a long history of colonial oppression. The colonial past and its subjects had yet to invent (retrospectively) the means of their self-expression.

For the postcolonies of socialism – as I shall call the countries that emerged after the collapse of the USSR and the socialist system as a whole – the challenges of self-representation turned out to be

more serious than might have been expected in the early 1990s. In 2001, David Chioni Moore, an American specialist in African literature, published an article in the flagship journal of the Modern Language Association, the largest association for humanities scholars in the United States. The article’s title got right to the core of the problem: “Is the ‘post’ in ‘postcolonial’ the same as the ‘post-’ in ‘post-Soviet?’”. In the essay itself, the researcher observed – not without some surprise – that intellectuals from post-socialist countries demonstrated a strong reluctance to engage in dialogue with their postcolonial counterparts from Africa, Asia and Latin America, despite their obviously similar experiences of historical oppression:

There has been, to be sure, a growing Western scholarship on nineteenth-century Russian literary orientalism. Drawing on the colonial discourse analysis inaugurated by Said’s *Orientalism*, this work focuses on the texts, from Pushkin’s 1822 *Prisoner of the Caucasus* to Tolstoy’s 1904 *Haji Murat*, that thematize the Russo-Caucasian colonial encounter. However, when one chats with intellectuals in Vilnius or Bishkek or when one reads essays on any of the current literatures of the formerly Soviet-dominated sphere, it is difficult to find comparisons between Algeria and Ukraine, Hungary and the Philippines, or Kazakhstan and Cameroon. At times the media today treat the Caucasus, Central Asia, and the former Yugoslavia in Third World terms, but these treatments tend more to awful “Asiatic” tropes than to serious considerations of postcoloniality¹⁹.

Moore linked this distancing of postcolonies of socialism from postcolonial studies and postcolonial history of the Third World with two fundamental factors. One was a deep-rooted orientation towards a hierarchical relation of cultural values and processes. For Moore, belonging to Europe and European culture that many post-Soviet nations insisted upon unequivocally pointed to the ‘civilizational’ gap between the postcolonies of socialism, on the one hand, and the inhabitants of the postcolonial Philippines or Ghana on the other²⁰.

These claims to (original) cultural superiority were reinforced by a second tendency – the so-called ‘compensatory behavior’, which scholars of colonialism have frequently observed among groups sub-

¹⁸ For more details, see R. Emerson, *From Empire to Nation: The Rise to Self-Assertion of Asian and African People*, Cambridge 1960; A. Getachew, *Worldmaking after Empire: The Rise and Fall of Self-Determination*, Princeton 2019.

¹⁹ D. Moore, *Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique*, “PMLA”, 2001 (116), 1, p. 117.

²⁰ Ibidem.

jected to prolonged oppression. Moore detected a specific manifestation of such behavior in the “exaggerated desire for authentic sources, generally a mythic set of heroic, purer ancestors who once controlled a greater zone than the people now possess”²¹.

The articles by Prazauskas and Moore provide a useful basis for a key generalization about post-Soviet postcolonialism. Despite their different contexts and standpoints, both authors identify (in different ways) the same consistent tendency: the inability (or unwillingness?) to work through the recent colonial experience is not reduced in postcolonies of socialism to the usual practice of silencing or erasing the negative past. The negative, as Freud posited, serves as the necessary beginning of the gradual emergence/appearance of a positive picture. True, the resulting picture often depicts a completely different past. The lack of a direct elaboration of the consequences of the imperial presence is actively compensated by the desire to find, to discover or to imagine a history that was unaffected by the metastases of colonial subjugation²².

This — compensatory — function stimulated by the ‘call of the ancestors’ and the ‘longing for the past’ makes clearer the social and symbolic purpose of the large scale industry mobilized for the production of history. Set in motion by the collapse of the USSR, the various wars of memory, the political mobilization of archives, the reconstruction of forgotten victories, defeats and traumas, the retrieval of deeds, heroes and victims of the past, the relentless genealogical confirmation of the ever more ancient origins of one’s own sovereignty and the increasingly significant lineage of the nation and its rulers — all this should be taken as an explicit symptom of a ‘specifically post-socialist’ condition of postcoloniality. Such an archaeology of dignity is an attempt to (un)consciously discover in the past an alternative to the working through of the experience of being a part of an empire. And the very fact that this

imaginary and pre-colonial past often presents itself as quasi-imperial demonstrates once again the profound historical complexity of the (post-)socialist ‘formation’, in which the ‘(post-)imperial’ is often indistinguishable from the ‘(post)colonial’, and vice versa.

As in many cases of intellectual transfer, there was a certain redefinition of postcolonial theory itself over the course of this slow realization of the postcolonial condition²³. If ‘colonialism’ and ‘modernity’ were the key categories of analysis for the ‘classical’ postcolonial studies²⁴, the concepts of ‘national memory’ and ‘national belonging’ (*rodstvo*) became the basic elements for the post-Soviet version of postcolonialism. Below, I will investigate how public histories of national memory (or rather, amnesia) and national belonging (or rather, orphanhood) are constructed in a postcolony of socialism. But before turning to the specifics of this historical production, let’s consider the main ideas and trajectories of postcolonial studies.

²³ For more details, see S. Chari — K. Verdery, *Thinking between the Posts: Postcolonialism, Postsocialism, and Ethnography after the Cold War*, “Comparative Studies in Society and History”, 2009 (51), 1, pp. 6-34; C. Snochowska-Gonzalez, *Post-Colonial Poland — On an Unavoidable Misuse*, “East European Politics and Societies”, 2012 (26), 4, pp. 708-723; S. Bill, *Seeking the Authentic: Polish Culture and the Nature of Postcolonial Theory*, “nonsite.org”, 2014, 12, <nonsite.org/article/seeking-the-authentic-polish-culture-and-the-nature-of-postcolonial-theory> (latest access: 18.12.2021); K. Stierstofer, *Fundamentalism and Postcoloniality: Beyond ‘Westoxification?’*, in C. Zabus (ed. by), *The Future of Postcolonial Studies*, New York 2015, pp. 101-114; M. Todorova, *On Public Intellectuals and Their Conceptual Frameworks*, “Slavic Review”, 2015 (74), 4, pp. 708-714; D. Pucherová — R. Gáfrík (ed. by), *Postcolonial Europe? Essays on Post-communist Literatures and Cultures*, Leiden 2015; D. Kudaibergenova, *The Use and Abuse of Postcolonial Discourses in Post-independent Kazakhstan*, “Europe-Asia Studies”, 2016 (68), 5, pp. 917-935; E. Annus, *Soviet Postcolonial Studies A View from the Western Borderlands*, London 2018; Idem (ed. by), *Coloniality, Nationality, Modernity: A Postcolonial View on Baltic Cultures under Soviet Rule*, London 2018. See also the special issues of the journal *Novoe literaturnoe obozrenie* (2020, 161; 2020, 166) devoted to the theme ‘post-Soviet as postcolonial’.

²⁴ For more details, see V. Kaiwar, *The Postcolonial Orient: The Politics of Difference and the Project of Provincialising Europe*, Leiden 2014, p. 104.

²¹ Ivi, p. 118.

²² For a detailed discussion of this trend, see my article S. Oushakine, *How to Grow out of Nothing: The Afterlife of National Rebirth in Postcolonial Belarus*, “Qui Parle”, 2017 (26), 2, pp. 423-490.

COLONIALISM AND ITS ANTI-, DE- AND POST-

Many scholars trace the emergence of postcolonial studies and more specifically postcolonial theory back to 1978, when Edward Said, professor at Columbia University in New York published his *Orientalism*. In his work, Said revealed the operational mechanism of the politics of representation, i.e. the set of symbolic tools and narrative devices that support the routine production of stories in the West about a ‘distinctive’ way of life in the East. Moreover, these politics of representation create a foundation in which representations of this difference become inscribed into a broader system of political, social, cultural and intellectual hierarchies. In Said’s words: “Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between ‘the Orient’ and (most of the time) ‘the Occident’”²⁵. As a result, the exploration of the ‘East’ by the ‘West’ is presented in the book as the production of meaningful dissimilarities and emphasized non-correspondences, as the cataloguing of disparities between the two ‘civilizations’ – both at the level of organization of life and identities, and at the level of organization of knowledge.

Clearly, the ‘East’ as a discursive museum of wonders and curiosities was only one particular manifestation of the broader Orientalist politics of representation. Concluding the book, Said summarized the results of his research as follows:

[...] I have attempted to raise a whole set of questions that are relevant in discussing the problems of human experience: How does one *represent* other cultures? What is *another* culture? Is the notion of a distinct culture (or race, or religion, or civilization) a useful one, or does it always get involved either in self-congratulation (when one discusses one’s own) or hostility and aggression (when one discusses the ‘other’)? Do cultural, religious, and racial differences matter more than socio-economic categories, or politico-historical ones? How do ideas acquire authority, ‘normality’, and even the status of ‘natural’ truth? What is the role of the intellectual?²⁶

Besides being extensive and richly detailed in its contents, *Orientalism* was also hugely impactful in shifting the analytical focus from the problems of economic, social and political exploitation

of colonies to the diverse manifestations of symbolic and epistemological violence exercised in the production of images and ideas about the East. This shift from the study of the historical and sociological problems of postcolonialism to postcoloniality as a discursive phenomenon was fundamental. Archival materials, statistical data or economic indicators that traditionally helped to reconstruct the historical situation were replaced by the analysis of the poetics and aesthetics of artistic texts. Such a change in the analytical method and selection of sources would fuel the subsequent development of postcolonial theory and become one of the main reasons for its popularity. By the early 1990s, postcolonial studies would establish itself as an integral part of a broad spectrum of so-called post-foundationalist movements formed under the influence of postmodernism and poststructuralism.

Despite the impact of Said’s book and the methodological turn that it signalled, it would be historically incorrect and theoretically wrong to associate the origin of postcolonial studies with *Orientalism* – and not only because the term ‘postcolonial’ was used only a couple of times in Said’s book. Ideas and arguments of postcolonial theory took shape in the broader historical, political and intellectual context of the struggle against imperialism and its consequences. Postcolonial studies should be seen as a logical continuation of the anti-colonial movement of the early 20th century and the process of decolonization in the middle of the last century. The political manifestos of Léopold Senghor (1906-2001), Aimé Césaire (1912-2008), Frantz Fanon (1925-1961), Albert Memmi (1920-2020) and others constructed the necessary ideological and intellectual environment for the formation of the postcolonial theory²⁷.

In the 1950s-1960s, the main activity of the anti-colonial movement was to ruthlessly criticize the enduring desire to perceive the imperial presence as a ‘contact of cultures’, in which the process of

²⁷ See L. Senghor, *The Foundations of “Africanite: or “Negritude” and “Arabite”*, Paris 1967; A. Césaire, *Discourse on Colonialism*, New York 1972; F. Fanon, *Black Skin*, op. cit.; A. Memmi, *The Colonizer and the Colonized*, Boston 1967.

²⁵ E. Said, *Orientalism*, London 2003, p. 2.

²⁶ Ivi, pp. 325-326.

colonization was equated with the process of ‘civilizing’, carried out by imperial forces. For example, in his 1950 *Discourse on Colonialism*, the poet and founder of the Négritude movement Aimé Césaire, who grew up in Martinique, formulated a radical anti-colonial and anti-European agenda:

[...] since I have been asked to speak about colonization and civilization, let us go straight to the principal lie that is the source of all the others [...] between *colonization* and *civilization* there is an infinite distance; [...] out of all the colonial expeditions that have been undertaken, out of all the colonial statutes that have been drawn up, out of all the memoranda that have been dispatched by all the ministries, there could not come a single human value. [...] Yes, it would be worthwhile to study clinically, in detail, the steps taken by Hitler and Hitlerism and to reveal to the very distinguished, very humanistic, very Christian bourgeois of the twentieth century that without his being aware of it, he has a Hitler inside him, that Hitler *inhabits* him, that Hitler is his *demon*, that if he rails against him, he is being inconsistent and that, at bottom, what he cannot forgive Hitler for is not *the crime* in itself, *the crime against man*, it is not *the humiliation of man as such*, it is the crime against the white man, the humiliation of the white man, and the fact that he applied to Europe colonialist procedures which until then had been reserved exclusively for the Arabs of Algeria, the “coolies” of India, and the “niggers” of Africa²⁸.

Kwame Nkrumah (1909–1972), the first prime minister and first president of independent Ghana, translated this passionate exposure of the colonialist nature of Europe and its ‘civilization’ into political action. As he put it, colonial independence

[...] cannot come through delegations, gifts, charity, paternalism, grants, concessions, proclamations, charters or reformism, but only through the complete change of the colonial system, a united effort to unscramble the whole colonial egg of the last hundred years, a complete break of the colonial dependencies from their ‘mother countries’ and the establishment of their complete independence²⁹.

Anti-colonialism, as a determination to get rid of colonial dependence, thus merged with decolonization, that is, with the process of structural transformation that eliminates not only relations of political inequality (the colonial ‘scramble’), but also the

conditions that make such relations possible (control over the production and consumption of ‘eggs’). In the 1980s, the formation of postcolonial studies also began with a discussion of the relationship between colonialism and civilization, which eventually evolved into colonialism and modernity. The ideas of progress, development, rationality and modernization were finally linked to the ideas of racial inequality and colonial dependency. Needless to say, this replacement of ‘civilization’ with ‘modernity’ was far from being a merely stylistic choice. The terminological change deprived the ‘European’ version of civilization of its ontological monopoly and pointed to the multiplicity of developmental models. At the same time, the switch exposed the hegemonic nature of the Enlightenment modernist project, revealing again and again the basic rule: without breaking a certain number of ‘eggs’ neither modernity itself, nor its colonial scramble would be possible. As Dipesh Chakrabarti, an Indian historian at the University of Chicago, summed it up later, “[t]he European colonizer of the nineteenth century both preached this Enlightenment humanism at the colonized and at the same time denied it in practice”³⁰.

In the postcolonial theory, this foregrounding of the inevitable connection between Europe’s ‘cultural mission’ and its imperial expansion gradually crystallized in the genre of ‘Eurocriticism’ aimed at “provincializing Europe”. This stubborn refusal to see Europe as the ontological norm, the key epistemological model, and the universal cultural centre paved the way for bringing back from the periphery those forms of organization of life, people and ideas that had been pushed out by models of development “in the European style”³¹.

For historians of the 1920s communist movement, many themes, tropes and discourse from the anti-colonial manifestos of the 1950s and 1960s might sound strikingly familiar. Indeed, ‘national’ and ‘colonial’ revolutions were perceived in the 1920s as essential to the common struggle against imperialism in the European colonies³². Correspondingly,

²⁸ A. Césaire, *Discourse*, op. cit., pp. 32, 34, 36.

²⁹ K. Nkrumah, *Towards Colonial Freedom: Africa in the Struggle Against World Imperialism*, London 1964, p. xviii. In his phrase (to unscramble the whole colonial egg of the last hundred years), Nkrumah plays on the well-known expression ‘the scramble for Africa’, which historians use to describe the partition of Africa among European colonizers after the 1855 Berlin Conference. On the ‘scramble for Africa’, see B. Harlow – M. Carter (ed. by), *Archives of Empire. Vol. 2. The Scramble for Africa*, Durham 2003.

³⁰ D. Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton 2000, p. 4.

³¹ Ivi, pp. 14–16.

³² See G. Safarov, *Kolonial’naia revoliutsiia (opyt Turkestana)*,

in their debates and decisions, members of the Communist International were consistent in dismissing the (“opportunistic”) theory of the European Social Democrats that promised “peaceful” and “automatic” decolonization: their idea that “the colonial world [wa]s being decolonized and industrialized thanks to capitalism itself” was resolutely labelled as a “harmful illusion” that would only confuse the oppressed³³.

There was, however, one fundamental difference between the anti-imperialist struggle in the 1920s and that of in the 1950s. If for the anti-colonialists of the mid-20th century the national revolution was an end in itself, for the Comintern movement of the 1920s and 1930s it was only a means, a first step in the struggle for abolishing the inequality of classes, genders and nations. Georgii Safarov (1891–1942), an important figure in the Executive Committee of the Comintern, and one of the most original theorists of anti-colonialism in the USSR wrote in 1934 in a journal with the telling title *The Revolutionary East*:

The proletariat is fighting imperialism in the name of its further struggle for the elimination of classes [...]. We could call Bolshevik only the type of work in which an average representative of the working masses of, say, India could establish — following Bolshevik propaganda and agitation — a direct and uninterrupted link between the village policeman-chowkidar and the Viceroy of India, Lord Willingdon. Not a single instance of violence either by Lord Willingdon or by the chowkidar of the lowest level can be passed over [...]. One must be able to focus the power of destruction, hatred and indignation of the masses on every representative of violent authorities. The experience of the Russian revolution teaches us this³⁴.

The problem with a ‘purely’ national revolution, therefore, was not that such a revolution was incapable of getting rid of the colonial system of domination imposed by (external) imperial rule. The problem, according to Safarov, was that a revolution

in the name of exclusively national liberation was not able to radically improve the position of the oppressed classes: when replacing the ‘scramble’ with ‘hard-boiled eggs’, the colonial situation changed little. As historical experience has shown — Safarov insisted — the only winner in the national revolution has always been the “native (*tuzemnaia*) bourgeoisie”³⁵.

The rhetorical and ideological orientations of these versions of anti-colonialism are useful for understanding the specificity of postcolonial studies. Like the Comintern-internationalists, proponents of the postcolonial thought in the 1980s–1990s were highly suspicious of any attempts to confine the liberation movement to the narrow framework of nationalist ideology and ethnic absolutism. But, like the anti-colonialists of the 1950s–1960s, postcolonialists were in no hurry to link the power of emancipation with representatives of any ‘revolutionary class’. The politico-theoretical appeal of the ‘revolutionary’ theory clearly faded away at the end of the 20th century: when considered against the backdrop of their intellectual and political predecessors, postcolonial studies certainly appear to be not only post-national, but also post-class and post-revolutionary.

The main cause for such political and theoretical moderation should be sought in the radical change of the geopolitical context that largely determined the direction of the anti-imperialist movement in the second half of the 20th century. The disappearance of the ‘world of socialism’ in the late 1980s and early 1990s affected not only the (former) socialist countries. Together with the ‘Second World’, the ‘Third World’ also disappeared as a meaningful category of analysis and description. Decolonization and the struggle for self-determination in the 1950s and 1970s gradually transformed into neocolonialism, and the end of the Cold War resulted in the triumph of neoliberalism³⁶. Postcolonial studies has become

Moskva 1921.

³³ *Stenograficheskiĭ otchet VI kongressa Komintern. O revoliutsionnom dvizhenii v kolonial'nykh i polukolonial'nykh stranakh*, 4, Moskva 1929, pp. 369, 517; *Rezoliutsiia “O revoliutsionnom dvizhenii v kolonial'nykh i polukolonial'nykh stranakh”*, in *Stenograficheskiĭ otchet VI kongressa Komintern*, 6, Moskva 1929, p. 142.

³⁴ G. Safarov, *Imperialisticheskoe gosudarstvo i natsional'no-kolonial'naia revoliutsiia*, “Revoliutsionnyi Vostok”, 1934, 3, p. 18.

³⁵ Ivi, p. 28. See also L. Mad'iar, *O natsional-reformizme*, “Revoliutsionnyi Vostok”, 1933, 6. For a detailed overview of these dynamics, as exemplified by the decolonization of the last century, see A. Getachew, *Worldmaking*, op. cit.

³⁶ For more details, see G. Uzoigwe, *Neocolonialism Is Dead. Long Live Neocolonialism*, “Journal of Global South Studies”, 2019 (36), 1, pp. 59–87; J.-P. Sartre, *Colonialism and Neocolonialism*, New York 2001; A. Getachew, *Worldmaking*, op. cit., pp. 142–183.

one of the most advanced theoretical attempts to make sense of these changes at the end of the 20th century. Essentially, its origins can be traced to the work of a group of scholars in humanities and social sciences that formed around the journal *Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society*, edited by Ranajit Guha (born 1923), an Indian historian then working at the University of Sussex in the UK³⁷.

The journal originally emerged as a critical project aimed against the two dominant traditions in the English-language historiography of India at the time³⁸. In a somewhat simplified summary, these two camps can be represented as follows. The school of ‘imperial history’ of India proceeded on the assumption that the British presence had contributed to the transformation of India into a developing unified state with a more or less effective educational system, medicine, laws and other attributes of civilization. The school of ‘nationalist history’ of India, on the other hand, argued that colonialism was a catastrophe that corrupted and corroded the foundations of national life.

Both traditions were united in their choice of materials and sources, viewing the history of South Asia exclusively through the prism of its elites. Their conclusions, though, were diametrically opposite. For imperial historians, the Indian elites, ‘polished’ in the imperial capital, were the transmitters and translators of the European version of modernity, with its idiosyncratic structure of politics, society, and state. Nationalist historians pointed to the superficiality and limitations of such ‘polishing’ and insisted that the elites cooperated with the colonizers solely out of necessity, while pursuing their own goals, interests, and vision of the nation-state.

Despite their different approaches, in many ways, both traditions could be seen as remarkable illustrations of Safarov’s ideas. The role of the oppressed

was limited exclusively to supporting the elite – in its comprador or nationalist version. Accordingly, the spectrum of political participation fluctuated between the ‘European choice’ and the ‘national liberation’.

It was precisely this methodological and thematic fixation of historiography on the history of the elites – or, rather, it was this methodological equation of the history of Indian society with the history of its elite groups – that the authors of *Subaltern Studies* challenged in their work by reframing the history of society as the history of its ‘lower classes’. In the introduction to the first issue of the journal, Guha explained the orientation and title of the journal:

The aim of the present collection of essays [...] is to promote a systematic and informed discussion of subaltern themes in the field of South Asian studies, and thus help to rectify the elitist bias characteristic of much research and academic work in this particular area. The word “subaltern” in the title stands for the meaning as given in the *Concise Oxford Dictionary*, that is, “of inferior rank”. It will be used in these pages as a name for the general attribute of subordination in South Asian society whether this is expressed in terms of class, caste, age, gender and office or in any other way. [...] it will be very much a part of our endeavour to make sure that our emphasis on the subaltern functions both as a measure of objective assessment of the role of the elite and as a critique of elitist interpretations of that role³⁹.

In the Soviet and post-Soviet context, the heightened interest of Indian historians in the life of the subalterns looks rather familiar, perhaps even trivial. For example, the Proletkul’t movement of the 1920s or the book series *The History of Factories and Plants*, initiated in the 1930s by Maxim Gorky, pursued very similar goals: the life of the (former) lower classes was presented to a larger audience, either by scholars and professional writers or by the subaltern themselves. By mastering narrative practices (and the basics of public history), the (former) subalterns thus overcame their initial illiteracy and their political unconsciousness⁴⁰. A class in itself was transformed into a class ‘for’ itself.

The originality of the subaltern version of post-colonial studies, however, lay not in its object of

³⁷ For an overview of subaltern studies, see G. Prakash, *Subaltern Studies as Postcolonial Criticism*, “The American Historical Review”, 1994 (99), 5, pp. 1475-1490. For an anthology of subaltern studies, see V. Chaturvedi (ed. by), *Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial*, London 2000.

³⁸ R. Guha, *On Some Aspects of the Historiography of Colonial India*, “Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society”, 1982, 1, pp.1-9.

³⁹ Idem, *Preface*, in Idem (ed. by), *Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society*, Vol. 1, Delhi 1982, p. vii.

⁴⁰ A good example of this kind of approach is the study authored by Jochen Hellbeck: *Revolution on My Mind: Writing a Diary under Stalin*, Cambridge [MA]-London 2009.

study, but in the resulting reconceptualization of political participation and its historical representations. In his works, Guha turned upside-down the traditional Marxist assumption that associated lower classes with a lack of interest in any sustained political activity. Vladimir Lenin aptly brought the lack of consciousness and a lack of political engagement in his famous verdict: “the illiterate person stands outside of politics”⁴¹.

In the colonial situation, the political unconsciousness of the oppressed – e.g., the so-called ‘pre-political’ orientation of the peasants – was seen by Indian historians not as a drawback, but as a promise – as a structural and experiential condition for their possible autonomous existence unaffected by the imperial influence⁴². Illiterate persons in the colony stood outside the empire’s political activities. Socially and historically, the very possibility of such autonomous life and authentic identity was associated with the duality of the process of colonial oppression. Similar to the logic of the Russian populists in the second half of the 19th century, Indian postcolonial scholars also believed that unlike indigenous elites, who were actively pursued (through bribes or force) by imperial forces, the ‘lower classes’ were impacted by the imperial presence in a much less significant way. In fact, the imperial order was deeply invested in securing and conserving traditional forms of organization of life for the subalterns. The lower classes were simply not on the list of ingredients required for the colonial ‘scramble’.

Following this logic, Guha and his supporters proposed to separate analytically the politics of the elites (‘vertical’ in its form of mobilization) and the politics of subordinate groups (‘horizontal’ or ‘networked’). A broader spectrum of political participation allowed for a more nuanced awareness of those forms of activity that were previously described as spontaneous (and therefore senseless and often brutal) outbursts of the masses – be they peasant revolts, everyday hooliganism, acts of disobedience, or religious ex-

tremism.

The type of political consciousness in these acts of spontaneous, tactical confrontation, of course, differed from the consciousness associated with organized political struggle: here, consciousness was more of an everyday fixture, like common sense. The ‘spontaneous’ revolts never led to a planned armed struggle for a new political order, since the very idea of political strategy was not a part of the subaltern’s conceptual arsenal⁴³. The goal was not to build a new, alternative system, but to destroy the old one. Drawing on the discussion about the negative consciousness of the lower classes in Antonio Gramsci’s *Prison Notebooks*, Guha explained that

rural revolts were not yet equipped with a mature and positive concept of power, hence of an alternative state and a set of laws and codes of punishment to go with it. [...] the project in which the rebels had involved themselves was predominantly negative in orientation. Its purpose was not so much to reconstitute the world as to reverse it. [...] In a land where the peasant could wreck his superordinate enemy’s prestige [...] by substituting *tu* for *vous* in an argument with him, why should insurgency need killing to make its point in battle?⁴⁴.

This emphasis on the heterogeneity of the forms and types of political participation of subaltern classes expanded the limits of political consciousness: it could not be accounted for only as political rationality anymore. But there was another fundamental consequence of studying subaltern groups. It is well known that many subaltern groups, in particular peasants, very rarely documented their attitudes and expressions in writing. This does not at all mean that the subalterns had nothing to say. Rather, they remembered and recounted their experiences by different means. The result was an interrogation and reconceptualization of the idea of a historical archive as the main source of historical knowledge. Symbolic forms and genres that were usually excluded from the standard repertoire of historical inquiry – be they oral histories, rituals, myths, rumours, everyday objects and similar ‘evidence’ – became acceptable

⁴¹ V. Lenin, *Novaia ekonomicheskaia politika i zadachi politprosvetov. Doklad na II Vserossiiskom s’ezde politprosvetov*, in Idem, *Pol’noe sobranie sochinenii*, 4, Moskva 1970, p. 174.

⁴² See R. Guha, *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*, Delhi 1983.

⁴³ For a similar model of the war of maneuver vs. the war of position, see A. Gramsci, *Prison Notebooks: Volume III*, New York 2007, pp. 161-169; on a somewhat similar model of ‘strategies vs. tactics’, see M. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley [CA] 1984.

⁴⁴ R. Guha, *Elementary Aspects*, op. cit., p. 166.

historical sources⁴⁵.

New genres being included in the repertoire of acceptable, official historical resources created a need for new methods for working with them. Attempts to reconstruct consciousness in order to write the histories of the mentalities of subaltern groups were superseded by projects that studied their *practices, actions, and activities*. Histories of subjective world-views and modes of self-reflections were overshadowed by the histories of the individual and collective subjecthood which manifested itself in various acts and actions. The themes of revolutionary consciousness, of teleological expediency, and of strategic choice, which were so characteristic of the orthodox Marxist understanding of political participation, thus lost their leading role.

The increased attention to the practices of subaltern groups, however, also posed a serious problem. When writing Indian history as a history of the subjecthood of the 'lower classes', postcolonial historians came to an expected but disappointing conclusion: the subalterns' practices of resistance have rarely been successful. As Gyan Prakash, an Indian historian at Princeton University, observed, "the moment of rebellion always contained within it the moment of failure"⁴⁶. Frustration over the failed search for 'authentic' subalternity and successful resistance resulted in a major change of the theoretical paradigm. It became more and more clear that the subaltern condition, by the very fact of its existence, implied a certain systematic quality, a certain integration into the existing structures and practices of subjectivation. The initial move towards the search for a subaltern 'authenticity', which escaped the gaze of imperial attention, turned out to be a case of whimsical self-deception. The 'indirect' exploitation of Indian peasants by the indigenous bourgeoisie was in fact an integral part of the imperial economy. As Gayatri Spivak, professor of comparative literature at Columbia University frostily noted (following Marx), in her famous article *Can the Sub-*

altern Speak?, "on the level of class or group action, 'true correspondence to own being' is as artificial or social as the patronymic"⁴⁷.

Eventually, the quasi-Marxist search for agentive subalterns gave way to a post-structuralist criticism of symbolic structures and writing process. A new generation of postcolonial scholars – Homi Bhabha, Gayatri Spivak and Ashis Nandy (to name just a few) – brought with them a different historical approach⁴⁸. Influenced by Michel Foucault, Jacques Derrida, and Jacques Lacan, this cohort of postcolonial scholars rejected the search for an autonomous subject of history and politics: an archaeology of practices of subordination was marginalized by an exploration of modes of symbolic production that transform subalternity into a discursive 'fact'. The desire to return the 'colonial scramble' to its original state of the egg, which Nkrumah wrote about in the 1960s, was replaced by an interest in the comparative poetics of, if you will, 'culinary recipes'.

The 1990s saw a definitive discursive shift in postcolonial studies: initial attempts to rescue subaltern groups from historical oblivion gave way to diverse forms of criticism of the discursive manifestations of subalternity. In terms of theory, postcolonial studies resembled the growing postmodern criticism of culture to such a striking degree that Kwame Anthony Appiah, a British-Ghanian philosopher at Duke University (USA) at the time, even published in 1991 an article with a provocative title: "Is the *Post-* in Postmodernism the *Post-* in Postcolonial?"⁴⁹.

Appiah's response to his own question was rather ambiguous. Indeed, postmodernism and postcolonialism shared the desire to question the universality of the ideas of progress, development and rationality that were fundamental to the practices of radical reconstruction generated by the Enlightenment. 'Post-' in both cases meant distance from global

⁴⁵ G. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in C. Nelson – L. Grossberg (ed. by), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke 1988, pp. 271–313 (285).

⁴⁶ See H. Bhabha, *The Location of Culture*, London 1994; G. Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York 1987; A. Nandy, *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self Under Colonialism*, Oxford 1988.

⁴⁷ K. A. Appiah, *Is the Post- in Postmodernism the Post in Postcolonial?*, "Critical Inquiry", 1991, 17, pp. 336–357.

⁴⁵ See Ivi; Idem, *Dominance without Hegemony: History and Power in Colonial India*, Cambridge [MA] 1997.

⁴⁶ G. Prakash, *Subaltern Studies as Postcolonial Criticism*, "The American Historical Review", 1994 (99), 5, p. 1480.

projects that either completely ignored local differences or embedded them in various Orientalist binaries. Moreover, both approaches unsettled the hegemony of universal scenarios and templates through dispersive vision and deconstructivist analytics: they challenged unity with fragments, linear development with history of discontinuities, racial purity with hybridity, and normative models with their parodies.

Interest in historiography was superseded by interest in rhetoric and deconstructivist writing, and in this context of discursive ‘vegetarianism’, inquiries about ‘colonial scramble’ and the original ‘eggs’ became rather superfluous, if not misplaced. The very topography of the search for the subaltern dramatically changed its direction and structure: the subalterns were to be found neither on the margins of the dominant discourse, nor outside it, but between the discourse’s layers. What was crucial, however, was not so much subalterns themselves, but rather the traces and mechanisms of subalternity. Prakash expressed the gist of this shift well:

The actual subalterns and subalternity emerge between the folds of the discourse, in its silences and blindness, and in its over-determined pronouncements [...]. Subalternity thus emerges in the paradoxes of the functioning of power, in the functioning of the dominant discourse as it represents and domesticates peasant agency as a spontaneous and “pre-political” response to colonial violence. No longer does it appear outside the elite discourse as a separate domain, embodied in a figure endowed with a will that the dominant suppress and overpower but do not constitute. Instead, it refers to that impossible thought, figure, or action without which the dominant discourse cannot exist [...]⁵⁰.

The history of colonialism from below was evolving into a history of colonialism from within, and Prakash’s conclusion well captures the fundamental contribution made by the authors of postcolonial studies. The subjecthood of the subalterns here is a natural (rather than incidental, spontaneous, and unintelligible) product of modernization, an effect of its symbolic structures. The awareness that the social existence of groups and individuals is impossible outside of these structures is combined in postcolonial studies with an equally clear awareness that colonization/subordination have their own limits, too: colonization required the presence of the subaltern

and, simultaneously, was undermined by this presence. The more the colonized Indian resembled an English lord in his behavior and language, the more disturbing was the evident discrepancy between the (imperial) forms of his self-expression and his national (colonial) genealogy.

In this unsettling resemblance – “*almost the same, but not quite*” – Homi Bhabha, a philosopher at Harvard University, sees the main property of colonial subjectivity⁵¹. Colonial mimicry, colonial imitation induced by the imperial presence, is doomed to serve as “the sign of the inappropriate”, as “a difference or recalcitrance which coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance, and poses an imminent threat to both ‘normalized’ knowledges and disciplinary powers”⁵².

The productive combination of the ideas of Gramsci and Foucault, Lacan and Derrida allowed scholars studying subalterns to move away from the ontological search for autonomous groups and subjects, towards the analysis of the micropolitics of power. In this case, studying the processes through which power constructs objects of its subjectivation was inextricably linked to studying subalterns’ abilities to displace, to subvert and pervert the effects and intentions of power. As Spivak put it, the main challenge was to be able to say the “‘impossible ‘no’ to a structure, which one critiques, yet inhabits intimately”⁵³.

Such an analysis of the heterogeneous postcolonial tactics of shifting strategic goals and intentions that the institutions of power try to implement continues to be at the core of contemporary postcolonial studies. Since its emergence in the 1980s on the periphery of academia, postcolonial studies as a field has evolved from a marginal movement of intellectuals into a global intellectual industry – with its own

⁵¹ H. Bhabha, *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*, “October”, 1984, 28, pp. 125-133 (126).

⁵² Ibidem.

⁵³ G. Spivak, *The Making of Americans, the Teaching of English, and the Future of Culture Studies*, “New Literary History”, 1990 (21), 4, p. 794.

⁵⁰ G. Prakash, *Subaltern Studies*, op. cit., pp. 1482-1483.

academic programs, centres and publications⁵⁴.

THE POETICS OF ORPHANHOOD AND THE POLITICS OF BELONGING

The complex history of postcolonial studies raises the inevitable question about the applicability of this theoretical framework, set of arguments and modes of writing, to the realities of post-colonies of socialism. A discussion on the nature of Soviet coloniality requires a separate study; so does a larger question about the specifics of Soviet imperialism. Here, I focus only on a limited set of postcolonial historical projects; in my discussion below, I will follow the useful distinction in understanding postcoloniality suggested by Stuart Hall (1932-2014), the famous British cultural theorist born in Jamaica.

In the article *When Was 'The Post-Colonial'?*, Hall proposed a distinction between two versions of postcoloniality: postcoloniality understood 'chronologically', as a specific historical situation emerging after the collapse of the empire; and postcoloniality understood 'epistemologically', as a specific turning point in the process of producing knowledge⁵⁵. Clearly, while being completely independent from each other, the 'chronological postcoloniality' as a historical category of practice/experience and 'epistemological postcoloniality' as a category of description/analysis can coincide in time and space. Yet, the emphasis on specific methods of symbolic production of subaltern and postcolonial subjectivities, which has become so paramount to postcolonial studies after Said, makes it possible to determine the mechanisms of such production, regardless of the historical and geographical location.

In the final section of this article, I examine the emergence of *expressive means* that translate the new experience of independence into understandable

idioms, tropes and concepts. My materials come from the post-Soviet culture of Kyrgyzstan. By no means do I suggest that the state of independence is a default condition in the postcolonies of socialism. On the contrary, it is a practice that requires the active development of the techniques and skills of a sovereign life (along with the creation of various institutions, processes and traditions). Moreover, the state of independence requires from the postcolonies of socialism a detailed – conscious? – re-calibration of their ties with the inherited history, understood both as a discipline and as a story about the past. In this situation, public history offers a convenient framework, allowing one to appeal to the experience of the past in order to shape social relations in the present.

Public history is also important because, unlike the field of academic history in Kyrgyzstan, where postcolonial ideas present themselves quite tentatively and sporadically, historical projects aimed at the general public actively root postcolonial ideas, tropes and images in the accessible symbolic contexts of the past. Kyrgyz materials allow me to single out two separate but interrelated postcolonial discourses – the 'poetics of orphanhood' and the 'politics of belonging'. Using visual and textual materials, I will show how these two public languages of self-description are structured around the same themes of origin and relatedness. Each discourse considers these topics in its own way, but together they are intertwined in an intriguing symbolic dialogue.

Before proceeding directly to the materials, I would like to briefly review the recent imperial history and the emergence of Kyrgyzstan. The Kyrgyz territories were incorporated into the Russian Empire quite late – during Russian colonial expansion to the south in the 1860s. During the Soviet period, the history of the region was especially interesting for its administrative and organizational volatility. After the October Revolution, the (Kara)Kyrgyz – together with other peoples of Central Asia – were united into the Turkestan Autonomous Soviet Socialist Republic. In the early 1920s, the peoples of Turkestan made several crucial attempts of self-description (rather

⁵⁴ See, for example, the publications *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies* (<<http://journals.upress.ufl.edu/jgps/index>>) and *Postcolonial Studies* (<<https://ipcs.org.au/postcolonial-studies/>>). See also the webpage *Postcolonial Space* (<<https://postcolonial.net/>>). Latest access: 06.11.2021.

⁵⁵ Cf. S. Hall, *When Was 'The Post-Colonial'? Thinking at the Limit*, in I. Chambers – L. Curti (ed. by), *The Postcolonial Question: Common Skies, Divided Horizons*, London 1996.

than self-determination). For instance, in January 1924, Kyrgyz delegates at the 12th Congress of Soviets of the Turkestan Autonomous Soviet Socialist Republic addressed the Central Committee of the Russian Communist Party of Bolsheviks and the National Council of the Central Executive Committee of the USSR with a statement that drew the leaders' attention to the negative consequences caused by the virtual “obscurity (*neizvestnost'*)” of the Kyrgyz people. In particular, the statement demanded:

1. To recognize the Kara-Kyrgyz people as an independent nation on an equal basis with other nationalities (Uzbeks, Turkmen, Tajiks, Kaisak-Kyrgyz).
2. To more widely involve representatives of the Kara-Kyrgyz workers in the party and governmental institutions⁵⁶.

In the same year, 1924, the so-called national delimitation (*razmezhevanie*) of the Turkestan Autonomous Republic took place. It was then that the Kara-Kyrgyz Autonomous Region first appeared as an administrative unit (within the RSFRS), and a little later – as an Autonomous Republic (also within the RSFSR). In 1936, the new – “Stalinist” – Constitution of the USSR transformed the Autonomous Republic into the Kyrgyz Soviet Socialist Republic, within whose borders the Republic of Kyrgyzstan still exists today.

My first group of examples is visual. Almost all of them are taken from the films of the famous Kyrgyz director Aktan Abdykalykov (born 1957), who recently took a new name – Aktan Arym Kumbat. A painter by training, Arym Kumbat began making his own films in 1990. Particularly famous is his autobiographical trilogy, *Selkinchek* [The Swing, 1993, 48 min.], *Beshkempir* [The Adopted Son, 1998, 81 min.] and *Majmyl* [The Chimp, 2001, 98 min.]. To a large extent, Arym Kubat's films created a model for the development of the visual and narrative language of post-Soviet Kyrgyzstan. Gamal Bokonbaev, one of the most insightful art critics of the republic, noted in 2007 that “the plasticity (*plastika*) of A. Abdykalykov's films significantly impacted the entire visual culture of the first fifteen years of our independence. Our face reflects this plasticity in our ‘common ex-



Fig. 1. In the state of nature: tree roots and the seashell. Screen-grabs from *Selkinchek* [The Swing, 1993]. Dir. Aktan Arym Kumbat.

pressions”⁵⁷. Bokonbaev's emphasis on plasticity, and not on cinematic language, is fundamental, and I will return to it later; for now, I will look closer at this “common expression” of the face of the nation which Bokonbaev so emphatically highlights.

Selkinchek was the first independent film by Arym Kumbata, and the history of its production largely reflected the overall situation of the time. In the early 1990s, the studio Kyrgyzfilm, famous for the series of films based on the novels by Chingiz Ajt-

⁵⁶ As cited in: U. Chotonov, *Kyrgyzstan po puti suvereniteta (Istoriko-politologicheskii analiz)*, Bishkek 2007, p. 62.

⁵⁷ G. Bokonbaev, *Zametki prodvnutogo kinoliubitelia*, in U. Dzharparov (ed. by), *Revizija N° 1. Kyrgyzskoe kino 60/90. Stat'i, rabochii al'bom, arkhivny*, Bishkek 2007, p. 23.

matov, was struggling, and *Selkinchek* was funded by the Soros Foundation. As it often happens in such situations, the film became a kind of manifesto of its author. In an interview with me, Arym Kumbat explained that he made the film with virtually no script. There was no set – all materials were shot outside, in a mountain village. There were almost no professional actors involved, either: local residents took part in the filming, and the director's son plays the main character. Partly due to economic inevitability and partly to aesthetic choices, the film was a post-Soviet version of what Dziga Vertov in the 1920s called “life caught unawares”, i.e. life filmed without staging, life presented without cinematic tricks and theatrical conventions⁵⁸.

Most importantly, *Selkinchek* lacked not only script and actors – it also lacked dialogue. Instead of oral texts, it offered material textures: the semantic motion in the film was achieved with the help of carefully selected and strategically shown objects, people and landscapes. Plasticity – the conscious manipulation of physical forms and materials on the screen – became the main narrative device.

This shift from discourse to object, from word to matter is fundamental. In the movie, the importance of language in general and words or phrases in particular is marginalized by other types of expression and affect – haptic, sonic or optic. Although the characters in the film rarely speak, *Selkinchek* is not a silent movie. The absence of speech is a deliberate choice. For the story that the director seeks to show, discursive behaviour was not essential, or, to be precise, not material enough.

The plot of the film is quite simple. It is anchored by Mirlan, a boy from a small mountain village. No personal details about him or his family are ever revealed in the film; instead, we see him playing with his older friend, a silent (mute?) man of indeterminate age with visible intellectual and emotional disabilities. A board tied to two tall poplars with powerful roots extending into the ground – an improvised



Fig. 2. The flight and the swing. Screengrabs from *Selkinchek* [*The Swing*, 1993]. Dir. Aktan Arym Kumbat.

swing – is one of the main attractions for these two friends. Unexpectedly, we rarely see them using the swing themselves in the film; instead, we are presented with episodes where they swing Ajnura, a country girl with whom Mirlan is secretly in love.

The swing, in fact, stands at the centre of the conflict, when an unnamed seaman appears in the village, apparently returning from service in the navy. Like all the other characters in the film, the seaman hardly speaks. But his silent presence is peculiarly reified and mediated with the help of a huge sea shell that he has brought with him. The stunned villagers put the shell to their ears, trying to hear the sound of the distant sea. And it is with the help of this shell that the seaman earns the recognition (and love?) of the girl. [Fig. 1] Cleverly anticipating the seaman's plan, Mirlan tries to attract Ajnura's attention. Playing a Soviet cosmonaut (“I am Gagarin! I am Popov!”), he attempts to fly, jumping off the roof of a house with a makeshift ‘parachute’, merely a colourful tablecloth. The ‘flight’ predictably ends with a bruise, and Ajnura now swings with the seaman. [Fig. 2]

The striking dialogue between the palpable,

⁵⁸ See more about the film's history in a recent interview with the director conducted by Roman Egorov and Mumtoz Ashraikhanova <<https://www.ccat.uz/en/video/selkinchek>> (latest access: 31.10.2021).

gnarly roots that firmly grasp the ground and the mesmerizing shell taken out of its context visually punctuate the film. Closer to the finale, Mirlan takes the shell in his hands, too – but only to expel it beyond the borders of sociality. As if reversing – rejecting? – the deep (sea) origin of the shell, the boy leaves the shell on the top of a mountain nearby. The trauma of betrayal also lives at the heart of the film: on the wall of the house, Mirlan paints a picture of the girl of his dreams – alone on the swing⁵⁹ [Fig. 3].

There are several fundamental effects of the language of materiality that I want to highlight here. One has to do with the temporality suggested by *Selkinchek*. Apart from a couple of historical details briefly mentioned in the film, the director carefully erases all traces of social history. As viewers, we find ourselves in a time that is measured not by socio-political events, but by the drama of the transition from one age stage to another. The bleaching of historical time is reinforced in another way, as well. In the film, Mirlan is not only ‘outside of politics’ (which could be explained by his age) and ‘outside of history’; he is also outside of any visible family ties and kinship relations. His friend and playmate dies in the middle of the film, and the boy spends most of his time on the screen alone, in constant dialogue with the landscape around him. Throughout the film, the child’s social ties as the protagonist are reduced to a bare minimum: biography is presented here as a biomorphic existence of man in nature. The rhythms of history are replaced by cycles of life and seasons.

Selkinchek unfolds semantically not through the plot development, but rather through the juxtaposition and sequencing of formal devices – such as a change of the camera’s angle, or a move from one object to another, or an interplay of light and shade. By minimizing the role of ‘discursive’ means of expression, the film amplified the relevance of its plastic language. It is not an exchange of words that is decisive in the film, but the co-existence of materials in the frame. Forms and rhythms are the key mechanisms to produce an effect – whether through the



Fig. 3. Dealing with the trauma: the seashell, Mirlan, and the imaginary swing. Screensgrabs from *Selkinchek* [The Swing, 1993]. Dir. Aktan Arym Kumbat.

measured movement of a swing or the slow passing of a shell from a person to person. Plucked from its native environment, a dead seashell can produce nothing but noise. However, this empty signifier is powerful enough to dramatically change the course of the film’s events. Devoid of roots and contexts, the shell acts as a shifter, which can radically alter the direction, without making any meaningful contribution of its own⁶⁰. And the foreign, deep, ‘other’

⁵⁹ The film is available here: <https://www.youtube.com/watch?v=F7cZgSNSC_w> (latest access: 31.10.2021).

⁶⁰ For more information on shifters, see R. Jakobson, *Shiftery, glagol'nye kategorii i russkii glagol*, in S. Oushakine (ed. by), *Formal'nyj metod: antologija russkogo modernizma. T. 3: Tekhnologii*, Ekaterinburg-Moskva 2016, pp. 408-427.

origin of the shell in this case should not go unnoticed: changes always come from elsewhere.

As the main metaphor of the film, the swing provides the conceptual key to understanding its main message. Similar to the deep-rooted trees, the swing is firmly attached to the local landscape. Yet, unlike trees, it moves in space – back and forth, up and down – creating a sense of visual and spatial dynamics. Moreover, the swing movement generates the sensation of flying, while keeping the body itself relatively still. Physical limits (the ropes of the swing) act here not as an obstacle for the movement but as the condition of its possibility. Ironically, the movement is secured precisely because the swing is grounded and rooted. Or, to put it differently: rootedness and attachment exclude neither mobility nor dynamics. And the images of timeless – seemingly eternal – soil, roots, and landscape function in the film as ‘natural’ stabilizers of Mirlan’s social uprootedness.

With its ostensible ethnographism, *Selkinchek* undoubtedly reminds us of the old orientalist theses of Hegel about peoples who “have been excluded [...] from the drama of the World’s History”, about peoples whose only driving force is “the Unhistorical, Undeveloped Spirit”, about peoples “still involved in the conditions of mere nature”⁶¹. However, in this case Hegel’s orientalism was subjected to a significant postcolonial correction. The pre-historical and pre-political story of the people who are presented in *Selkinchek* in “the conditions of mere nature” is not a reflection of their original “unhistoricity” but an artistic device deployed for clearing some conceptual and narrative room for the stories of postcolonial independence that are yet to emerge. As the film emphasizes in its finale, the act of overcoming trauma becomes possible only when the impact of the foreign shifter is cut off: the therapeutic painting of the girl on the wall of the house is enabled by the expulsion of the seashell beyond the borders of the community. Thus, the textural perception of history, the plastic art of narration without words, serves as an interesting reformulation of the old postcolonial



Fig. 4. Telling things, substances and surfaces. Screenshot from *Beshkempir* (1998). Dir. Aktan Arym Kubat.

question about the expressive abilities of the subaltern. Can the subaltern speak? Yes, they can. But to convey their point, the post-Soviet subaltern might prefer other means of expression.

What kind of story do these narratives tell, then? *Selkinchek* (1993), with a lonely Mirlan growing up in the steppes and mountains of Kyrgyzstan, outlined but did not unpack the theme that became the core conflict in the next work by Arym Kubata. His *Beshkempir* (1998) inherited the basic ideological and visual approaches of the first film. At the centre of the story, there is yet another somewhat lonely teenager named Beshkempir, who falls in love with a slightly older girl⁶². As in *Selkinchek*, dialogues in *Beshkempir* are secondary to the artistic presentation of the material world of the Kyrgyz village.

⁶¹ See G. Hegel, *The Philosophy of History*, Kitchener 2001, pp. 97, 117.

⁶² The film is available here: <https://www.youtube.com/watch?v=_xcektLNIJI> (latest access: 31.10.2021).

Through close-ups and textural counterpoints, the director amplifies the affective and narrative possibilities of things, substances and surfaces. [Fig. 4] History in *Beshkempir* is a synonym for ethnography, too. But in this case, ethnography is not devoid of modernist touches. In fact, it points to an intriguing alternative to the Soviet canon: the films that the mobile projector brings to the village are not Soviet blockbusters, but Bollywood musicals. In the post-colonial version of Soviet history, modernity comes from the South.

What is remarkable about *Beshkempir*, however, is not only its stunning display of materiality, but also its articulation of the narrative about subjectivity, in the gradual emergence of a certain bio-historical teleology, which *Selkinchek* only hinted at. The loneliness of the boy from a mountain village finally has its narrative function. During a scuffle with one of his friends, Beshkempir learns that he is an adopted son, a foundling abandoned by his mother. The story of infantile loneliness quickly becomes one of existential rejection. The “autonomy” of the lonely boy is no longer another neo-romantic metaphor of existential solitude. Rather, it is a consequence of social uprootedness; it is a sign of social orphanhood and rejection. As I will investigate later, in situations where socio-political institutions are often reduced to networks of kinship (‘clans’ and ‘families’), the orphan is a symbol of life outside of history just as he is an index of life outside of ethnography.

There is an interesting allegory, then, that could be traced throughout the film: the enforced recognition of one’s orphanhood – with its lack of fundamental (blood) relatedness and familial belonging – is presented as a primary trauma that eventually finds a happy romantic resolution. At the end of the film, Beshkempir wins the recognition of his girlfriend, and the predominantly black-and-white film concludes with a metaphorical coda shot in colour: playing with threads against the background of a traditional patchwork carpet *kurak*, the boy and his girlfriend weave a net(work) of – new? family? kinship?– ties that bind them together [Fig. 5].

It is easy to explain away the ethnographic minimalism of Arym Kubat’s films – their obsessive



Fig. 5. Ties and networks of relatedness. Screengrabs from *Beshkempir* (1998). Dir. Aktan Arym Kubat.

interest in the rural (if not the primitive), their narcissistic fascination with themselves – by the demands and expectations of film festivals. Their popularity and success at international film festivals suggests that the stories of orphanhood that Arym Kubat tells through things and textures are quite convincing. And yet, I think that the plastic language of these films reflects more than just the director’s artistic vocabulary (or his biography).

Filmed against the backdrop of the collapse of the USSR, these movies present stories about a slow and anguished process of realizing one’s own autonomy and separation. It is hard not to see in these films a poignant attempt to express in public the painful experience of broken family ties, unknown or unsettled identities, and the gradual building of new networks of relatedness, attachment, and belonging.

Selkinchek and *Beshkempir* significantly influ-

enced the vocabulary of imagination associated with the independence of Kyrgyzstan. The figure of the rural child has become a standard trope in the language of the visual arts of the independent country. The potential of the infantile subject position so powerfully visualized in these films did not go unnoticed among politicians, either. References to the “young Kyrgyz state”, which has yet to learn its lessons, is a popular metaphor in the political discourse of the country. Of course, it would be naïve to directly link poetic cinematic images and rhetoric of political processes. But it would be just as naïve to ignore the fact that in both domains (arts and politics), the symbolic production is based on a strikingly similar vocabulary of expressive means: multiple narratives about the present emerge as a dialogue between the metaphors of orphanhood and belonging.

I finish this essay with a few more examples that illustrate how the tropes of orphanhood and rejection are reclaimed and repurposed in public debates about national genesis and sovereignty. Like the films by Arym Kubat, the texts that I discuss below utilized historical links and associations in order to influence the public discourse now. As a bridge to the second group of my examples about the politics of kinship, I will use one more cinematic text.

Selkinchek and *Beshkempir* might have been instrumental in popularizing the theme of broken family ties, but it was Bakyt Karagulov who took it to the limits in his *Plach materi o Mankurte* [A Mother's Lament for Mankurt, 2004, 82 min.]. The film was based on a legend from Chinghiz Aitmatov's critically acclaimed novel *I dol'she veka dlitsia den'* [The Day Lasts More Than a Thousand Years, 1980]⁶³. Aitmatov himself contributed to the script, and his involvement is particularly significant: in this case, a modernist late Soviet writer took an active part in creating a cinematic costume drama that (negatively) embraced a archaic past.

Aitmatov's novel came out in 1980, in an issue of the main Soviet literary journal “Novyi Mir” [The New World] published in Moscow. In the novel, Aitmatov introduced the reader to a series of unex-

pected and novel reflections on Soviet modernization in Central Asia: the Baikonur cosmodrome (the main Soviet launch site for space ships) co-existed there with nomadic camel-breeders. Steeped in the language “of mere nature” (as Hegel would have it), various metaphors and symbols of tradition cast serious doubt on the radicalism of Soviet modernity.

The legend about the *mankurts* – people whose memory was completely and forcefully obliterated – was one of the free-standing stories included in the novel. It offered a narrative about external enemies and terror that focused on the Chinese tribes Juan-Juan. In the 10th century, they created an effective biopolitical industry that used the locals to manufacture a powerful symbol of their own subjugation and intimidation. The Juan-Juan would capture ‘native’ (presumably Kyrgyz) men and then wipe their memory: humans would be transformed into a bundle of muscular energy, into a walking sign of madness caused by amnesia.

To achieve the state of complete amnesia, the victim was exposed to a sophisticated type of torture: raw camel skin would be cut into pieces and then tied tightly around the victim's shaved head. The victim was then left in the steppe under the burning sun. If he did not die of hunger and thirst, he could die from the agony provoked by the shrinking skin that squeezed the skull. If he managed to suffer through this stage, there was one more to go through: the victim's hair would slowly grow through the skin, transforming the instrument of torture into a part of his body. The survivors were known as *mankurts*: people deprived of kinship ties, memory, language and past. With time, *mankurts* would become inseparable from the camel skin, ultimately embodying the tool of their own deprivation. This torture device, having become part of its victim, evolves into a structure of oppression without which life would be impossible.

In the original novel, the legend about this torturous medieval industry of amnesia presented an uneasy dialogue on the relationship between tradition and modernity in late Soviet society. In the post-Soviet film, this dialogue was left outside the frame (together with modernity). Steering clear of any di-

⁶³ For an English translation, see C. Aitmatov, *The Day Lasts More Than a Hundred Years*, Bloomington 1983.



Fig. 6. Outside of history: uprooted tumbleweed and lost son. Screengrabs from *Plach materi o Mankurte* [A Mother's Lament for Mankurt, 2004]. Dir. Bakyt Karagulov.

rect analysis and critique of the Soviet experiment, the postcolonial historical drama about *mankurt* presented instead a self-contained story about victimization and external violence against (national) memory. The idea of sacrifice has been reinforced and amplified by the family context, which effectively reduced the socio-political conflict to the depiction of severed family relations: to the mother's lament about a *mankurt*.

However, it would be not fair to say that there are no dialogical ambitions and intertextual references in *A Mother's Lament for Mankurt*. In many ways, the film provided an antithesis, an inversion of the stories told by Arym Kubat's ethnographic cinema. An unnamed and invisible mother, who abandoned her son (in *Beshkempir*), was replaced in Karagulov's film by the heroic mother, who goes to rescue her adult son who has been taken prisoner by the Juan-Juan. Her journey results in a tragedy, though: after a long and exhausting trip, the mother finds her son-turned-mankurt in the desert. Trying to bring back his memory, she begs him to recall his name and the name of his father. In response, in a fit of

madness (and under the influence of his Chinese masters), the son kills his mother, and the mother's lament seamlessly evolves into a song of mourning for her own death and her lost son⁶⁴ [Fig. 6].

Shot against the background of camel herds and symbolically marked by the presence of uprooted tumbleweed grass, this verbose and poorly staged costume drama did not have much success at the box office or at festivals. But it revived debates about Kyrgyz origin, memory and identity in the republic. For example, in 2006 a Kyrgyz writer has explained the relevance of *mankurtism* as follows:

Mankurtism is the cult of spiritual slavery; it perceives this very slavery as the normal life. [...] *Mankurtism* is a spiritual AIDS. In my beloved country many are now infected by this terrible disease; to the greatest shame, many among those who are infected are my fellow writers who have chosen the most vile form of slavery – the slavery of the soul and the spirit. In the past, the slaves celebrated the beys, then Stalin and the party; now they celebrate the unbearably impeccable rulers of our times⁶⁵.

Mankurtism here is used as a blanket metaphor, as a universal diagnosis of any problematic case in the nation's past and present. Responding to this disastrous vision of history, in many vernacular projects, authors made an effort to create a 'dignified biography' of the new nation and its representatives. This genealogical re-mapping of the past has led to a striking proliferation of public and academic discourses on clans, tribes, and kinship. During the first two post-Soviet decades, many scholars in and outside Kyrgyzstan pointed out that in the absence of developed political parties, family ties were frequently deployed as key tools for mobilizing economic and human resources, as well as for ensuring the circulation of elites. In this literature, the clan functions as a "collective identity network"⁶⁶, a mechanism for detecting 'friends' and designating 'others'. It was as if this public reanimation of the rhetoric and categories of kinship decided to transform post-Soviet politics in the republic into an illustration for Claude Levi-Strauss' research on elementary kinship structures. There was a crucial dif-

⁶⁴ The film is available here: <<https://www.youtube.com/watch?v=BOdClyLchPc>> (latest access: 31.10.2021).

⁶⁵ T. Ibragimov, *Ob Aimatove*, "Kurak", 2006, 3, p. 144.

⁶⁶ See, for example, K. Collins, *The Political Role of Clans in Central Asia*, "Comparative Politics", 2003 (35), 2, p. 173.

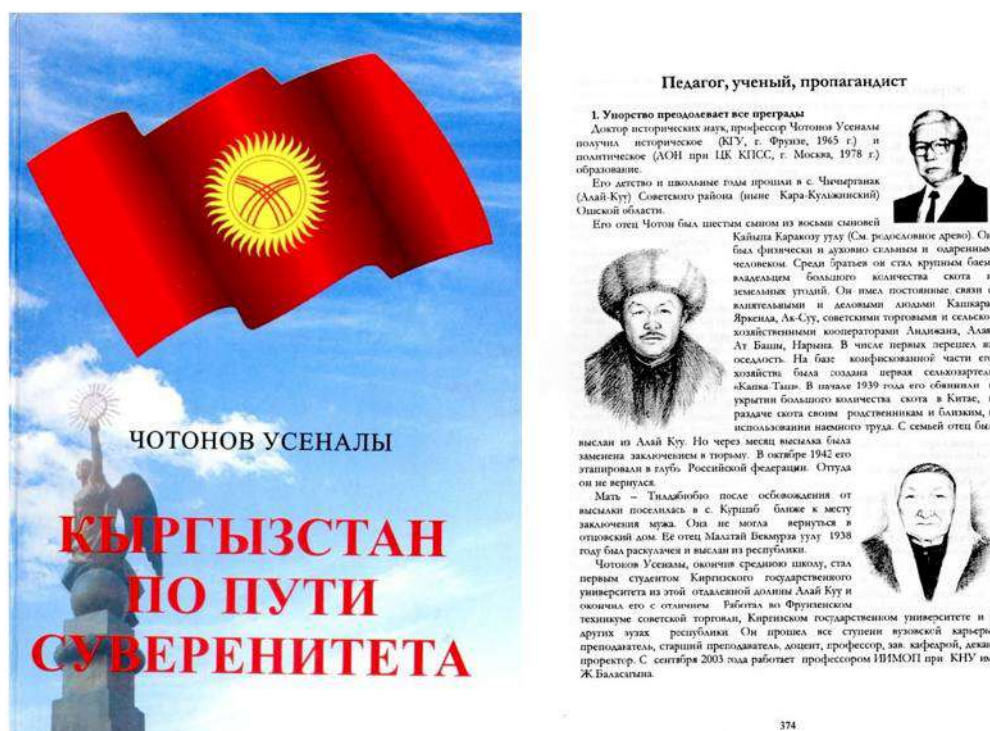


Fig. 7. Human faces of state sovereignty: the front cover of the book and a page with the author's family sketches. From: U. Chotonov, *Kyrgyzstan po puti suvereniteta (Istoriko-politologicheskii analiz)*, Bishkek, 2007.

ference, though. In Levi-Strauss' account, women – as the ultimate object of exchange between different clans and tribes – embodied the function of cementing relations between different kinship networks and ensured their borders⁶⁷. Apparently, after socialism, it is the circulation of official positions and appointments (*dolzhnosti*) – among different kinship networks – that performs the same function of consolidation and separation.

Of course, the restoration of the organizational logic of kinship for ordering political and social relations is hardly remarkable. The point is not that the political mobilization of 'clans' and 'family ties' are an integral part of the national tradition, as some scholars have suggested. In this respect Kyrgyzstan is not unique, and similar trends can be easily found in other post-Soviet states⁶⁸. Rather, the rhetoric of kinship provides an effective discursive

tool capable of explaining, structuring and justifying the social fragmentation and the rupture of kinship ties after socialism. Narratives of (blood) relatedness offer a valuable interpretive framework in which the desire to highlight particularities ('clan') does not pre-empt the claim to some kind of universality ('nation-state'). It is also significant that the activation of genealogical rhetoric in many respects makes it possible to forge a biography outside and beyond the limits of the Soviet narrative. Genealogy, in other words, allows individuals and groups to inscribe themselves in the newly constructed history of the country: it works as a vernacular device for preserving sovereignty on the level of the individual. With its detailed schematization and segmentation of the past, kinship rhetoric effectively 'texturizes' the landscape of history, which until recently presented only a smooth surface of a collective path to the collective future.

Sometimes this desire to represent and legitimize oneself through one's ancestors takes on surprising forms. For example, the very traditional monograph on the history of Kyrgyzstan's sovereignty, published

⁶⁷ Cf. C. Levi-Strauss, *The Elementary Structures of Kinship*, Boston 1969.

⁶⁸ For a detailed overview of the late Soviet interest in the logic of kinship, see my article *Mesto-imeni-ia: sem'ia kak sposob organizatsii zhizni*, in S. Oushakine (ed. by), *Semeinye uzy: Modeli dlia sborki, T. 1*, Moskva 2004, pp. 7–54.

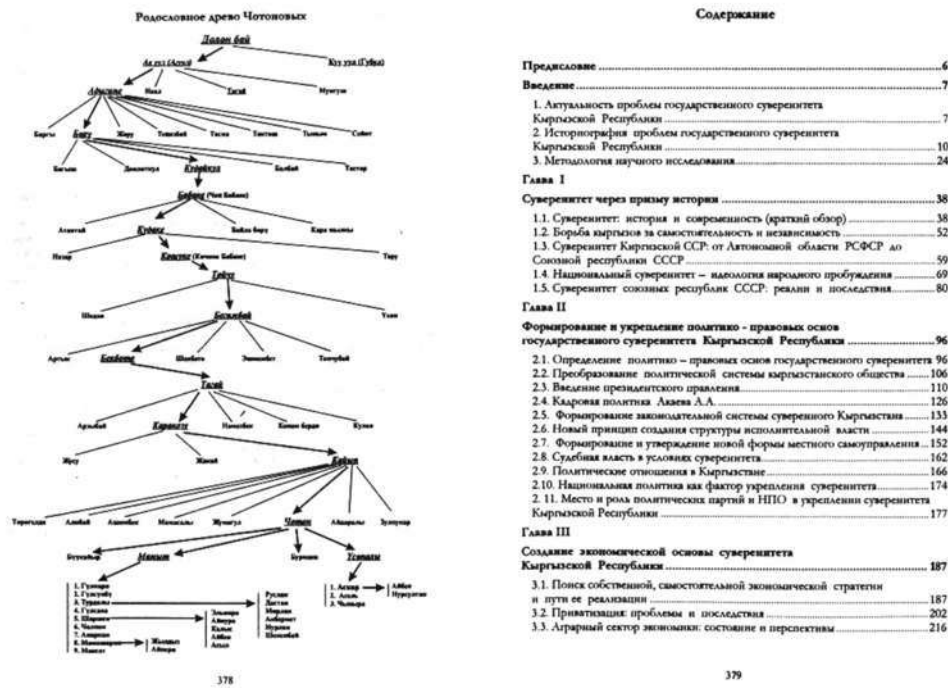


Fig. 8. Content Matters of two kinds: the page with the author’s genealogical tree placed next to the book’s table of contents. From: U. Chotonov, *Kyrgyzstan po puti suvereniteta (Istoriko-politologicheskii analiz)*, Bishkek, 2007.

in 2007 by the political scientist Usenali Chotonov, ends with an unexpected appendix. In the folds of the academic discourse, he inserted not only a personal portrait and a short autobiographical sketch, but also biographies and portraits of his parents [Fig. 7]. Additionally, the reference apparatus of the book included – along with a standard list of bibliographic sources – a detailed genealogical diagram of the author’s origin, as if reenforcing the scholar’s academic credentials with records of his biosocial embeddedness and belonging. Like the poplars in *Selkinchek*, the history of the country and the biography of the researcher were rooted in the soil of the past, sprouting in the form of “family trees” [Fig. 8].

As in any genealogy, the most interesting aspect here has little to do with family ties and kinship continuity as such. What is crucial is the filtering effect that the ramified genealogical tree (created retrospectively) performs by sifting through the past in order to substantiate the present. For example, Chotonov’s genealogy of the nation enables him to build a completely different history of the national sovereignty of the Kyrgyz. In his book, the political scientist puts together a historical narrative in

which Kyrgyz tribes have been fighting non-stop for their national self-determination since 201 BC. Projected into the past, the genealogy of ‘postcolonial sovereignty’ becomes a way of constructing one’s own pre-history, a way of confirming one’s own historical inevitability and purposefulness. As a result, the period of the so-called Kyrgyz Grand Rule (*Kyrgyzskoe Velikoderzhavie*) from the 8th to the 12th century emerges as a political paradigm for the ‘modern’ republic.

The history of colonialism is interpreted in a similarly selective way. As Cholponov writes, the “Yeni-sei Kyrgyz” who lived in the Minusinsk Hollow from the 3rd century BC to the 13th century AD, “voluntarily submitted themselves to Genghis Khan in 1207 in order to preserve their statehood”. They similarly “accepted subjection (*priniali poddanstvo*) to the Russian Empire in order to preserve themselves”⁶⁹ six centuries later. Colonial dependence, thus, reappears not so much as a product of coercion and cruel imperial policy, but as a tactical decision motivated by the desire to preserve the subjectivity of the nation and/or state. According to this version of

⁶⁹ U. Chotonov, *Kyrgyzstan*, op. cit., pp. 54, 58.

history, imperial oppression plays a role in a state's journey towards national sovereignty without necessarily occluding it. Like the swing in *Selkinchek*, in this state of attachment – a situation of subordination – the subaltern still has some freedom of movement and agency.

This kind of imaginary history of statehood becomes especially crucial, since neither a common language nor material culture can be presented as direct historical evidence of national sovereignty. In a 2012 interview, Almazbek Atambaev, the president of the country at the time, painted a grand picture of the past politics of his people and their unfortunate present:

The Kyrgyz once created the Khanate, which is 1170 years old today. This Khanate began from Baikal, Tomsk, Krasnoyarsk and reached Tibet, stretching through Central Asia. Having once owned such a large territory, today the Kyrgyz are forced to live on a small piece of land [...]. [...] there are two setbacks in Kyrgyzstan: corruption and *mankurtism*. We have forgotten our history [...]. We need to remember that we were in charge of the territory [*vozglavliali territoriiu*] spanning from Siberia to the Caspian Sea. Not only were we united, but also we brought together other peoples. [...] The Kyrgyz have forgotten who they are. From the *aqsaqals* and politicians to the youngest people, everyone is corrupted. They cannot get along with one another, and they keep splitting: into northern and southern ones, into *ichkiliks* and *arkalyks* [...] they even divide themselves by villages. All these troubles come from *mankurtism*. [...] I want to create a commission on history composed of scholars; I will ask them to explore different directions. I instructed the government to solemnly celebrate the 1170th anniversary of the Khanate. To achieve a bright future, the Kyrgyz must know their history [...]. Today, we think that we have always lived on this small land, among the mountains. This is not so, the Kyrgyz were not like that⁷⁰ [Fig. 9].

It is easy to provide a long list of similar fantasies in which empires of the past spread their control all over the continent. But I will finish this article with only one, in which history, genealogy and eurocentrism come together.

In her book on the ethnogenesis of the Kyrgyz people, the Bishkek musicologist Chynar Umetalieva-Baialieva suggests an unconventional interpretation of the origin of the nation. Starting from her colleagues' assumptions that “undoubtedly” the “Ky-

rgyz are one of the most ancient modern peoples (*odni iz samykh drevnikh sovremennykh narodov*) in Central Asia” (despite all the confusion regarding the Kyrgyz's ethnogenesis)⁷¹, Umetalieva-Baialieva significantly backdates the emergence of this nation. Usually, historians begin accounting for this “ancient modern people” from 201 BC, linking this date with the first available mention of the Kyrgyz. Relying on the studies of the “proto-Kyrgyz” that were conducted in the last three decades, Umetalieva-Baialieva cites a series of evidence for what she calls “the genetic link between the Sumerians and the ancient Kyrgyz”⁷². Without dwelling too much on the striking similarities that Umetalieva-Baialieva found between the epic tales on Gilgamesh and the ones on Manas, or between the religious rites of the two peoples, I will quote here her conclusion, which gestures to the main reason for this genealogical exploration. As the scholar frames it, “according to anthropological data, at the core of the ethnogenesis of the Kyrgyz of the Tien Shan lies a population of European race [...]” with “red hair, blue eyes and ruddy cheeks”⁷³.

As this article has explored, the situation of post-colonial independence in which the republic found itself in 1991 contributed to the emergence of a vocabulary of expressive means that helped to publicly articulate and symbolically stabilize the new condition. Poetic stories about “a small, tender but funny, boy who lives (suffers, falls in love, grows up) high up in the mountains, in a remote village”⁷⁴ over time became a formal search for genetic and historical connections that could be used as the basis for alternative historical matrices and political plots. Formal similarities and oppositions were presented as evidence, giving shape, color, and motion to this history. It is a history that resembles the traditional *kurak* rug, which can be disassembled and reassembled in

⁷⁰ A. Atambaev, “*Kyrgyzy vladeli zemliami ot Sibiri do Kaspiia*”. *Inter'iu ot 2 marta 2012 goda*, <http://www.gezitter.org/politic/9372_almazbek_atambaev_kyrgyzyzi_vladeli_zemlyami_ot_sibiri_do_kaspiya> (latest access: 31.10.2021). Source of the map: <https://kghistory.akipress.org/unews/un_post:1422>.

⁷¹ Ch. Umetalieva-Baialieva, *Etnogenez kyrgyzov: muzykovedcheskii aspekt. Istoriko-kul'turnoe issledovanie*, Bishkek 2008, p. 16.

⁷² Ivi, p. 28.

⁷³ Ivi, pp. 42, 43.

⁷⁴ G. Bokonbaev, *Zametki*, op. cit., p. 24.



Fig. 9. Mapping The Grand Rule of the Kyrgyz: “We need to remember that we were in charge of the territory spanning from Siberia to the Caspian Sea”. Source of the map: <https://kghistory.akipress.org/unews/un_post:1422>.

any moment, in an impressive variety of ways.

What these narratives have in common is that they are all largely interwoven with the same experience of subalternity and desire to overcome it, which in the West formed the basis of postcolonial studies on the East at the end of the 20th century. But in spite of these similarities, post-Soviet postcoloniality also shows a number of unique features. The post-Soviet subalterns have little difficulty expressing themselves, although their self-expression does not necessarily take the verbal form. Texture is often more effective than text.

Personally, however, I am more interested in another unique feature of historical projects that emerge within the framework of post-Soviet postcoloniality. When the national imagination of the postcolony of socialism does express itself in writing, its narratives are often colonized by the fantasies about the great Khanates stretching from Siberia to the Caspian Sea or about the blue-eyed Caucasian Kyrgyz conquering the endless space from the Middle East to the Minusinsk Hollow. In such cases, the postcolonial appears almost the same (*but not quite*) as the imperial, a reminder of the painfully familiar ‘colonial scramble’. It is as though postcolonialists, to recall Fanon, decided to turn themselves into voluntary prisoners of History.

Was it worth, then, to start speaking or, rather, ‘doing’ history in these ways? I think, it was. The thematic predictability of the histories discussed in this essay should not obscure the main point. The public articulations of stories about enforced amnesia, orphanhood and belonging enabled the emergence of new authors, with new methods of doing history. Political scientists are engaging in genealogical research; musicologists are talking about genetics; arthouse directors are making ethnographic films. Radically undermining the monopoly of professional historians on working with the past, these projects constantly blur the line between history and life. Narrative traps and epistemological dead-ends along this path are, of course, inevitable. But the very public dimension of the production and circulation of postcolonial stories give hope that these traps and dead-ends are nothing more than growing pains, and that the “prisoners of History” will eventually become its true authors.

◇ *The Colonial Scramble and Its Aftermath: Writing Public Histories of the Postcolonies of Socialism* ◇

Serguei Alex. Oushakine

Abstract

Using a brief summary of the development of postcolonial studies and anticolonial thought as its main backdrop, the essay explores how postcolonial imagination finds its representations in various public history projects in contemporary Kyrgyzstan. By linking public history and postcolonial thought, the essay demonstrates that the production of historical narratives from below, by non-professional historians, is rarely motivated by strictly historical goals. Indeed, publicity here is a tool for subjecting historical materials to a process of deep recycling. The past is mined for forms, plots, events, and connections, which, then, enable ‘public historians’ to create and circulate stories about the present. As a result, various historical projects not only (re)establish links with previously inaccessible historical periods, but also they effectively change the public context in which non-professional historians situate themselves. Historical knowledge here is public in its form and postcolonial in its content. Relying on Kyrgyz cinema and scholarly publications, the essay identifies two separate but interrelated postcolonial discourses – the ‘poetics of orphanhood’ and the ‘politics of belonging’. It argues that these two public languages of self-description are structured around the same themes of origin and relatedness. Each discourse problematizes these topics in its own way, but both discourses are intertwined in an intriguing symbolic dialogue.

Keywords

Postcolonial Studies, Historical Narratives, Public History, Kyrgyzstan, Kyrgyz Cinema.

Author

Serguei Alex. Oushakine teaches in the Department of Anthropology and the Department of Slavic Languages and Literatures at Princeton University. He published on a variety of topics – from early Soviet materiality to contemporary nomadism, from Russian Formalism to post-Soviet nostalgia. He authored, edited and co-edited multiple volumes and special issues of journals. His latest book *A Medium for the Masses: Photomontage and the Optical Turn in Early Soviet Russia* was published by the Garage Museum of Contemporary Art in 2020. Currently, he is completing a manuscript on illustrated books for children and an ethnography-based project on postcolonies of communism.

Publishing rights

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



© (2021) Serguei Alex. Oushakine

La teoria postcoloniale come nazionalismo post-coloniale

Dirk Uffelmann

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 45-57 ◇

NAZIONALISMO POST-COMUNISTA E POST-COLONIALE

MENTRE la tendenza alla rinazionalizzazione del campo politico e sociale è stata discussa in maniera significativa nella ricerca dedicata agli ‘stati nazionalizzatori’ post-comunisti¹, i politologi (con l’eccezione di Beissinger e Young, e Morozov)² non hanno ancora proposto degli approcci postcoloniali convincenti al post-comunismo. Ciò vale ancora di più per il nazionalismo anti- e post-coloniale, così come è stato rilevato da Frantz Fanon³ e descritto per i classici paesi postcoloniali da Joshua Forrest⁴. Nello studio dell’ex Secondo Mondo, non solo questo tipo di modello esplicativo del nazionalismo è esplorato di rado⁵, ma è il nazionalismo stesso a essere promosso da studiosi che applicano categorie postcoloniali. Nell’ambito dei nazionalismi post-comunisti (si vedano Müller e Pickel)⁶, questo

tipo di nazionalismo postcolonialista (ovvero l’utilizzo nazionalista della teoria postcoloniale in una situazione post-coloniale) non è sufficientemente studiato.

In questo saggio non intendo confutare il quadro ottimistico di Müller e Pickel, secondo i quali la rinazionalizzazione nell’Europa centro-orientale è mitigata dall’uropeizzazione⁷, per quanto lo sviluppo politico in Polonia a partire dall’autunno del 2015 possa ben servire da controprova. Il focus del mio capitolo non è di natura socioeconomica. Ciò che intendo proporre è un’indagine delle affermazioni retoriche e delle pratiche argomentative di ‘rinazionalizzazione’ nei dibattiti di argomento postcoloniale. In breve, cerco di concettualizzare la teoria postcoloniale stessa, o meglio la sua appropriazione (come promozione programmatica o pratica sottocutanea) da parte di un nazionalismo etnoculturale di marca esclusiva. Ritengo che le tendenze nazionaliste etnoculturali, falsamente identificate da Hans Kohn⁸ come strettamente collegate con l’Oriente⁹, di recente siano apparentemente riemerse nell’Europa orientale e centro-orientale post-comunista (e di sicuro non soltanto lì); più nello specifico, nei dibattiti polacchi e russi di ispirazione postcoloniale. Ho dunque intenzione di individuare un tipo particolare di nazionalismo al tempo stesso ‘post-coloniale’ e ‘postcolonia-

* Edizione originale: D. Uffelmann, *Postcolonial Theory as Post-Colonial Nationalism*, in M. Albrecht (a cura di), *Postcolonialism Cross-Examined: Multidirectional Perspectives on Imperial and Colonial Pasts and the Neocolonial Present*, London 2019, pp. 135-152. Traduzione dall’inglese di Simona Piergiacomo. Si ringraziano le edizioni Routledge per la cessione dei diritti d’autore.

¹ Si veda R. Brubaker, *Nationalism Reframed: Nationhood and the National Question in the New Europe*, Cambridge 1996.

² Si vedano M. R. Beissinger – C. Young (a cura di), *Beyond State Crisis? Postcolonial Africa and Post-Soviet Eurasia in Comparative Perspective*, Washington 2002; V. Morozov, *Russia’s Subaltern Empire: A Subaltern Empire in a Eurocentric World*, Basingstoke-New York 2015.

³ Cfr. F. Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris 1991, p. 292.

⁴ Si veda J. Forrest, *Nationalism in Postcolonial States*, in L. W. Barrington (a cura di), *After Independence: Making and Protecting the Nation in Postcolonial and Postcommunist States*, Ann Arbor 2006, pp. 33-44.

⁵ Fa eccezione C. Şandru, *Worlds Apart? A Postcolonial Reading of Post-1945 East-Central European Culture*, Cambridge 2012, pp. 39-42.

⁶ K. Müller – A. Pickel, *Varieties of Postcommunist Nationalism in Eastern Europe*, Working Paper CSGP 09/7, Trent University, Peterborough n.d., p. 2, <<https://silo.tips/download/varieties-of-postcommunist-nationalisms-in-eastern-europe-klaus-muller-a>

nd-andrea> (ultimo accesso: 08.11.2021).

⁷ Ivi, pp. 11-12.

⁸ Si veda H. Kohn, *The Idea of Nationalism: A Study in Its Origins and Background*, New York 1944.

⁹ D. Dungaciu, *East and West and the ‘Mirror of Nature’: Nationalism in West and East Europe – Essentially different?*, in *A Decade of Transformation: IWM Junior Visiting Fellows Conferences*, VIII, 1999, <<https://www.iwm.at/publications/5-junior-visiting-fellows-conferences/vol-VIII/Dan%20Gheorghe-Dungaciu>> (ultimo accesso: 08.11.2021); I. Götz, *Neuer Nationalismus im östlichen Europa. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, in I. Götz – K. Roth – M. Spiritova (a cura di), *Neuer Nationalismus im östlichen Europa. Kulturwissens – chaftliche Perspektiven*, Bielefeld 2017, p. 9.

lista’, insito nelle appropriazioni nazionaliste della teoria postcoloniale¹⁰. Tale realizzazione discorsiva di tropi argomentativi nazionalisti può, da un lato, essere semanticamente esplicita o programmatica. Il confinamento dell’ambito della ricerca a una sola nazione non deve tuttavia essere necessariamente programmatico. Può avvenire in modo performativo, per mancanza di attenzione o per una specializzazione accademica mono-nazionale, “la riduzione dell’analisi entro i confini dello stato nazione”, cioè un nazionalismo metodologico nell’accezione di Wimmer e Glick Schiller¹¹. Distinguerò dunque tra promozione esplicita e quindi ‘programmatica dell’esclusività o eccezionalità nazionale’ (nazionalismo nel senso proprio della parola) e ‘raggiungimento performativo o metodologico di un focus mono-nazionale o di una pratica monolingue’.

La mia ricerca sarà di tipo comparativo, e guarderà tanto all’appropriazione russa quanto a quella polacca degli studi postcoloniali. Mi muovo dunque contro l’isolamento in senso nazionale e/o linguistico predominante nella teoria postcoloniale dell’Europa orientale¹², che realizza in modo performativo

una episteme metodologicamente nazionalista di per sé¹³. Ciò va di pari passo con il postulato di Bogusław Bakuła sulla necessità di formulare degli “studi comparati dei discorsi postcoloniali” e di dar vita ad un’analisi di veri e propri “policentrismi postcoloniali”¹⁴. Invece di una focalizzazione mono-nazionale, propongo una lettura parallela dei discorsi postcoloniali polacchi e russi, che rivelerà somiglianze notevoli e problemi analoghi. Terrò conto della loro interazione e includerò occasionalmente anche interventi ucraini. Poiché in passato ho scritto sulla colonizzazione interna della Russia da un altro punto di vista¹⁵, e poiché parlare *pro domo sua* non è mai privo di ambivalenza nonostante la piena giustificazione postcoloniale della posizionalità¹⁶, sarò breve riguardo a questa particolare discussione russ(ist)a. Lo stesso vale per la mia precedente ricerca sul nazionalismo insito negli studi postcoloniali polacchi come pratica della memoria¹⁷. In questo caso, il discorso a cui presto più attenzione è la tendenza meno descritta degli studi polacchi post-dipendenza, che rappresenta un interessante banco di prova per il suo programma esplicitamente anti-nazionalista e

¹⁰ La mia distinzione tra il ‘nazionalismo post-coloniale’ (con il trattino) in senso temporale adottato da parte dei movimenti nazionalisti sorti dopo una situazione (quasi-)coloniale e la ‘teoria postcoloniale’ (senza trattino) sviluppata per descrivere le ripercussioni culturali del colonialismo a prescindere dalla posizione temporale o spaziale degli studiosi è più affine ai ragionamenti proposti da Kaps e Surman che a quelli promossi da Ashcroft, Griffiths e Tiffin. Si vedano K. Kaps – J. Surman, *Galicja postkolonialna czy postkolonialnie? Postcolonial theory pomiędzy przymiotnikiem a przysłówkiem*, “Historyka. Studia Metodologiczne”, 2012, 42, p. 7; B. Ashcroft – G. Griffiths – H. Tiffin, *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, London-New York 2000, pp. 186-187.

¹¹ Cfr. A. Wimmer – N. Glick Schiller, *Methodological Nationalism and Beyond: Nation-State Building, Migration, and the Social Sciences*, “Global Networks”, 2002 (2), 4, p. 307.

¹² Come controesempi si vedano B. Bakuła, *Studia postkolonialne w Europie Środkowej oraz Wschodniej 1989-2009. Kwerenda wybranych problemów w ramach projektu badawczego*, in R. Nycz (a cura di), *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, Kraków 2011, pp. 137-165; A. Sproede – M. Lecke, *Der Weg der postcolonial studies nach und in Osteuropa. Polen, Litauen, Russland*, in D. Hüchtker – A. Kliems (a cura di), *Überbringen – Überformen – Überblenden. Theorietransfer im 20. Jahrhundert*, Cologne-Weimar-Vienna 2011, pp. 27-66; T. Zarzycki, *Ideologies of Eastness in Central and Eastern Europe*, London-New York 2014; M. Lecke, *Of Subalterns and Hybrids, or: How Postcolonial is Contemporary Polish Literature?*, in K. Smola – D. Uffelman (a cura di), *Postcolonial Slavic Literatures After Communism*, Frankfurt 2016, pp. 377-392.

¹³ Questo isolamento è ulteriormente rafforzato dalla mancata ricezione di ricerche di ispirazione postcoloniale in lingue diverse da quella del paese in questione. Questo problema è stato affrontato da Ryszard Nycz nella sua introduzione al numero speciale in inglese della rivista “Teksty Drugie” (*Postcolonial or Postdependence Studies*), dove il polonista chiede di “assumere il punto di vista esterno e di confrontarlo con l’immagine di noi stessi che coltiviamo internamente” (si veda R. Nycz, *Polish Post-Colonial and/or Post-Dependence Studies*, “Teksty Drugie. English edition”, 2014 (5), 1, p. 9). Ciò che Nycz non riconosce è la contraddizione performativa insita nel fatto che sta semplicemente introducendo un volume contenente testi di soli “ricercatori polacchi preminenti” (Ivi, p. 11). Cito le traduzioni in inglese dal numero speciale di “Teksty Drugie” a prescindere dalla loro qualità idiomatica senza modificarle.

¹⁴ B. Bakuła, *Studia*, op. cit., p. 141.

¹⁵ Si veda D. Uffelman, *Podvodnye kamni vnutrennej (de)kolonizacji Rossii*, in A. Etkind – D. Uffelman – I. Kukulini (a cura di), *Tam, vnutri: praktiki vnutrennej kolonizacii v kul’turnoj istorii Rossii*, Moskva 2012, pp. 53-104.

¹⁶ Cfr. l’autoriflessione di Serge Elie sulla sua posizionalità, che “entails the adoption of an agonistic relationship with one’s milieu, which is similar to a permanent host-guest relationship vis-à-vis one’s permanent or momentary place of dwelling”. Si veda S. D. Elie, *Anthropology and Post-Colonial Thought: The Paradoxical Quest for Positionality*, “Studies in Social and Political Thought”, 2006, 12, pp. 53-72.

¹⁷ Si veda D. Uffelman, *Theory as Memory Practice: The Divided Discourse on Poland’s Postcoloniality*, in U. Blacker – A. Etkind – J. Fedor (a cura di), *Memory and Theory in Eastern Europe*, Basingstoke 2013, pp. 103-124.

per le sue esecuzioni ampiamente mono-nazionali. Cerco di dimostrare che in questo caso ci occupiamo di un particolare desiderio di autonomia intellettuale, al confine tra nazionalismo esplicito e nazionalismo metodologico.

Metodologicamente parlando, la mia lettura della teoria non mira a scrivere una (parte di) storia concettuale, ma a considerare la teoria come un'arena per lo scambio intellettuale, l'interazione dialogica e la sfida dialettica. Per tale motivo ho strutturato la mia argomentazione in diversi passaggi tematici, ma all'interno di ciascun passaggio ho seguito lo stesso meccanismo 'agonale', dialogico, iniziando ogni volta con una critica dall'esterno e procedendo a ispezionare le argomentazioni difensive dei pro-pugnatori di una data teoria. In questo modo giungerò a delle conclusioni generali sull'applicabilità della teoria postcoloniale nel caso di appropriazioni che utilizzano gli sforzi anti-coloniali per il bene dell'autodifesa nazionale.

'COLONIZZAZIONE INTERNA' COME GESTO NAZIONALISTA?

Inizio con una critica dall'esterno dell'idea che la colonizzazione interna della Russia sia di per sé colonialista e parzialmente o implicitamente persino nazionalista, e più precisamente con la recensione di Robert Geraci del 2015¹⁸ di *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience* (2011) di Alexander Etkind¹⁹, un libro che si basa su una serie di precedenti articoli di Etkind che rivendicano l'esistenza di un vettore interno nel colonialismo russo²⁰. Geraci accusa lo studioso di applicare "un altro mito nazionalista" mentre smonta il nazionalismo imperiale:

Internal Colonization is no doubt inspired by a justifiable desire to show that not all empires share identical dynamics, and to explode the nationalist myth that empires empower and elevate their titular, core populations and exploit and harm only peripheral, minority peoples. But by purporting to counterbalance a perceived overemphasis on the plight of ethnic minorities in recent historiography, and insisting on the quantitative comparison of oppressions, the author seems to be feeding another, albeit reverse, nationalist myth²¹

In pratica questa non è un'accusa di nazionalismo in senso programmatico, ma di un confinamento metodologico mono-nazionale. Concludendo la recensione, Geraci porta avanti una discussione che si avvicina alla mia visione sui possibili scambi tra il confinamento mono-nazionale performativo e il nazionalismo programmatico, sostenendo che il libro di Etkind potrebbe essere "sfruttato apologeticamente", cioè sfruttato da nazionalisti espliciti: "The book, which has also appeared in Russian, may be ripe for exploitation by apologists for the imperial past in today's Russian Federation and other post-Soviet countries"²².

Nella sua recensione del libro, Geraci, pur non citandole, è probabilmente a conoscenza delle precedenti critiche alle idee di Etkind, come quelle avanzate dagli ucrainisti Vitaly Chernetsky o Tamara Hundorova²³. Nel 2007 Chernetsky ha scritto:

Paradoxically [...] in his argument about Russia's *internal* colonization, [...] Etkind's frame of references is constituted by the events that took place and the phenomena that existed in Ukrainian and Belarusian territory. Thereby Etkind perpetuates the aspects of Russian colonialist ideology that he apparently internalized to an extent that makes them invisible to him²⁴.

Facendo eco al punto sollevato da Chernetsky, Tamara Hundorova ha sostenuto che Etkind "*minuisce* il ruolo della colonizzazione esterna della Russia"²⁵. Andrzej Nowak, uno storico di Cracovia, ha espresso lo stesso sospetto già nel 2003²⁶. E Madina Tlostanova, nella sua recensione del 2014 al

¹⁸ R. Geraci, A. Etkind, *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience* (recensione), "Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity", 2015 (43), 2, pp. 356-357.

¹⁹ A. Etkind, *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*, Cambridge- Malden 2003.

²⁰ Cfr. la formulazione di Etkind, citata spesso: "La colonizzazione russa non procedeva secondo una traiettoria che si allontanava dalla metropoli [centro, madrepatria]; piuttosto, si muoveva all'interno della metropoli: non verso la Polonia o la Baschiria, ma nei villaggi delle regioni di Tula, Pomorsk o Orenburg". Si veda Idem, *Fuko i tezis vnutrennej kolonizacii*, "Novoe Literaturnoe Obozrenie", 2001, 49, p. 65.

²¹ R. Geraci, A. Etkind, *Internal Colonization*, op. cit., p. 357.

²² Ibidem.

²³ Cfr. V. Morozov, *Russia's Subaltern Empire*, op. cit., p. 35.

²⁴ V. Chernetsky, *Mapping Postcommunist Cultures: Russia and Ukraine in the Context of Globalization*, Montreal 2007, p. 43, enfasi nell'originale.

²⁵ T. Hundorova, 'Vnutrishnia kolonizatsiia' – postorna kolonizatsiia, in *Tranzhytna kul'tura: Symptomy postkolonial'noi travmy*, Kiev 2013, p. 34, enfasi nell'originale.

²⁶ Si veda T. Zarycki, *Ideologies*, op. cit., p. 101.

libro, ha criticato “l’intenzione [di Etkind] di selezionare un piccolo aspetto (la colonizzazione interna) e presentarlo come quello determinante”²⁷. La critica letteraria di origine polacca Ewa Thompson ha reagito in modo simile nel 2009, quando, anche a nome di Alexander Etkind, l’ho invitata a partecipare alla conferenza *Vnutrennjaja kolonizacija Rossii* [La colonizzazione interna della Russia], che si sarebbe tenuta a Passau, in Germania, nel marzo 2010. In una e-mail all’autore, Thompson ha risposto che, a suo avviso, l’indagine dei processi coloniali interni serve da “argomento sostitutivo” che nasconde il ruolo della Russia come perpetratrice di una colonizzazione esterna. Con il suo rifiuto a partecipare, le accuse passano dalla mono-nazionalità metodologica alla malcelata volontà di trascurare altre vittime.

Sebbene non sia d’accordo con le suddette critiche alla teoria di Etkind, e in particolare con le rivendicazioni di Thompson (per gli argomenti difensivi che ho co-scritto con Etkind, si veda di seguito), trovo che i suggerimenti di Geraci su un possibile “sfruttamento” meritino un’esplorazione empirica.

Cos’hanno da dire i sostenitori dello studio della colonizzazione interna della Russia in loro difesa, contro le accuse di difesa del colonialismo e di nazionalismo implicito? Nella nostra prefazione al volume meta-teorico *Tam, vnutri*, Aleksandr Etkind, Il’ja Kukulin e io abbiamo reagito all’accusa di “sostituire” la colonizzazione esterna e le sue vittime con il suo equivalente interno facendo riferimento alla storica strategia di potere russa costruita intorno all’“indeterminatezza dei confini”²⁸ e alla strategia colonialista della “non-distinzione [nerazgraničenie] tra lo spazio esterno e quello interno”²⁹. In maniera ancora più esplicita, Stefan Rohdewald, nel suo contributo all’interno dello stesso volume, ha parlato di un processo di ibridazione strategica portato avanti dalla Russia nella sua “*colonizzazione interna*

dello spazio esterno”³⁰. I due vettori della violenza coloniale non si escludono a vicenda ma offrono “spazio sia per le vittime sia per i perpetratori del colonialismo, sia esterno sia interno”³¹.

Un altro argomento difensivo nella nostra prefazione riguardava l’uso parallelo della retorica post-coloniale da parte di nazionalisti radicali come Konstantin Krylov, nella sua postfazione alla traduzione russa di *Orientalism* di Edward Said, realizzata da A. Govorunov: “Oggi anche i nazionalisti radicali russi fanno ricorso alla retorica postcoloniale [...], interpretando spesso – ma non sempre – il discorso imperialista come una strategia difensiva della ‘nazione russa oppressa’”³².

Questa precisazione, tuttavia, non ha precluso nuove appropriazioni nazionaliste, come sostiene Robert Geraci. Proprio in una delle prime recensioni del libro *Tam, vnutri*, Aleksandr Chramov ha dichiarato: “Da più di un secolo il potere della Russia viene percepito come straniero, alieno e invasore [inorodnaja, čužaja i okupacionnaja], e tutte le sue imprese vengono considerate coloniali”³³. In chiusura, Chramov cita Vladimir Pastuchov: “Lo scontro tra gli ‘invasori’ e la ‘popolazione’ rappresenta il principale conflitto sociale latente all’interno della società russa contemporanea. Oggi l’obiettivo immediato non è la democratizzazione, ma la decolonizzazione, un movimento di liberazione nazionale”³⁴. L’ultima patetica chimera di Chramov suona infine come segue: “Il ‘popolo [narod] fa il suo ingresso nella rivoluzione”³⁵. La tendenza nazionalista insita in questo tipo di *pathos* è commentata da Aleksej Savol’skij il quale, nella discussione pubblicata online in calce alla recensione di Chramov, rileva nelle sue

²⁷ S. Rohdewald, ‘Vnešnjaja kolonizacija vnutrennego’ i ‘vnutrennjaja kolonizacija vnešnego’: *opozicionnye èlity stolic vs. lojal’nye èlity Zapadnogo kraja, 1830-1910 gody*, ivi, p. 27, enfasi nell’originale.

²⁸ A. Etkind – D. Uffelmann – I. Kukulin, *Vnutrennjaja kolonizacija*, op. cit., p. 24.

²⁹ Ivi, p. 22. Per maggiori informazioni sull’uso delle tesi di Said da parte di Krylov per giustificare l’autodifesa nazionale russa, si veda A. Sproede – M. Lecke, *Der Weg*, op. cit., pp. 59-60.

³⁰ A. Chramov, *Imperija, svalis’ s naših pleč*, “Russkij žurnal/Russian Journal”, 03.12.2012, <<http://www.russ.ru/pole/Imperija-svalis-s-nashih-plech>> (ultimo accesso: 18.02.2018).

³¹ Ibidem, enfasi nell’originale.

³² Ibidem.

²⁷ M. Tlostanova, A. Etkind, *Internal Colonization: Russia’s Imperial Experience* (recensione), “Postcolonial Europe”, 10.05.2014, <<http://www.postcolonial-europe.eu/reviews/166-book-review-internal-colonization-russias-imperial-experience.html>> (ultimo accesso: 18.02.2018).

²⁸ A. Etkind – D. Uffelmann – I. Kukulin, *Vnutrennjaja kolonizacija Rossii: meždu praktikoj i voobraženiem*, in Idem, *Tam, vnutri*, op. cit., p. 9.

²⁹ Ivi, p. 25.

parole un appello a una rivoluzione nazionale: “In questo modo, cercando di suscitare nel popolo ciò che l’autore ha falsamente chiamato risentimento, in futuro nello stesso posto troveremo una nuova Orda d’oro [novaja Orda] di diverso carattere sociale e nazionale”³⁶.

Un altro recensore nazionalista di *Tam, vnutri*, Jaroslav Šimov³⁷, collega il ‘caso coloniale’ russo con il discorso postcoloniale polacco, traducendo dal polacco al russo un articolo di Maciej Ruczaj³⁸, un politologo polacco che lavora in Repubblica Ceca. In questo saggio Ruczaj menziona la divisione politica nella società polacca, e come descrizione appropriata del contesto polacco chiama in causa l’uso conservatore che Thompson fa del linguaggio postcoloniale. Il saggio di Ruczaj culmina nel voto nazionalista a favore di una futura “non accettazione del disprezzo cronico verso la propria società”³⁹. Ciò è ripreso da Šimov nella sua nota del traduttore: Šimov trova il “disprezzo [russo] verso la propria società” persino peggiore e ripone le sue speranze in coloro “che sono capaci di vedere il proprio paese come parte dell’Europa, ma una parte *dal valore autonomo*, meritevole di un amore ‘oculato,’ critico ma incondizionato [‘zrjačaja’, kritičnaja, no bezuslovnaja]”⁴⁰.

IL VANTAGGIO DELLO SVANTAGGIO

L’“amore incondizionato” per la propria nazione può davvero essere “critico”? Un’appropriazione così nociva non dovrebbe forse scoraggiare quegli studiosi delle forme di oppressione coloniale che si sforzano di non cadere in trappole nazionaliste? Una ‘rivoluzione nazionale’ non è una sorta di ‘azione’ che mette in discussione il potenziale critico tradi-

zionalmente attribuito alla teoria postcoloniale⁴¹? Una simile appropriazione non finisce per smentire anche la mia precedente argomentazione secondo cui, rispetto alle macro-teorie teleologiche come la modernizzazione o la differenziazione, la nozione di colonialismo ha il vantaggio di descrivere gli svantaggi (la violenza coloniale, l’oppressione culturale e la privazione della possibilità di agire)⁴², qualcosa di cui non è così facile essere orgogliosi? Oggi mi permetto di dire che la mia rivendicazione sul vantaggio dello svantaggio era poco lungimirante, almeno se presa in senso esclusivo. C’è un rovescio della medaglia: il vantaggio dello svantaggio (le conseguenze fatali del colonialismo per gli sfruttati e gli oppressi) può non solo essere convertito in una pratica critica, ma anche nella idealizzazione della vittima. Se sostengo che un gruppo sociale con il quale io mi identifico era solamente una vittima della colonizzazione, senza alcuna complicità, posso rimanere sul lato positivo della medaglia; accusando qualcun altro di aver colonizzato me o noi, lodo me e il mio gruppo; se io identifico il colonizzatore con l’‘altro’ o l’‘alieno’ (che non deve essere necessariamente esterno, come possiamo vedere dalle appropriazioni nazionaliste della teoria della colonizzazione interna), il ‘sé’ del gruppo da me scelto appare purificato o addirittura santificato. Affermare che una tale santificazione della vittima sia una svolta antropologica fondamentale e globale porterebbe a cadere nella trappola del pensiero coloniale europeo (è un’idea autenticamente cristiana), ma si potrebbe sostenere che la santificazione cristologica della vittima si sia diffusa a causa dell’esportazione del modello europeo di civiltà verso altri continenti. Le trasposizioni laiche della rivalutazione cristologica e agiografica delle sofferenze di una vittima nella sua vera e propria santificazione hanno permeato l’immaginario di molte culture.

Nel caso degli studi postcoloniali polacchi e russi, l’apertura discorsiva a questa reazione (post-)cristologica può essere data per scontata. Ciò può essere visto in particolare nell’integrazione tra la teo-

³⁶ Ibidem.

³⁷ Si veda I. Šimov, *Ne kolonializm, a arhaika: o tom, čto ‘tam, vnutri’*, “Russkij žurnal/Russian Journal”, 06.12.2012, <<http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/Ne-kolonializm-a-arhaika-o-tom-čto-tam-vnutri>> (ultimo accesso: 18.02.2018).

³⁸ Cfr. M. Ruczaj, *Pol’ša kak kolonija: racional’nost’ i radikal’nost’: postkolonial’nye konflikt’y v novoj Pol’še*, “Gefter”, 04.03.2016, <gefter.ru/archive/17724> (ultimo accesso: 08.11.2021).

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, enfasi nell’originale.

⁴¹ Si veda A. Quayson, *Postcolonialism: Theory, Practice or Process?*, Cambridge 2000, p. 9.

⁴² D. Uffelmann, *Podvodnye kamni*, op. cit., p. 54.

ria postcoloniale e la metafisica cattolica proposta da Dariusz Skórczewski⁴³. In relazione alle accuse rivolte all’“altro” visto come colonizzatore, un’altra polacca dichiaratamente cattolica, Ewa Thompson, ha utilizzato questo tropo nel suo influente libro *Imperial Knowledge*⁴⁴, in cui ha accusato gli autori russi di essere apologeti del dominio coloniale del loro paese⁴⁵. Tra le vittime vi è il gruppo nazionale con cui Thompson, polacca emigrata a Houston, Texas, si identifica. Nei suoi articoli più saggistici, Thompson mette in luce come il comunismo sovietico sia una variante del colonialismo russo e, seguendo questa logica, concettualizza il post-comunismo polacco come post-colonialità. Secondo il geografo tedesco Ulrich Best, Skórczewski procede sulle orme di Thompson; se vogliamo credere a Best, il fine ultimo dell’applicazione della teoria postcoloniale da parte di Skórczewski⁴⁶ è quello di conquistare un posto per la Polonia nel discorso postcoloniale, cosa che Best interpreta come un gesto nazionalista: “Skórczewski si considera in prima linea in una lotta *per* la nazione, contro il disprezzo e la discriminazione della nazione (polacca) in campo internazionale”⁴⁷.

Oltre all’“occupazione comunista”, Thompson rileva anche un altro fattore negativo che influenza la mentalità post-coloniale polacca: un atteggiamento sottomesso nei confronti delle altre culture. Qui, tuttavia, con “altre culture” non si intende più l’ex potenza coloniale russa, bensì le culture consumistiche occidentali che non hanno contribuito allo sfruttamento coloniale della Polonia. Per Thompson i polacchi post-coloniali corrono il rischio di auto-colonizzarsi attraverso l’appropriazione di ideali occidentali, il che porterebbe a una nuova dipenden-

za. Per evitare tale identificazione denazionalizzante con l’Occidente, Thompson raccomanda di entrare in contatto con “le masse dei tram polacchi”: “Identificarsi con le classi intellettuali occidentali, al costo di perdere l’empatia verso le masse dei tram polacchi, è a mio avviso una classica espressione della colonizzazione delle menti polacche”⁴⁸.

La descrizione negativa fatta da Thompson del *pathos* per l’apertura e la globalizzazione interculturale (sintomo di una mentalità post-coloniale) implica un risentimento anti-occidentale, che a sua volta tradisce una forma di nazionalismo post-coloniale. Skórczewski sottoscrive la posizione di Thompson sull’Occidente come “egemone sostitutivo” nella mente post-coloniale polacca⁴⁹, mentre altri, come Tomasz Zarycki, collocano questa posizione sulla destra dello spettro politico⁵⁰.

Prima di Zarycki, già Ulrich Best⁵¹ e Michalina Golinczak⁵² hanno offerto le prime interpretazioni delle tendenze nazionaliste all’interno del dibattito polacco⁵³. Best si avvicina alla mia supposizione relativa all’esistenza di un nazionalismo post-coloniale, quando lega l’“élite post-coloniale” ai “difensori della nazione”: “In campo politico, il discorso polacco qui descritto è caratterizzato dai classici ragionamenti di una élite post-coloniale che si considera difensore della nazione contro le minacce coloniali”⁵⁴. La perspicace e precoce diagnosi di Best non ha avuto alcun riscontro in Polonia a causa del nazionalismo metodologico insito nel narcisismo del linguaggio polacco postcoloniale, ma anche la seconda lettura critica, quella di Golinczak, sebbene articolata in polacco, è passata in gran parte inosservata. Nel suo intervento cogliamo un’altra argomentazione difensiva, paragonabile alla

⁴³ D. Skórczewski, *Teoria, literatura, dyskurs. Pejzaż postkolonialny*, Lublin 2013, p. 26; cfr. D. Uffelman, *D. Skórczewski, Teoria, literatura, dyskurs. Pejzaż postkolonialny* (recensione), “Zeitschrift für Slavische Philologie”, 2014 (70), 2, p. 407.

⁴⁴ E. Thompson, *Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism*, Westport 2000.

⁴⁵ Snochowska-Gonzalez lo considera un gesto orientalizzante della stessa Thompson: “Per Thompson la Russia è Oriente, proprio nell’accezione [...] descritta da Said”. Si veda C. Snochowska-Gonzalez, *Post-colonial Poland. On an Unavoidable Misuse*, “East European Politics and Societies”, 2012 (26), 4, p. 712.

⁴⁶ Cfr. D. Skórczewski, *Postkolonialna Polska – project (nie)możliwy*, “Teksty Drugie”, 2006, 1/2, p. 108.

⁴⁷ U. Best, *Postkoloniales Polen? Polenbilder im postkolonialen Diskurs*, “Geographische Revue”, 2007 (9), 1-2, p. 67.

⁴⁸ E. Thompson, *Said a sprawa polska. Przeciwno kulturowej bezsilności peryferii*, “Europa. Tygodnik idei”, 29.05.2005, p. 12.

⁴⁹ D. Skórczewski, *Kompleksy środkowego Europejczyka*, in K. Stepnik – D. Trzeźniowski (a cura di), *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską*, Lublin 2010, p. 315.

⁵⁰ Si vedano T. Zarycki, *Polska a jej regiony a debata postkolonialna*, in M. Dajnowicz (a cura di), *Oblicze polityczne regionów Polski*, Białystok 2008, pp. 43-45; Idem, *Ideologies*, op. cit., p. 93.

⁵¹ Cfr. U. Best, *Postkoloniales Polen?*, op. cit.

⁵² Si veda M. Golinczak, *Postkolonializm przed użyciem wstrząsnąć!*, “Recykling Idei”, 2008, 10, pp. 108-113.

⁵³ Cfr. D. Uffelman, *Theory*, op. cit., pp. 103-124.

⁵⁴ U. Best, *Postkoloniales*, op. cit., p. 68.

già citata prefazione a *Tam, vnutri*, contro le accuse ucraine e le appropriazioni nazionaliste. Golinczak si sentiva minacciata dal ‘monopolio’ nazionalista di Thompson:

Ewa Thompson realizza quello che Slavoj Žižek chiama ‘il teatro pseudo-psicoanalitico del soggetto che non può scendere a patti con i propri traumi [...]’. Se è vero, come sostiene la studiosa [Thompson], che ‘la Polonia è perseguitata dallo spettro della colonizzazione permanente’, è anche vero che ‘la critica postcoloniale’ polacca è perseguitata dallo spettro del ‘Thompsonismo’ [“widmo ‘thompsonizmu’”]. Thompson ha monopolizzato con successo il discorso postcoloniale polacco. Basandosi su Said e Bhabha, propaga le proprie opinioni nazionaliste⁵⁵.

A questo proposito, Best era meno pessimista nel rilevare due discorsi concorrenti: “Un discorso nazionale postcoloniale [national-postkolonialistischer] che mette al centro la nazione si è unito al discorso letterario postcoloniale ibrido che critica il nazionalismo”⁵⁶.

TESI I: L’USABILITÀ NAZIONALISTA

Con l’alternativa da lui proposta tra due discorsi concorrenti, uno critico del nazionalismo e uno che applica la critica postcoloniale per il bene del nazionalismo, Best apre il campo a una distinzione necessaria. Mentre la critica postcoloniale contiene necessariamente una dimensione critica, è di fondamentale importanza sapere a quali oggetti di studio questa critica viene applicata. Tra le prime accuse rivolte alla teoria postcoloniale vi era la supposizione che i postcolonialisti lavorassero con un sistema binario netto (perpetratore/vittima). Nella teoria postcoloniale polacca, studiosi come Aleksander Fiut e Bogusław Bakuła hanno scelto di vedere la Polonia anche come perpetratore in relazione alla sua storia imperiale, ma hanno incontrato la resistenza di chi, come Skórczewski, ha sottolineato che il ruolo della Polonia è prevalentemente quello della vittima⁵⁷. Propongo quindi la bivettorialità come prova del nove per distinguere i modi di appropriazione

della teoria postcoloniale: se una vittima (sia questa la Polonia nel caso di Thompson o “la gente comune” russa in Chramov) è tenuta lontana dai ruoli di perpetratore o complice, il potenziale critico fornito dal postcolonialismo è ridotto alla monovettorialità. Un secondo indizio è l’uso del concetto di ‘alieno’: l’‘estraneità’ del colonizzatore è essenzializzata, o vista come un costrutto ideale prodotto in un contesto coloniale? Ogni volta che l’‘alieno’ (sia esso il regime russo, gli occupanti comunisti o l’Est) appare come dato di fatto, esso allude a un sistema binario nazionalista sottostante. Una terza prova di possibili appropriazioni nazionaliste sono quelle affermazioni normative come “amore incondizionato” (Šimov) o “contatto con la gente nel tram” (Thompson). Qui la critica insita negli studi postcoloniali a un certo punto si ferma, e le viene a mancare ciò che Theodor W. Adorno postulava come “dialettica negativa”⁵⁸.

La strategia discorsiva di Adorno, volta a rimanere costantemente sul lato critico senza passare ad alcun contrappeso positivo, dovrebbe anche renderci cauti nel valutare le alternative di cui sopra. Optare per la critica bivettoriale o monovettoriale è una questione di scelta. Non c’è alcun punto di Archimede da cui si possa giudicare un approccio come intrinsecamente e teoricamente corretto. Dal momento che non si può essenzializzare il postcolonialismo come teoria emancipatoria, anti-autoritaria e liberale, nemmeno come “modo più popolare di portare avanti una critica postcoloniale”⁵⁹, è infondato denunciare un certo uso come un “cattivo uso” e una “acquisizione ostile”⁶⁰. In modo più convincente e aperto, Zarycki contrappone l’uso della teoria postcoloniale “sul lato conservatore” e “sul lato liberale”⁶¹. Così, la liberale Dorota Kołodziejczyk⁶² si sbaglia quando attribuisce a Thompson un uso delle categorie postcoloniali come “in completa opposizione” rispetto al presunto modello “corretto” di studi postcoloniali⁶³. Anche se sono d’accordo con

⁵⁵ M. Golinczak, *Postkolonializm*, op. cit., p. 111. Contro Golinczak, che fa confluire il pensiero di Said e Bhabha nella ricezione di Thompson, si dovrebbe argomentare che è senz’altro più Said (sia in Thompson che in Krylov) ad aver ispirato le appropriazioni nazionaliste polacche e russe della teoria postcoloniale.

⁵⁶ U. Best, *Postkoloniales*, op. cit., p. 69.

⁵⁷ Cfr. D. Uffelmann, *Theory*, op. cit., p. 118.

⁵⁸ T. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt 1970.

⁵⁹ C. Snochowska-Gonzalez, *Post-colonial Poland*, op. cit., p. 711.

⁶⁰ Ivi, pp. 711, 720.

⁶¹ T. Zarycki, *Ideologies*, op. cit., p. 111.

⁶² Si veda D. Kołodziejczyk, *Postkolonialny transfer na Europie Środkowo-Wschodniej*, “Teksty Drugie”, 2010, 5, p. 34.

⁶³ Idem, *Post-colonial Transfer to Central-and-Eastern Europe*,

Kołodziejczyk e con il suo *ethos* anti-nazionalista e quindi praticamente non-monovettoriale, e sebbene la mia preferenza personale sia una sorta di dialettica negativa della critica postcoloniale, non pretendo di avere il diritto di denunciare come “uso improprio” la strumentalizzazione alternativa, affermativa e particolaristica degli studi postcoloniali. A mio parere, è più produttivo – rispetto al denunciare l’‘altro’ – considerare la misura in cui gli usi anti-nazionalisti della teoria postcoloniale sono anch’essi strutturalmente affetti da schemi nazionalisti. Dal momento che Kołodziejczyk è tra i maggiori contributori a un approccio polacco anti-nazionalista, chiamato “studi post-dipendenza”⁶⁴, nella prossima sezione intendo riorientare tale problema teorico guardando alla sua critica del nazionalismo.

GLI STUDI POST-DIPENDENZA

Ancora una volta comincio con delle accuse, in questo caso mosse da Ewa Thompson, che abbiamo avuto modo di conoscere prima come rappresentante del nazionalismo programmatico. E infatti, Thompson è ben lungi dall’accusare di approccio nazionalista i rappresentanti della teoria della post-dipendenza, per i quali lei conia il neologismo ‘dipendentisti’⁶⁵. Piuttosto il contrario: secondo lei, ‘dipendenza’ è un concetto troppo debole e innocuo per descrivere il tipo di oppressione che la Polonia ha dovuto soffrire sotto il giogo sovietico⁶⁶. Per Thompson “si tratta alla fine dei conti di colonialismo”, che viene considerato come il termine più appropriato. La studiosa osserva in maniera convincente che il rifiuto dei dipendentisti di trovare la situazione polacca strettamente post-coloniale equivale all’essen-

zializzazione di un certo modello britannico di colonialismo come quello corretto⁶⁷. Mentre, da una parte, la sua accusa nei confronti di una certa mancanza di fantasia e la sua richiesta di riconoscere la metaforicità onnicomprensiva dei termini utilizzati nelle discipline umanistiche sono degne di riflessione, dall’altra anche la stessa Thompson commette un atto di essenzializzazione, in questo caso della nazione: “I sostenitori della teoria della dipendenza non prendono in considerazione questioni relative alla nazionalità [...]. La nazionalità ha giocato un ruolo chiave per le imprese dei colonizzatori sulle terre polacche e non può essere semplicemente ignorata. Tra il 1945 e il 1989 il discorso intellettuale polacco era il discorso di una nazione colonizzata [skolonizowany *naród*]⁶⁸. In parallelo a questo ragionamento programmaticamente nazionalista, Thompson accusa anche i dipendentisti [zależnościowcy] di “piena dipendenza [...] da ciò che accade e da ciò che si pensa nelle ‘istituzioni di ricerca anglofone’”⁶⁹.

Una critica opposta viene mossa da Emilia Kledzik, che fa riferimento al “nativismo pervasivo” degli “studi post-dipendenza”⁷⁰. Nella stessa direzione va la diagnosi fatta dalla slavista tedesca Mirja Lecke. Diffidente dall’uso troppo metaforico della nozione di colonialismo, la studiosa sottolinea piuttosto l’ansia di influenza straniera insita nel termine ‘post-dipendenza’: “Yet as conceptually prudent as this choice may be, the term ‘post-dependence’ still implies the existence of a hegemon that deprived the country of its sovereignty, and it stresses the cultural effects of relations with this hegemon, mitigating the issue of foreignness”⁷¹. Incomparabilmente più forte della critica di Kledzik e Lecke è l’accusa mossa da Mieczysław Dąbrowski. Nel 2014 Dąbrowski ha accusato gli studi post-dipendenza di essere volti a de-ibridare ed essenzializzare culture nazionali separate, nello spirito del post- o

“Teksty Drugie. English Edition”, 2014, 1, p. 137.

⁶⁴ “Studia post-zależnościowe”. In inglese questa nozione è resa più spesso come ‘post-dependence’, ma si trova anche ‘postdependency’ senza trattino (si veda H. Gosk, *Identity-Formative Aspects of Polish Postdependency Studies*, “Teksty Drugie. English edition”, 2014, 1, p. 245, nota 15).

⁶⁵ “Zależnościowcy” (si veda E. Thompson, *A jednak kolonializm. Uwagi epistemologiczne*, “Teksty Drugie”, 2011, 6, p. 292. Il traduttore inglese ha optato per “‘dependence’ crowd” [si veda E. Thompson, *It is Colonialism After All: Some Epistemological Remarks*, “Teksty Drugie. English edition”, 2014, 1, p. 70], che sembra essere quantitativamente fuorviante).

⁶⁶ Cfr. E. Thompson, *A jednak*, op. cit., p. 294; Idem, *It is colonialism*, op. cit., pp. 72-73.

⁶⁷ Si vedano Idem, *A jednak*, op. cit., p. 292; Idem, *It is colonialism*, op. cit., pp. 70-71.

⁶⁸ Ibidem, p. 74, enfasi nell’originale polacco.

⁶⁹ Ivi, p. 77.

⁷⁰ E. Kledzik, *Inventing Postcolonial Poland: Strategies of Domestication*, in D. Pucherová – R. Gáfrík (a cura di), *Postcolonial Europe? Essays on Post-Communist Literatures and Cultures*, Leiden-Boston 2015, p. 99.

⁷¹ M. Lecke, *Of Subalterns*, op. cit., p. 380.

neo-Romanticismo⁷². Secondo lo studioso di Varsavia, gli studi post-dipendenza sono una “imitazione del discorso romantico polacco, la cui caratteristica principale è il martirologio nazionale unito a un eroismo peculiarmente inteso”⁷³. Nel discorso post-dipendenza, Dąbrowski rileva anche un meccanismo di rivalutazione della (propria) sofferenza paragonabile a quanto avveniva nel Romanticismo: “Come è ben noto, [nel discorso Romantico] domina il motivo della sofferenza immeritata, dell’oppressione e dell’ingiustizia, solitamente abbelliti da un tono di vittoria morale”⁷⁴. Nel 2017 lo studioso ha argomentato ulteriormente la sua tesi tramite il confronto mendace con il governo nazionalista di Diritto e Giustizia, al potere in Polonia dal 2015⁷⁵. Così, nel caso degli studi post-dipendenza, la critica spazia dalle accuse di un insufficiente riconoscimento della nazione a quelle di propugnare un neo-nazionalismo post-romantico. Quali di queste tesi possono essere corroborate dalle dichiarazioni dei sostenitori della post-dipendenza?

Entrambe, a vari gradi; la mia tesi è che ci sono due tendenze contraddittorie nel paradigma post-dipendenza polacco, una che tende verso l’apertura (A), l’altra verso l’eccezionalità (B). La prima si riflette in modo più tangibile nelle affermazioni anti-nazionaliste di Kołodziejczyk, la quale, insieme ad Hanna Gosk, è tra i più espliciti sostenitori di questo approccio. Kołodziejczyk si rammarica riferendosi implicitamente all’appropriazione della teoria post-coloniale da parte di Ewa Thompson: “In too many cases, the postcolonial perspective applied this way only helps intensify national historicism [historyzm narodowy] of a vividly conservative ideological program”⁷⁶. Più esplicitamente, Kołodziejczyk distingue tra un modo corretto e uno falso di applicazione della teoria postcoloniale (come indicato in precedenza):

In a certain, very fundamental aspect, the author [Thompson] applies post-colonial categories in total opposition to the model elaborated in the post-colonial studies. According to her, post-colonialism serves – being an institutionalized anti-imperial discourse – as a tool for re-vindication of the nation which, historically and literally, is still oppressed and colonized [rewindykacja narodu jako wciąż ciemiężonego skolonizowanego]⁷⁷.

In termini più positivi, la tendenza A, che porta verso la pluralizzazione e l’apertura, trova una delle sue espressioni nel liberalismo terminologico. È ancora Kołodziejczyk che inserisce il termine ‘post-dipendenza’ in quella che si legge come una enumerazione di sinonimi: “post-comunismo, post-socialismo e post-dipendenza”⁷⁸. Nel caso di Gosk possiamo anche notare un uso quasi sinonimico di ‘postdipendenza’ accanto a ‘postcoloniale’, separati solo da una barra quando parla di “discorso post-coloniale/postdipendenza”⁷⁹. Secondo la studiosa, quest’ultimo sembra non essere altro che una semplice polonizzazione del paradigma postcoloniale: “gli studi postcoloniali che chiamo studi postdipendenza per la loro applicazione al caso polacco”⁸⁰. In linea con questa vaghezza terminologica troviamo l’inclusione ancora più ampia di altre ispirazioni teoriche e ambiti tematici, come gli studi sulle minoranze sessuali, sulla migrazione, sul multiculturalismo, e molte altre questioni presenti nella dichiarazione d’intenti del sito web del Centro per gli Studi Post-dipendenza⁸¹. Un terzo vettore del liberalismo terminologico si applica alla temporalità, i periodi della storia polacca dopo i quali una certa ‘post-condizione’ può essere rilevata. Solo in poche dichiarazioni la post-dipendenza è associata a questioni contemporanee, successive al 1989; cercando flessibilità e una più ampia gamma di opzioni, Gosk distingue tra diverse varietà di post, come la “post-partizione” e il “post-dipendente”⁸². Il sito web del Centro amplia ulteriormente i termini storici, elen-

⁷⁷ Ivi, p. 137.

⁷⁸ Idem, *Postkolonialny transfer*, op. cit., p. 132.

⁷⁹ H. Gosk, *Opowieści ‘skolonizowanego/kolonizatora’*. W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku, Kraków 2010, p. 85.

⁸⁰ Ivi, p. 84.

⁸¹ Si veda il sito del “Post-Dependence Studies Centre”, <http://www.cbdp.polon.uw.edu.pl/index_eng.html>, e la sua versione in polacco <<http://www.cbdp.polon.uw.edu.pl/index.html>> (ultimo accesso: 10.11.2021).

⁸² H. Gosk, *Polskie opowieści w dyskurs postkolonialny ujęte*, in

⁷² Si veda M. Dąbrowski, *Wilk w Rosji. Subaltern? W imperium? (Polemika z konceptem ‘postzależności’)*, “Porównania”, 2014, 15, p. 107.

⁷³ Ivi, p. 106.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Si veda M. Dąbrowski, *Literatura gdańska. Narody i historia*, “Rocznik Komparatystyczny”, 2017, 8, p. 14.

⁷⁶ D. Kołodziejczyk, *Post-colonial Transfer*, op. cit., p. 139.

cando vari composti storicamente distinti con post-, come “post-partizione, post-occupazione, mentalità sociale post-socialista”⁸³. Klemens Kaps e Jan Surman sostengono che Gosk “suggerisce di cambiare i limiti temporali per rafforzare la loro indipendenza storica”⁸⁴.

Mentre, come parte della tendenza A, Gosk ha liberamente “polonizzato” il paradigma ‘postcoloniale’ angloamericano o internazionale in quello della ‘post-dipendenza’, la studiosa ha anche applicato la tendenza B quando ha sostenuto che le realtà polacche “non erano né strettamente colonizzanti né coloniali nell’accezione corrispondente alla realtà dell’ex Impero britannico”⁸⁵. L’appropriazione qui si trasforma in dissociazione. Tuttavia, come osserva Wojciech Małeckki, il tentativo di polonizzazione metodologica rimane, se non impossibile, quantomeno un progetto difficile da completare. Secondo il teorico letterario polacco che contribuì al primo volume di studi post-dipendenza, *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy. Konteksty i perspektywy badawcze* [La cultura dopo le transizioni, le persone con un passato: Il discorso post-dipendenza polacco. Contesti e prospettive di ricerca], dal 2011 l’ossessivo interesse metodologico per la “dipendenza dall’egemonia angloamericana”⁸⁶ che Gosk rileva negli studi umanistici porta a un vicolo cieco; non c’è altra alternativa se non affrontare la situazione attuale.

A distinguersi da questo panorama teorico globale delle discipline umanistiche è l’enfasi posta dai dipendentisti su una certa “eccezionalità della situazione polacca”⁸⁷. Il Centro per gli Studi Post-dipendenza definisce la sua missione nella sezione in lingua inglese del proprio sito web: “The rationale behind the network is to investigate the con-

dition of post-dependence underlying the contemporary Polish society and culture specifically, and, in a broader perspective, defining the difference of Central-Eastern Europe from its Western counterpart”⁸⁸. Nella breve introduzione di Ryszard Nycz al primo volume del gruppo di ricerca, di cui è uno dei fondatori, troviamo un tentativo ancora più difensivo di ri-nazionalizzazione, armato di una cintura protettiva: secondo Nycz, “senza rinunciare alla dimensione universale e comparativa o alle ispirazioni teoriche e metodologiche”, l’attività del gruppo di ricerca “porterà soprattutto a: a. identificare le risposte sintomatiche a quelle esperienze oppressive che hanno rivestito un ruolo chiave nella storia, nella vita sociale e nella cultura *polacca* [...]”⁸⁹. Przemysław Czaplinski si spinge fino a prevedere la stesura di una “fenomenologia dello spirito polacco”⁹⁰.

Chi si batte per la ri-nazionalizzazione e l’eccezionalità nazionale-culturale soffre ovviamente della stessa ansia di ‘dipendenza’ che cerca di descrivere a un meta-livello. Secondo Gosk, esiste una doppia dipendenza biasimevole: “The unwanted world defined by dependence on Russia/the Soviet Union, now a relic of the past, and, to some degree, the increased fascination with the West that it drove, are the Other that constitute a part of the collective identity of the Poles – ex-subjects of a peculiar type of Eastern-Western domination”⁹¹. Non si può ignorare l’affinità tra il passaggio dalla passata dipendenza dall’Est all’attuale dipendenza dall’Occidente menzionato da Gosk e la situazione che Thompson ha condannato nei suoi articoli pubblicistici.

Ancora una volta, la dimensione storica è rafforzata da quella metodologica. Un’ansia strutturalmente analoga per qualcosa di ‘altro’ o straniero porta Kołodziejczyk a battersi per l’‘autonomia’ metodologica degli studi polacchi: “La categoria di post-dipendenza ci fornisce un certo livello di autonomia

H. Gosk – B. Karwowska (a cura di), *(Nie) Obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, Warsaw 2008, p. 75.

⁸³ Si veda <<http://www.cbdp.polon.uw.edu.pl/index.html>>, cit.

⁸⁴ K. Kaps – J. Surman, *Galicja postkolonialna czy postkolonialnie? Postcolonial theory pomiędzy przymiotnikiem a przysłówkiem*, “Historyka. Studia Metodologiczne”, 2012, 42, p. 21.

⁸⁵ H. Gosk, *Polskie opowieści*, op. cit., p. 75.

⁸⁶ W. Małeckki, *O opresyjności badań nad opresją*, in R. Nycz (a cura di), *Kultura*, op. cit., p. 67.

⁸⁷ H. Gosk, *Opowieści*, op. cit., p. 13.

⁸⁸ <<http://www.cbdp.polon.uw.edu.pl/index.html>>, cit.

⁸⁹ R. Nycz, ‘Nie leczony, chroniczny pogłos.’ *Trzy uwagi o polskim dyskursie postzależnościowym*, in Idem (a cura di), *Kultura*, op. cit., pp. 7-8, enfasi aggiunta.

⁹⁰ P. Czaplinski, *Języki niezależności. Jak jest artykułowana w literaturze niepodległość odzyskana przez Polskę w roku 1989?*, in R. Nycz (a cura di), *Kultura*, op. cit., p. 44.

⁹¹ H. Gosk, *Identity-Formative Aspects*, op. cit., p. 245.

teorica”⁹². Anche se la studiosa si affretta ad aprire la specificità polacca a un’analisi comparativa, rimane palpabile l’allontanamento dalla mera trasmissione di dati storici in direzione di un quadro teorico già predefinito. Ciò che a suo parere sembra realizzabile è “un’autonomia che consentirà di accedere all’area comparativa e intersoggettiva della traduzione vista come uno spazio o un dialogo aperto e multidirezionale con gli studi postcoloniali, ma non come lo studio supplementare relegato ai margini di una teoria che si sta definendo altrove, nelle metropoli occidentali”⁹³.

Così, nonostante le loro esplicite dichiarazioni anti-nazionaliste, i sostenitori degli studi post-dipendenza condividono con il loro avversario Ewa Thompson un desiderio di specificità nazionale, sia per l’“originalità della cultura polacca [oryginalność polskiej kultury]”⁹⁴, sia per la ricerca polacca in campo umanistico⁹⁵. Le stesse dichiarazioni di ‘autonomia’ dei “dipendentisti” dalla teoria esterna non possono essere giustificate come un caso di distretta mono-nazionalità, perché manifestano una sorta di esplicita volontà programmatica di creare una *performance* accademica limitata in senso nazionale. Questa tendenza, tuttavia, non dovrebbe portare a un’idea sbagliata, ovvero che nel caso degli studi post-dipendenza abbiamo a che fare con un caso di eccezionalismo programmatico. Questo punto è messo in chiaro dai rappresentanti degli studi post-dipendenza nelle loro dure dichiarazioni anti-nazionaliste.

IL META-MARTIROLOGIO È ANCH’ESSO MARTIROLOGIO?

Con il concetto di ‘colonialismo’, la scelta del termine ‘dipendenza’ condivide il vantaggio dello svantaggio. Essendo una nozione negativa, impedisce l’affermazione positiva e diretta di qualcosa di prezioso e nazionale. Ma il discorso negativista della ‘post’-dipendenza, che (in contrasto con la

post-*indipendenza*) riconosce le ripercussioni inevitabili della dipendenza anche dopo l’indipendenza formale⁹⁶, non è automaticamente esente da una rivalutazione positiva dello svantaggio, ovvero dalla santificazione della vittima. Non sorprende quindi che molti collaboratori del primo volume realizzato dal Centro per gli Studi Post-dipendenza nel 2011 si siano misurati con il meccanismo di nobilitazione della vittima⁹⁷. Hanna Gosk ha dato una valutazione negativa dell’auto-martirologio polacco, che suona quasi identica a quello di cui il suo ex amico Mieczysław Dąbrowski l’aveva accusata⁹⁸. Gosk, tuttavia, ha rilevato l’auto-martirologio non nel metodo di post-dipendenza da lei stessa proposto, ma in una mentalità post-dipendenza ereditata da vari periodi di “dipendenza a lungo termine/di non-sovrantà”⁹⁹. La studiosa ha amaramente diagnosticato un processo di “eroizzazione delle [...] sconfitte”¹⁰⁰, che:

ennobles the vanquished, limits the possibility of criticizing their actions, and concentrates social efforts on commemorating martyrology, instead of revising attitudes and actions that might have led to defeat. On the other hand, it redefines the status of the victim, transforming it almost imperceptibly into the hegemon of the dominant narrative, someone who imposes the terms, dictates the value, decides what is good, honorable, proper, and what’s not. In this narrative, being the victim is a value in itself¹⁰¹.

Rimane problematica (e questa è la mia tesi finale) la tendenza a concettualizzare sé stessi o la propria cultura come vittima di dipendenza (passata o ancora in atto), perché questa svolta può facilmente portare a implicazioni metodologiche nazionaliste. Chiaramente, dobbiamo differenziare tra i casi in cui un’argomentazione ispirata dal postcolonialismo rientra nel nazionalismo programmatico, oppure è stata adattata per il bene dell’‘autonomia locale’, o semplicemente sta mettendo in atto la metodologia mono-nazionale. Se quest’ultima può in un certo senso essere considerata corretta nel caso

⁹² Si veda R. Nycz, *Nie leczony*, op. cit., p. 8.

⁹⁷ Cfr. W. Małecki, *O opresyjności*, op. cit., pp. 65-80; M. Czermińska, *O dwuznaczności sytuacji ofiary*, in R. Nycz (a cura di), *Kultura*, op. cit., pp. 91-113.

⁹⁸ Si veda H. Gosk, *Opowieści*, op. cit., p. 19.

⁹⁹ H. Gosk, *Identity-Formative Aspects*, op. cit., p. 246.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Ibidem.

⁹² D. Kołodziejczyk, *Postkolonialny transfer*, op. cit., p. 38.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Si vedano E. Thompson, *It is Colonialism*, op. cit., p. 81; Idem, *A jednak*, op. cit., p. 301.

⁹⁵ Cfr. H. Gosk, *Opowieści*, op. cit., p. 13, nota 11.

delle focalizzazioni fin troppo restrittive tanto sulla colonizzazione interna della Russia quanto sulla situazione post-dipendenza della Polonia nonostante la sua reiterata auto-referenzialità, la meta-teoria degli studi polacchi di post-dipendenza soffre di una vera e propria ansia di influenza. Entrambe le insidie, tuttavia, devono essere chiaramente distinte dalle appropriazioni conservatrici e anti-Occidentali della teoria postcoloniale (Thompson), o dalle appropriazioni nazionaliste-rivoluzionarie (Chramov), che devono essere chiamate con il nome di nazionalismo programmatico. Per concludere con una piccola nota normativa per l'ermeneutica postcoloniale, vedo due maggiori sfide per il futuro di questo campo di studi: (1) limitare sempre più la ricerca di ispirazione postcoloniale all'uso dialettico euristico e negativo, cosa che consente di (2) evitare che le necessarie adozioni locali cadano nel nazionalismo epistemico strutturale o in un 'autonomismo' metodologico. Per quel che riguarda il recente ritorno di quello che sembra essere un anacronistico nazionalismo di tipo programmatico, purtroppo non ho un rimedio ermeneutico da offrire.

◇ *Postcolonial Theory as Post-Colonial Nationalism* ◇
Dirk Uffelmann

Abstract

In postcommunist countries such as Russia and Poland and, more specifically, in postcolonially inspired Russian- and Polish-language debates over communism as a (quasi)colonial rule, we can observe features of postcolonial nationalism. The thesis which this article seeks to defend is that some contenders in the debates hijack postcolonial theory with their overt or hidden nationalist agendas, which can themselves be diagnosed as postcolonial when they challenge the postcolonial heuristics from a position inside a postcolonial and postcommunist situation. I therefore endeavor to conceptualize postcolonial theory itself, or rather certain modes of appropriation of it, as either programmatic promotion or subcutaneous practice of postcolonial nationalism. My research focus is comparative, bringing together the Russian and the Polish appropriation of postcolonial studies.

Keywords

Postcolonial Theory, Russia, Poland, Post-colonial Nationalism, Appropriation.

Author

Dirk Uffelmann is professor of East and West Slavic Literatures at Justus Liebig University Giessen, President of the German Association of Slavists, and coeditor of “Zeitschrift für Slavische Philologie”. He has authored 4 monographs (*The Russian Culturoscopy*, 1999, and *The Humiliated Christ. Metaphors and Metonymies in Russian Culture and Literature*, 2010, both in German, *Vladimir Sorokin’s Discourses*, in English, 2020, and Polish *Postcolonial Literature*, in Polish, 2020) and co-edited 14 volumes, including *Tam, vnutri. Praktiki vnutrennei kolonizatsii v kul’turnoi istorii Rossii* [There within: Practices of Internal Colonization in Russia’s Cultural History, 2012], and *Postcolonial Slavic Literatures After Communism* (2016).

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2021) Dirk Uffelmann



Il Daghestan oltre l'orientalismo sovietico: il romanzo *Prazdničnaja gora* di Alisa Ganieva

Valentina Marcati

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 59-76 ◇

CON l'irriverenza che contraddistingue quasi tutte le sue opere, lo scrittore di origine cecena German Sadulaev (1973) fa pronunciare a Don Achmed, l'improbabile boss ceceno della *povest'* *Purga, ili mif o konce sveta* [La bufera di neve, o il mito sulla fine del mondo, 2008], queste parole: “— Li ho letti, questi membri delle Unioni [degli Scrittori]. [...] È assurdo che scrivano libri di settecento pagine, se leggerli è una noia mortale. Sono scritti sempre in un solo e unico genere — il realismo socialista. Il socialismo non c'è più, ma il genere è rimasto”¹. Effettivamente ancora oggi per molti autori delle cosiddette *nacokrainsy*² il canone sovietico continua a essere l'unico spazio entro cui muoversi. Questo si rivela particolarmente vero per quegli autori provenienti da aree, quali il Caucaso settentrionale, dove la letteratura (intesa come tradizione scritta) e specialmente il genere del romanzo sono spesso un fenomeno recente, formatosi nel Novecento sotto la spinta del potere sovietico e l'influsso del realismo socialista.

In queste zone, considerate culturalmente arretrate e 'orientali' fin dai tempi zaristi, la portata dell'influenza della tradizione sovietica sulle letterature nazionali è testimoniata non solo dal perdurare di certi tratti estetico-stilistici nella produzione letteraria contemporanea, ma anche dall'interiorizzazione da parte di molti scrittori di un tipo di discorso che verrà qui definito 'orientalismo sovietico'. Come si avrà modo successivamente di argomentare, la visio-

ne del progresso storico marxista-leninista sottesa sia al romanzo realsocialista sia al discorso orientalista sovietico ha fatto sì che il primo fosse promotore del secondo nelle periferie 'orientali' dell'URSS.

Proprio quest'ultimo aspetto risulta centrale nel romanzo *Prazdničnaja gora* [La montagna in festa, 2012] di Alisa Arkad'evna Ganieva (1985) che verrà qui preso in considerazione come caso di studio³. È mia opinione, infatti, che, includendo la riproduzione di alcuni passaggi di un romanzo realsocialista daghestano⁴, la scrittrice di origine avara fornisca un esempio emblematico dell'interazione tra romanzo realsocialista e discorso orientalista sovietico. Il romanzo si rivela estremamente interessante non solo sotto questo aspetto, ma anche perché al suo interno la scrittrice riesce, attraverso una serie di strategie narrative, a scardinare il discorso sovietico sul Daghestan e a restituirne al lettore un'immagine alternativa.

Partendo dunque dalla disamina del discorso orientalista sovietico e dell'influsso del canone realsocialista in generale sulla letteratura multinazionale sovietica e in particolare sul romanzo ciscaucasico, il presente contributo intende mostrare gli strumenti di cui Ganieva si serve per decostruire la narrazione sovietica-orientalista e per proporre un nuovo tipo di narrazione sul Daghestan.

¹ G. Sadulaev, *Purga, ili mif o konce sveta*, in Idem, *Purga, ili mif o konce sveta: povest', rasskazy*, Moskva 2008, p. 156. In questo passaggio della *povest'* lo scrittore allude a scrittori quali Kanta Ibragimov (1960), presidente dell'Unione degli Scrittori della Cecenia, di cui poche righe sopra cita le iniziali.

² Repubbliche ex-URSS e territori della Federazione Russa intitolati a etnie minoritarie.

³ Per altri contributi in italiano sul romanzo e, in generale, su Ganieva si vedano: I. Marchesini, *Mito e "nuovo Realismo russo". La riscrittura della tradizione caucasica in Prazdničnaja gora di Alisa Ganieva*, "Studi Slavistici", 2020, 1, pp. 181-200; A. Astvaturov – G. Marcucci, *Tra tradizione e innovazione. Il racconto russo oggi*, in G. Marcucci (a cura di), *Falce senza martello. Racconti post-sovietici*, Bari 2017, pp. 239-265.

⁴ Utilizzare l'aggettivo daghestano in questo contesto è in realtà un controsenso dal momento che in Daghestan sono presenti più di trenta etnie diverse. Qui e successivamente si è ricorsi a questa semplificazione per considerare le letterature prodotte dalle varie etnie del Daghestan nel loro insieme.

1. L'ORIENTALISMO SOVIETICO

Il concetto di ‘orientalismo sovietico’, a cui si è ricorsi per inquadrare il tipo di discorso di cui si fa portatore e, allo stesso tempo, entro cui si sviluppa anche il romanzo realsocialista daghestano, trae origine dalla nozione saidiana di *orientalism*. In *Orientalism* [Orientalismo, 1978], Said fornisce tre significati diversi, ma complementari, di orientalismo: l’attività svolta dagli orientalisti, il binarismo concettuale – in cui Oriente e Occidente vengono interpretati come categorie mutualmente esclusive, essenzializzate e opposte – sotteso al pensiero occidentale sull’Oriente e, infine, riprendendo Foucault, una tipologia di discorso entro cui l’Oriente si configura come ‘oggetto’ privo di libertà di pensiero e di azione⁵. L’Oriente appare dunque come un fenomeno costruito, alla cui formulazione hanno collaborato generazioni di studiosi, intellettuali e politici occidentali che, agendo nelle griglie di tale discorso e alimentandolo, hanno contribuito a legittimare la dominazione dell’Occidente sull’Oriente⁶.

L’analisi del discorso orientalista imperiale e sovietico, seppure con un certo ritardo⁷, ha trovato un’elaborazione soprattutto in relazione al Caucaso e all’Asia Centrale, due regioni che nell’immaginario russo sono servite da sostituto dell’Oriente⁸. Molti studi hanno messo in relazione tale concetto con l’immagine del Caucaso che circolava ai tempi dell’Impero zarista attraverso le opere di scrittori,

viaggiatori e soldati⁹. La Guerra nel Caucaso (1817-1864), in particolare, è stata il maggiore catalizzatore di tale processo immaginativo: la conquista di questa regione, vissuta attraverso la lente del romanticismo, ha contribuito infatti a plasmare la figura del montanaro (*gorec*), visto ora come ‘nobile selvaggio’ risparmiato dalla corruzione della civiltà, ora come brigante sanguinario e violento. Tali immagini stereotipate nel concreto avevano ricadute piuttosto differenti sulla vita degli abitanti del Caucaso: se la prima poteva portare a metodi di conquista più civili (come, per esempio, lo sviluppo del commercio), la seconda veniva spesso usata per giustificare gli eccidi e le violenze di cui si macchiarono molti generali russi sia durante la guerra sia successivamente nell’amministrazione dei territori conquistati¹⁰.

È importante sottolineare, tuttavia, che all’interno della comunità scientifica il concetto di orientalismo e la sua applicabilità al caso russo sono stati oggetto di un acceso dibattito¹¹ che ha portato anche a evidenziare differenze fondamentali rispetto al caso europeo¹². Tolz, per esempio, ha messo in luce

⁵ Cfr. E. Said, *Orientalism*, New York 1979.

⁶ Essenziale per la sopravvivenza e la legittimazione del discorso orientalista è il concetto di egemonia culturale che si basa sull’assunto della superiorità della cultura occidentale sulle altre culture.

⁷ Al ritardo hanno contribuito non solo il fatto che *Orientalism* si occupi in prevalenza dell’orientalistica francese e britannica e che lo studio sia stato tradotto in russo quasi trent’anni dopo la prima pubblicazione (2006), ma anche altri fattori quali: la contiguità territoriale della Russia e delle sue colonie, i dubbi sulla possibilità di considerare la Russia una potenza europea e soprattutto, almeno fino al suo crollo, l’eresia’ di mettere sullo stesso piano l’Unione Sovietica, dichiaratamente antiimperialista e anticolonialista, e gli imperi coloniali occidentali, cfr. D. Schimmelpennick van der Oye, *The Curious Fate of Edward Said in Russia*, “Études De Lettres”, 2014, 2-3, pp. 81-94.

⁸ Cfr. M. Tlostanova, *Postsocialist ≠ Postcolonial? On Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality*, “Journal of Postcolonial Writing”, 2012, 2, pp. 130-142.

⁹ Si vedano: P. Scotto, *Prisoners of the Caucasus: Ideologies of Imperialism in Lermontov’s “Bela”*, “PMLA”, 1994, 2, pp. 246-260; S. Layton, *Russian Literature and the Empire. Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*, Cambridge 1994; K. Hokanson, *Literary Imperialism, Narodnost’ and Pushkin’s Invention of the Caucasus*, “Russian Review”, 1994, 3, pp. 336-352; D. Brower – J. Lazzarini (a cura di), *Russia’s Orient. Imperial Borderlands and Peoples, 1700-1917*, Bloomington-Indianapolis 1997; S. Kalpana, *Crucifying the Orient. Russian Orientalism and the Colonization of the Caucasus and Central Asia*, Bangkok-Oslo 1997; A. Jersild, *Orientalism and Empire. North Caucasus Mountain Peoples and the Georgian Frontier, 1845-1917*, Montreal-Kingston-London-Ithaca 2002; V. Bobrovnikov – I. Babič (a cura di), *Severnyj Kavkaz v sostave Rossijskoj imperii*, Moskva 2007; D. Gutmeyr, *Borderlands Orientalism or How the Savage Lost his Nobility. The Russian Perception of the Caucasus between 1817 and 1878*, Wien 2017.

¹⁰ Cfr. P. Scotto, *Prisoners*, op. cit.; V. Bobrovnikov – I. Babič, *Severnyj Kavkaz*, op. cit. Va notato che lo stereotipo dell’abitante del Caucaso come essere incivile e incapace di comprendere alcun linguaggio se non quello della forza verrà ripreso anche durante le guerre cecene.

¹¹ Si potrà ricordare, per esempio, lo scambio di articoli tra gli storici Knight e Khalib su “Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History”, 2000, 4.

¹² Layton, considerando l’opera di scrittori quali Puškin, Lermontov, Bestužev-Marlinskij e Tolstoj, ritiene che tale concetto non sia direttamente applicabile al contesto russo. La natura ambivalente della Russia, entità né asiatica né europea, avrebbe infatti portato gli scrittori presi in considerazione a una parziale identificazione con l’Altro, cfr. S. Layton, *Russian Literature*, op. cit. Sulla natura ambivalen-

che l'attività degli orientalisti russi nella tarda età imperiale fu essenzialmente rivolta alla creazione delle identità nazionali delle popolazioni non-russe e non al sostegno del dominio coloniale come invece avveniva in Occidente. Sotto l'influsso del pensiero nazionalista europeo, intellettuali e governo iniziarono a considerare la Russia uno stato-nazione. L'estrema varietà etnica del paese, tuttavia, rendeva necessario riflettere sulle modalità attraverso cui le diverse popolazioni avrebbero potuto essere integrate in un unico popolo panrusso. Gli orientalisti russi, attingendo alle teorie elaborate in quegli anni dai regionalisti siberiani, ritenevano che la lealtà nei confronti di uno stato tanto esteso quale la Russia potesse essere raggiunta solo stimolando il senso di affiliazione dei sudditi nei confronti della propria *rodina* [patria natia, il luogo di nascita]: in questa prospettiva, identità etnico-nazionale e identità panrusso non erano in conflitto, al contrario, il consolidamento della prima era il presupposto affinché la seconda potesse affermarsi. Tale idea si concretizzò in una serie di proposte il cui scopo era quello di rafforzare le identità nazionali dei popoli non-russi¹³. Le istanze degli orientalisti russi furono ignorate dal governo zarista che preferì promuovere politiche di russificazione forzata i cui risultati furono spesso controproducenti¹⁴. Esse, tuttavia, verranno riprese pochi anni dopo dal nuovo potere sovietico¹⁵.

I bolscevichi fecero largo impiego di etnografi per la formulazione delle politiche nazionali. Tali politiche erano basate sulla visione marxista-leninista della storia secondo cui tutte le società sono costruite su strutture economiche: uno sviluppo delle forze produttive porta la società a progredire lungo una

scala che dallo stadio primitivo conduce, attraverso strutture di tipo feudale (clan, tribù), capitaliste (nazionalità) e socialiste (nazioni socialiste), al comunismo. Con il fine di spingere l'intera popolazione fino all'ultimo gradino della scala, il nuovo potere puntava ad accelerare la modernizzazione del paese promuovendo industrializzazione, urbanizzazione, secolarizzazione, alfabetizzazione nonché, in alcuni casi, una vera e propria 'costruzione' delle diverse nazionalità¹⁶. Si spiega in questo modo l'apporto fondamentale che potevano fornire gli etnografi: il loro intervento era necessario per individuare la posizione di tali popolazioni sulla scala del progresso, per crearne i confini territoriali, così come la lingua e la cultura.

Tuttavia, a differenza di quanto avveniva negli imperi occidentali, l'arretratezza di determinati popoli era vista come risultato di condizioni socio-storiche e non etnico-razziali. Nascendo come potenza anticoloniale, l'Unione Sovietica ufficialmente si opponeva alla divisione del mondo in entità gerarchiche ed essenzializzate quali l'Est e l'Ovest. Se tale distinzione non poteva essere formalmente accettata, di fatto però veniva preservata a livello culturale. La divisione tra popoli progrediti e arretrati nell'URSS, nota Martin, veniva stabilita utilizzando il popolo russo come metro di confronto e portava ad associare la categoria di 'arretratezza' all'Est geografico:

¹⁶ Questo in particolare fu il caso di quelle popolazioni le cui società erano organizzate su legami tribali e dove mancava una coscienza di tipo etnico-nazionale. In questo contesto, gli etnografi aiutarono il potere sovietico a capire quali tribù avrebbero potuto convergere per dare vita a una nazionalità. Una volta individuati i membri della nuova nazionalità, gli etnografi collaborarono con il governo per crearne e/o sistematizzare la lingua scritta, la cultura e la storia (che divenivano oggetto di studio a scuola) così come per definire il territorio che avrebbe occupato. Proprio la creazione di unità amministrative basate sul principio nazional-territoriale — insieme ad altre pratiche, tra cui *in primis* il censimento in cui ogni individuo era tenuto a dichiarare la propria affiliazione etnica scegliendola da una lista precedentemente elaborata — contribuì a instillare nella popolazione il senso di appartenenza a una determinata nazionalità (va ricordato, tuttavia, che queste stesse pratiche, benché fatte passare sotto il linguaggio dell'autodeterminazione, erano di fatto dei meccanismi di controllo sulle popolazioni non-russe). Nel complesso tale approccio è stato definito da Hirsch "state sponsored evolutionism" e si basava sull'assunto che "the state could intervene in the natural process of development and 'construct' modern nations", F. Hirsch, *Empire of Nations. Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union*, Ithaca-London 2005, p. 8.

te della Russia rimando anche agli studi di Tlostanova e al concetto di "orientalismo secondario", cfr. M. Tlostanova, *Postsocialist ≠ Postcolonial?*, op. cit.

¹³ L'identità nazionale delle minoranze non-russe venne promossa, per esempio, attraverso l'ideazione di alfabeti per quei popoli che non possedevano una lingua scritta, l'apertura di musei locali e la compilazione di manuali scolastici dove veniva promosso l'amore nei confronti dell'identità locale e dell'identità panrusso, cfr. V. Tolz, *Orientalism, Nationalism, and Ethnic Diversity in Late Imperial Russia*, "The Historical Journal", 2005, 1, pp. 127-150.

¹⁴ Orientalisti russi quali Aleksej Pozdnev, Vasilij Radlov e Leonid Zagurskij spesso si dichiararono frustrati dalla mancanza di ascolto da parte delle autorità zariste, Ivi.

¹⁵ Ivi.

Today, when Edward Said has turned “orientalism” into a universally recognized term and the inspiration for a burgeoning scholarly industry, nothing seems to us more characteristic of colonialism than the division of humankind into the arbitrary, essentialized, and hierarchical categories of east and west. It therefore seems odd that the Soviet Union, whose nationalities policy was explicitly formulated as a decolonizing measure, would not reject those categories and instead affirm the unity of mankind. In one sense, they did. The Bolsheviks’ Marxist sociology led them to repudiate east and west as racial categories and to deny any long-term differences in the economic, social, or political capacities of all nationalities. However, the east/west dichotomy was nevertheless preserved as a cultural distinction (one that could at times contain much of the content of the old racial divide). This was not, in fact, surprising. Indeed, nothing better illustrates the way in which the Affirmative Action Empire preserved imperial categories, while reversing their policy implications, than the maintenance and systematization of colonialism’s east/west dichotomy¹⁷.

L’Unione Sovietica dunque preservava le categorie coloniali di Est e Ovest, ma ne cambiava, almeno all’apparenza, la finalità: esse non erano volte a giustificare lo sfruttamento e l’oppressione di tali popolazioni come negli imperi occidentali, ma venivano usate per promuoverne l’emancipazione.

Solo in quest’ottica è possibile comprendere una politica all’apparenza paradossale quale quella della *korenizacija* [indigenizzazione]¹⁸. Il potere sovietico si impegnava a rafforzare, se non a creare, le identità nazionali delle diverse popolazioni per permetterne un avanzamento lungo la scala del progresso che avrebbe dovuto portare nel tempo alla piena realizzazione del comunismo e di un individuo a-nazionale, l’*homo sovieticus*. Tale politica, inoltre, serviva lo scopo di superare la diffidenza delle popolazioni non-russe nei confronti del potere sovietico:

Such demonstrative respect was especially necessary because Soviet policy would involve an attack launched from the center (and so likely to be perceived as “Russian”) on traditional national beliefs and practices, above all, religion. If “mistrust” was overcome, and the non-Russians felt “close” to their own government, these attacks would be understood as being non-national, based on the universal class ideology of socialism¹⁹.

Solo l’abbandono di tali ‘relitti’ del passato, infatti, avrebbe permesso alle varie popolazioni di accedere alla modernità sovietica²⁰.

Tra questi ‘relitti’, ricorda Martin, si annoverava in particolare la religione. Come tutte le altre, anche quella islamica in Unione Sovietica fu oggetto di repressione. Dopo una prima collaborazione tra i bolscevichi e le élite musulmane durante la guerra civile, gli anni Venti furono caratterizzati da un ampio dibattito volto a stabilire la posizione occupata dai popoli musulmani sulla scala del progresso marxista e, quindi, a definire le politiche da mettere in atto nei loro confronti²¹. Con la cosiddetta ‘Grande ritirata’ staliniana (1933-38)²², l’islam iniziò a essere considerato unicamente una religione ‘feudale’, praticata da sfruttatori e controrivoluzionari. Da quel momento non fu più possibile trovarvi elementi progressisti e le minoranze islamiche divennero oggetto di attacchi sempre più duri. Proprio in quegli anni, inoltre, si intensificò l’attività dell’Unione degli atei militanti (*Sojuz voinstvujuščich bezbožnikov*) di cui erano membri molti orientalisti sovietici della nuova generazione, i quali parteciparono alacremamente alla propaganda ateista, basata in gran parte sul linguaggio e i metodi di quella antislamica condotta dai missionari ortodossi²³.

Le politiche nei confronti della popolazione musulmana furono elaborate proprio in collaborazione con questa nuova generazione di orientalisti, formatasi in netta opposizione all’orientalismo occidentale, ma nutrita in realtà, oltre che di marxismo, di letteratura

²⁰ Cfr. H. Badyadyan, *Soviet Armenian Identity and Cultural Representation*, in T. Darieva – W. Kuschuba (a cura di), *Representations on the Margins of Europe: Politics and Identities in the Baltic and South Caucasus States*, Frankfurt-New York 2007, pp. 205-219.

²¹ Per un approfondimento si veda M. Kemper, *The Soviet Discourse on the Origin and Class Character of Islam, 1923-1933*, “Die Welt des Islams”, 2009, 49, pp. 1-48.

²² Nikolaj Timašev ha coniato tale definizione (*Velikoe otstuplenie* in russo) per indicare il processo graduale di abbandono di pratiche sociali e culturali rivoluzionarie a favore del ripristino di valori tradizionali e prerivoluzionari che ha caratterizzato gli anni Trenta, cfr. T. Martin, *The Affirmative Action Empire*, op. cit.

²³ Tra di essi possiamo trovare, per esempio, Evgenij Beljaev, Nikolaj Smirnov e Valentin Ditjakin. Cfr. V. Bobrovnikov, *The Contribution of Oriental Scholarship to the Soviet anti-Islamic Discourse. From Militant Godless to Knowledge*, in M. Kemper – C. Coenermann (a cura di), *The Heritage of Soviet Oriental Studies*, London-New York 2011, pp. 68-85.

¹⁷ Cfr. T. Martin, *The Affirmative Action Empire. Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923-1939*, Ithaca-London 2001, p. 125. Martin utilizza la definizione “*Affirmative Action Empire*” – ossia, uno stato che si avvale di politiche compensatorie di discriminazione positiva – per indicare l’Unione Sovietica.

¹⁸ Va notato, tuttavia, che tale politica verrà progressivamente sostituita da una politica di russificazione già a partire dagli anni Trenta, cfr. Ivi.

¹⁹ Ivi, p. 183.

orientalista europea: la maggior parte degli orientalisti marxisti degli anni Venti-Trenta, non avendo accesso diretto alle fonti in arabo e persiano, si affidava agli studi occidentali pur condannandone l'impostazione ideologica (etichettata come 'borghese' e imperialista)²⁴. Tale condanna, tuttavia, aveva carattere piuttosto superficiale, in quanto l'orientalismo sovietico, con le sue pretese decoloniali ed emancipatorie, risultava infatti essere anti-orientalista nella forma, ma non nei contenuti:

“Soviet Orientalism” was, at face value, anti-Orientalist. And still, Soviet scholars produced a new type of Eurocentric Orientalism that described Islam, just as in the West, in an essentialist fashion in terms of supposedly inherent qualities of Islam [...]. In the mind of Soviet Orientalists, Muslims stubbornly refused to accept enlightenment, modernity, and progress. And even more than in the West, Soviet Orientalists put themselves at the service of the totalitarian and then post-totalitarian state, participated in the Soviet transformation of Central Asia and the Caucasus, and contributed to anti-Islamic propaganda and to the suppression of Islam²⁵.

Nelle periferie sovietiche 'orientali' anche l'elaborazione delle politiche di emancipazione femminile avvenne entro le griglie del discorso orientalista. Benché tali politiche non fossero rivolte esclusivamente alle 'donne orientali' (*vostočnicy*), ma all'intera popolazione femminile sovietica (il fine era quello di raggiungere l'uguaglianza tra tutti i cittadini), queste venivano considerate una categoria a parte e come tale figuravano nei documenti ufficiali. Il loro presunto basso livello di sviluppo culturale, infatti, le rendeva agli occhi del nuovo potere particolarmente bisognose dell'intervento civilizzatore sovietico. In tale gruppo, le donne musulmane erano quelle considerate in maggior pericolo in quanto oppresse più delle altre dalla religione, dalle tradizioni e da una società fortemente patriarcale. Tali posizioni nutrite di pregiudizi antislamici vennero mantenute anche dagli etnografi e dagli storici invitati a collaborare all'elaborazione di politiche di emancipazione modelate sugli specifici bisogni delle etnie non-russe²⁶. In

particolare, uno dei primi provvedimenti intrapresi nelle regioni musulmane fu vietare l'uso del velo. Tale politica, tuttavia, non teneva conto della volontà della donna e del pericolo a cui veniva esposta in società²⁷. Pertanto, la campagna di emancipazione della 'donna orientale' si configurava nei fatti come una mescolanza di pretese anticoloniali (quali, *in primis*, il raggiungimento dell'uguaglianza tra tutti i cittadini dell'URSS) e allo stesso tempo di visioni orientaliste sull'Altro²⁸.

D'altra parte, secondo Tlostanova, discorso sovietico e coloniale andrebbero considerati come due lati della stessa medaglia: in quanto prodotti della modernità/colonialità²⁹ entrambi condividono una retorica basata sul progresso, sullo sviluppo e sulla missione civilizzatrice europea³⁰. Inoltre, sempre secondo la studiosa, il successo e la portata della colonizzazione russo-sovietica sarebbero testimoniati dall'auto-orientalizzazione di cui ancora oggi soffre gran parte della popolazione non-russa. Attraverso il filtro deformante russo, le minoranze avrebbero infatti interiorizzato tutti i cliché e gli stereotipi occidentali nei confronti delle popolazioni non europee³¹. Un lampante esempio di tale auto-orientalizzazione

pp. 1-21.

²⁴ Cfr. M. Kemper, *Studying Islam*, op. cit. In Daghestan tale campagna fu indirizzata contro il *čochto*, copricapo tradizionale femminile. Sulla campagna contro il *čochto* rimando al saggio *Čochto, adaty, tuchumy* (2010) contenuto in *Dagestanskije očerki*, A. Ganieva, *Salam tebe, Dalgat!*, Moskva 2012, pp. 164-174. Sulla propaganda antislamica nel Caucaso (anche in relazione alla questione femminile) rimando all'interessante lezione di V. Bobrovnikov *Bezbožniki risujut islam: sovetskaja (anti)religioznaja propaganda v kommentarijach vostokoveda* del 2009 di cui si può trovare una trascrizione al link: <<https://m.polit.ru/article/2009/05/07/bobrovnikov/>> (ultimo accesso: 04.06.2021).

²⁵ Cfr. Y. Gradszkova, *The “Woman of the East”*, op. cit. Per la rappresentazione della *nacional'ka* [donna di una minoranza etnica] nella propaganda sovietica rimando a Idem, *Soviet Politics of Emancipation of Ethnic Minority Woman*. *Natsionalka*, Cham 2019.

²⁶ Per il concetto di 'colonialità' si veda: A. Quijano, *Coloniality and Modernity/Rationality*, “Cultural Studies”, 2007, 2-3, pp. 168-178.

²⁷ Cfr. M. Tlostanova, *Postsocialist ≠ Postcolonial?*, op. cit.

²⁸ Cfr. Idem, *The Janus-faced Empire Distorting Orientalist Discourses: Gender, Race and Religion in the Russian/(post)Soviet Constructions of the “Orient”*, “Worlds & Knowledges Otherwise”, 2008, 2. Web dossier disponibile all'indirizzo <<https://globalstudies.trinity.duke.edu/projects/worlds>> (ultimo accesso: 04.06.2021).

²⁴ Cfr. M. Kemper, *Studying Islam in the Soviet Union*, Amsterdam 2009.

²⁵ Ivi, p. 22.

²⁶ Cfr. Y. Gradszkova, *The “Woman of the East” and Soviet Orientalism. Rethinking the Soviet Story of Women’s “Emancipation” in Azerbaijan in the 1920s-1930s*, “Journal of Caucasian Studies”, 2021, Special Issue: “Gender in the Caucasus and the Diaspora”,

potrebbe essere ritrovato nella produzione artistica delle popolazioni non-russe dell'Unione Sovietica in cui, in particolare dopo l'introduzione del realismo socialista come unico metodo artistico (1934), elementi superficiali ed essenzializzati della cultura locale venivano inseriti per 'dare colore' alle tematiche e all'ideologia socialiste³².

2. IL REALISMO SOCIALISTA E LA LETTERATURA MULTINAZIONALE SOVIETICA: IL ROMANZO CISCAUCASICO SOVIETICO

Nel 1932 l'abolizione della RAPP (Associazione russa degli scrittori proletari) e la creazione di una singola Unione degli Scrittori Sovietici segnavano la fine del policentrismo letterario e l'inizio di un nuovo periodo per la letteratura sovietica³³. Due anni più tardi, durante la prima seduta dell'Unione degli Scrittori Sovietici e poi nel suo statuto costitutivo, il realismo socialista veniva proclamato come unico metodo critico e letterario. In questa occasione, inoltre, fu fornita una spiegazione, seppure sommaria, di che cosa d'ora in avanti ci si sarebbe aspettato dagli scrittori:

[il realismo socialista] esige dallo scrittore una rappresentazione storicamente veritiera della realtà nel suo sviluppo rivoluzionario. Nel fare ciò la veridicità e la concretezza storica della rappresentazione artistica della realtà devono combinarsi con il compito di trasformazione ideologica e di istruzione dei lavoratori nello spirito del socialismo³⁴.

Allo scrittore, “ingegnere delle anime umane”, veniva affidato dunque il compito di contribuire attivamente alla costruzione della nuova società³⁵. Le

opere letterarie erano tenute a seguire una serie di principi ideologici: innanzitutto, l'*idejnost'* [carica ideale] in base alla quale l'opera doveva necessariamente farsi portatrice di idee politiche; in secondo luogo, la *partijnost'* [partiticità] secondo cui l'arte doveva seguire gli ordini del partito e perseguirne gli obiettivi; infine, il principio di *narodnost'* [spirito popolare] si rivolgeva sia alla necessità di rendere l'arte accessibile al popolo sia al bisogno di adattarla ai codici specifici di ognuna delle culture nazionali che facevano parte dell'Unione Sovietica secondo la famosa formula “nazionale nella forma e socialista nel contenuto”³⁶.

Pur non fornendo delle linee guida precise, il Partito identificava una serie di testi a cui gli scrittori avrebbero dovuto fare riferimento. Da quel momento in poi, per poter essere pubblicati essi dovevano attenersi ai modelli forniti di cui iniziarono a emulare le caratteristiche costitutive:

The Soviet writer did not merely copy isolated tropes, characters, and incidents from the exemplars; he organized the entire plot structure of his novel on the basis of patterns present in the exemplars. From the mid-thirties on, most novels were, *de facto*, written to a single master plot, which itself represents a synthesis of the plots of the official models³⁷.

Oltre a una serie di principi di tipo ideologico, dunque, gli scrittori si attenevano a una trama prototipica che Clark, in estrema sintesi, riassume in questo modo: “This tale is of a questing hero who sets out in search of ‘consciousness’. En route he encounters obstacles that test his strength and determination, but in the end he attains his goal”³⁸. Il *master plot* non solo controllava i momenti più cruciali del romanzo (l'inizio, l'acme e la fine), ma di fatto, nella parabola dell'eroe positivo, ricalcava gli stadi del progresso storico, così come descritti dalla teoria marxista-leninista, nella loro dialettica tra 'spontaneità' e 'consapevolezza'. Più specificatamente:

³⁶ Cfr. E. Dobrenko, *Socialist Realism*, op. cit.; G. Carpi, *Storia*, op. cit.

³⁷ K. Clark, *The Soviet Novel. History as Ritual*, Chicago-London 1981, pp. 4-5.

³⁸ Ivi, p. 162. La studiosa descrive più nei dettagli la trama prototipica del romanzo realsocialista nel capitolo 7 e nell'appendice A (trama del romanzo di produzione).

³² Cfr. M. Tagangaeva, “*Socialist in Content, National in Form*”: *The Making of Soviet National Art and the Case of Buryatia*, “Nationalities Papers”, 2016, 3, pp. 393-409.

³³ Cfr. E. Dobrenko, *Socialist Realism*, in E. Dobrenko – M. Balina (a cura di), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge 2011, pp. 97-113.

³⁴ L. Timofeev – S. Turaev, *Socialističeskij realizm*, in *Kratkaja Literaturnaja Ėnciklopedija*, VII, a cura di A. Surkov, Moskva 1962-1978, pp. 92-101 <<http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke7/ke7-0923.htm?cmd=p&istext=1>> (ultimo accesso: 25.11.2021). Secondo quanto riportato da Vaughan, il termine ‘realismo socialista’ sarebbe stato coniato già due anni prima da Stalin, durante una riunione a casa di Gor'kij, cfr. J. Vaughan, *Soviet Socialist Realism. Origins and Theory*, London-Basingstoke 1973.

³⁵ Cfr. G. Carpi, *Storia della letteratura russa. Dalla Rivoluzione d'ottobre a oggi*, Roma 2016.

According to the Leninist model for historical progress, society from its earliest days has been locked in a dialectical struggle between the forces of “spontaneity” (which predominate in the earliest, most primitive social forms) and the forces of “consciousness” (which are present from the very beginning, although largely only as a potential). This dialectic provides the driving force of progress and leads to history’s end in communism. [...] The ultimate stage of historical development, communism, is reached in a final synthesis, which resolves the dialectic once and for all [...]. The task of literature as generator of official myths is to provide object lessons in the working-out of the spontaneity/consciousness dialectic. As is generally true of ritual forms, the master plot personalizes the general process outlined in Marxist-Leninist historiography by encoding them in biographical terms: the positive hero passes in stages from a state of relative “spontaneity” to a higher degree of “consciousness”, which he attains by some individual revolution³⁹.

All’eroe positivo, inoltre, spettava il compito di prospettare il radioso avvenire che avrebbe portato l’instaurazione del comunismo, mentre una serie di personaggi negativi mostravano il presente segnato ancora dalla disegualianza e dalle ingiustizie del passato. La funzione didascalica era assicurata tramite un processo di astrazione del personaggio, che non rappresentava più un individuo, bensì incarnava una specifica funzione. Per tale motivo, nella descrizione dei personaggi si evitava qualsiasi caratterizzazione psicologica (che avrebbe potuto individualizzarli) e si privilegiavano dettagli ‘iconografici’ quali la simbolizzazione di caratteristiche fisiche e l’utilizzo di parole chiave ed epiteti⁴⁰.

È importante ricordare che a questi dettami di carattere ideologico ed estetico dovevano sottostare tutti gli scrittori dell’Unione Sovietica, a prescindere dalla loro nazionalità. Gli anni Venti e i primi anni Trenta furono caratterizzati dal processo di ‘unificazione’ delle letterature all’interno del complesso sistema della letteratura multinazionale sovietica. Dal momento che la letteratura russa ricopriva un ruolo di ‘avanguardia’ all’interno del nuovo sistema (il canone del realismo socialista, oltre a essere stato costruito perlopiù sulle opere di autori russi, era in buona parte ‘figlio’ della tradizione russa prerivoluzionaria)⁴¹, l’unificazione sotto il vessillo della

letteratura sovietica comportò nei fatti che le letterature nazionali venissero plasmate sul modello russo⁴². Il sistema così formatosi avrebbe poi subito un processo di consolidamento durante il periodo staliniano con la messa in atto di una serie di politiche quali, per esempio, la costituzione di istituzioni *ad hoc* e la promozione dell’interazione tra letteratura russa e letterature nazionali attraverso la traduzione delle rispettive opere. Anche in conseguenza di tali iniziative il realismo socialista avrebbe influenzato profondamente lo sviluppo delle letterature nazionali, soprattutto di quelle appena create o che non avevano una forte tradizione alle spalle. Il realismo socialista

acted as a fungus that grew from within these national cultures akin to some viruses that live in any environment, even in such as a national culture. Not tempered by cultural tradition, the whole body of national culture got infected easily, so the very existence of a “Socialist Realist canon” could be compared to a scar left on the heart after a heart attack. The weaker these cultural conditions were, the more fragile was the protective cultural armor. Therefore, the more dangerous the process of infestation became that much harder the serious complications it has left behind is to remove⁴³.

Nello specifico questo fu il caso delle cosiddette *novopis’mennye o mladopis’mennye literatury* [letterature di nuova/giovane scrittura], quali le letterature di molti popoli della Siberia e del Caucaso settentrionale, i cui scrittori si impadronirono spesso in maniera meccanica dei modelli sovietici intervenendo solo per adattarli al contesto di riferimento. Se per il caso del romanzo siberiano esiste uno studio piuttosto sistematico del fenomeno⁴⁴, non può essere detto lo stesso per quello ciscaucasico. Da

been some influence from folk and religious literature [tra questi la studiosa ricorda, per esempio, le agiografie, le *byliny* e le cronache, V. M.]”, Ivi, pp. 8-9.

⁴² Va evidenziato che tale discorso riguarda la prosa e in particolare la forma del romanzo. Per quanto concerne invece il genere epico, le opere di bardi come il lezgin Sulejman Stal’skij e il kazako Džambul Džabaev furono essenziali nella creazione del canone del poema celebrativo dei leader sovietici, cfr. E. Dobrenko, *Soviet Multinational Literature: Approaches, Problems, and Perspectives of Study*, in A. Jurgutienė – D. Satkauskytė (a cura di), *The Literary Field under Communist Rule*, Boston 2018, pp. 3-17.

⁴³ Ivi, p. 16.

⁴⁴ Slezkine descrive nei dettagli la variante nordica del *master plot* sovietico e la sua evoluzione nel corso degli anni, cfr. Y. Slezkine, *Primitive Communism and the Other Way Around*, in T. Lahusen – E. Dobrenko (a cura di), *Socialist Realism without Shores*, Durham [NC] 1997, pp. 310-366.

³⁹ Ivi, p. 16.

⁴⁰ Ivi.

⁴¹ Come nota Clark, “In general the master plot continues one strand of prerevolutionary literature: it reworks the prevailing myths and tropes of Russian radical fiction and rhetoric of the second half of the nineteenth and early twentieth century. Also carried over has

una serie di lavori sull’argomento, tuttavia, è possibile tracciare le sue caratteristiche essenziali. Innanzitutto, oggetto privilegiato di rappresentazione anche per il romanzo ciscaucasico era lo scontro tra il ‘vecchio’ e il ‘nuovo’ che qui prendeva la forma della lotta contro certi residui della società feudale-patriarcale quali la vendetta di sangue, la pratica del *kalym* [il riscatto che lo sposo doveva pagare ai genitori della promessa sposa] (e in generale le limitazioni imposte alle libertà femminili) e le atrocità della religione⁴⁵. Un’altra tematica particolarmente frequente era quella della collettivizzazione: anche in questo caso le forze dell’innovazione (rappresentate dal protagonista e da altri personaggi positivi legati al Partito) trovavano l’opposizione di una serie di nemici (possidenti terrieri e sfruttatori spesso di religione islamica)⁴⁶. Dal punto di vista stilistico anche il romanzo sovietico ciscaucasico si distingueva per la trama schematica e la rappresentazione stereo-

tipata dei personaggi, priva di qualsiasi profondità psicologica e ridotta alla contrapposizione netta tra modelli positivi e negativi⁴⁷. Per quanto riguarda la letteratura daghestana, possiamo ricordare alcuni romanzi prototipici che andarono a nutrire il canone: tra di essi troviamo, a titolo esemplificativo, il romanzo incompiuto *Kla^cu* [Ruggine, 1933] dello scrittore àvaro Šichabudin Mikailov (1899-1964)⁴⁸, *Sulak-svidetel’* [Il fiume Sulak è testimone, 1955] dello scrittore àvaro Magomed Churšilov (1905-1958)⁴⁹ o *Čirağ nirin dereji* [Nella valle del fiume Čirach, 1958] dello scrittore tabasarano Manaf Šamchalov (1915-1974)⁵⁰, tutti incentrati sulla rappresentazione dello scontro tra il nuovo potere sovietico e le forze reazionarie della società daghestana all’interno del microcosmo di un villaggio.

Ciò che è importante evidenziare è che nel romanzo realsocialista ‘orientale’ la dialettica tra ‘spontaneità’ e ‘consapevolezza’ acquisiva una forte connotazione etnico-culturale: essa, infatti, prendeva la forma di uno scontro tra assenza di cultura (quella che caratterizzava le minoranze) e cultura russa/sovietica. Per sua natura, quindi, era inevitabile che nelle periferie ‘orientali’ il romanzo realsocialista si facesse promotore del discorso orientalista sovietico, anch’esso basato sulla stessa visione della storia e del progresso. Nel caso di *Prazdničnaja gora* di Alisa Ganieva, l’inserimento di alcuni stralci del romanzo realsocialista daghestano è proprio volto a restituire al pubblico contemporaneo un esempio paradigmatico di tale scrittura ideologizzata e intrisa di orientalismo sovietico.

⁴⁵ Cfr. I. Kondrašova, *Problema chudožestvennogo metoda v stanovlenii i razvitii novopis’ennykh literatur Severnogo Kavkaza*, “Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta”, 2008, 10, pp. 128-133. Da notare, inoltre, che tali tematiche furono sviluppate non solo nella prosa, ma anche nella poesia e nel teatro. Per quanto riguarda la poesia daghestana si potrà citare il ciclo di poesie *Metla adatov* [La scopa degli *adat*, 1934] in cui poeta àvaro Gamzat Cadasa (1899-1951) ironizza sugli usi e costumi locali — quali l’osservanza degli *adat* [leggi non scritte degli antenati], la pratica della vendetta di sangue e il *čochto* — nella speranza che vengano spazzati via dal potere civilizzatore sovietico. Per quanto riguarda il teatro, invece, ricordiamo le pièce dell’autore darghino Rabadan Nurov (1889-1942) *Ajšat v kogtjak adata* [Ajšat nelle grinfie dell’*adat*, 1928] e *Razoblačennyj šejk* [Lo sceicco smascherato, 1934] dedicate all’emancipazione della donna e alla lotta contro la religione. Cfr. L. Egorova, *Literatury narodov Severnogo Kavkaza. Učebnoe posobie*, Moskva 2020.

⁴⁶ Cfr. S. Bajramukova, *Chudožestvennoe i stilističeskoe svoebrazie romana v literature Severnogo Kavkaza*, “Fundamental’nye issledovanija”, 2015, 2, pp. 5274-5278; Ch. Džamaludinova, *Istoričeskij roman v avarskoj literature*, “Mir nauki, kul’tury, obrazovanija”, 2021, 1, pp. 409-411. Lungi dall’escludersi a vicenda, tali tematiche potevano comparire all’interno dello stesso romanzo. Inoltre, tale combinazione di elementi era tipica anche di altri romanzi sovietici ‘orientali’, tra cui quello siberiano: “In almost all of the postwar Long Journey texts the central characters — the Spontaneous Native Disciple and the Native Local Leader (both male and sometimes one and the same person) — faced serious challenges on two fronts. One was the usual task of overcoming backwardness and getting the rank-and-file natives to follow suit; the other, a determined effort to become united with a beautiful woman who was kept away and usually abused by her traditionalist husband or father. The dramatic dénouement would involve the creation of a kolkhoz and the rescue of the love interest”, Y. Slezkine, *Primitive Communism*, op. cit., p. 318.

⁴⁷ Cfr. A. Nagapetova, *Proizvodstvennaja tematika v sovetskoj proze 1930-ch godov*, “Kul’turnaja žizn’ Juga Rossii”, 2009, 1, pp. 88-91; È. Omaršaeva, *Principy izobraženija vymyšlennykh geroev v dagestanskom istoričeskom romane*, “Gumanitarnyj vektor”, 2010, 3, pp. 79-84.

⁴⁸ Per un’analisi del romanzo si rimanda a A. Murtazaliev, *U istorikov avarskogo social’nogo romana*, “Vestnik Instituta jazyka, literatury i iskusstva im. G. Cadasy DFIC RAN”, 2021, 21, pp. 29-35.

⁴⁹ Cfr. Ch. Džamaludinova, *Izučenie obraznoj sistemy romana M. Churšilova “Sulak-svidetel’”*, “Mir nauki, kul’tury, obrazovanija”, 2021, 1, pp. 374-377.

⁵⁰ Cfr. A. Ašurbekov, *Problematika pervogo tabasaranskogo romana*, “Izvestija Dagestanskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta”, 2011, 4, pp. 96-100.

3. LA DECOSTRUZIONE DELLA NARRAZIONE SOVIETICA SUL DAGHESTAN: *Prazdničnaja gora* DI ALISA GANIEVA

Fin dallo ‘scandalo’ del suo debutto letterario nel 2009, Alisa Ganieva si è imposta nel panorama letterario russo catturando l’interesse della critica. In quell’anno, infatti, la scrittrice è stata insignita del premio Debjut⁵¹ per la *povest’ Salam tebe, Dalgat!* [Salam, Dalgat!] in cui vengono narrate le vicende del protagonista Dalgat durante una giornata fuori dal comune nella capitale del Daghestan, Machačkala. A provocare lo scandalo il fatto che alla consegna del premio si sia presentata Ganieva, una donna, peraltro già nota negli ambienti della critica letteraria⁵², e non Gulla Chiračev, pseudonimo maschile di cui la scrittrice si era servita per iscriversi al concorso e di cui non aveva rivelato l’identità neppure agli organizzatori⁵³. Al racconto di debutto hanno fatto seguito due romanzi di ambientazione daghestana,

Prazdničnaja gora e Ženich i nevesta [I promessi sposi, 2015], entrambi finalisti di importanti premi letterari⁵⁴.

Come in *Salam tebe, Dalgat!*, anche in *Prazdničnaja gora* il lettore è accompagnato per le strade di Machačkala da un protagonista maschile, in questo caso Šamil’: attraverso il suo sguardo – e soprattutto le sue orecchie – viene mostrata la realtà caleidoscopica del Daghestan contemporaneo. Tuttavia, a differenza di quanto accade nel precedente racconto, la vita del protagonista e di tutta la repubblica è destinata a essere sconvolta. Motore del romanzo è la notizia non ancora confermata che i russi stiano costruendo un enorme terrapieno (*val*) per separare la Russia dal Caucaso. La voce, inizialmente accolta con non poco scetticismo da gran parte della popolazione, assume sempre maggiore concretezza nel corso della narrazione e innesca una serie di reazioni che porteranno infine alla presa di potere nella repubblica da parte dei fondamentalisti islamici. Avvalendosi dell’espedito narrativo del muro, quindi, la scrittrice apre nel romanzo una riflessione che si articola su due piani strettamente interconnessi: uno di carattere storico, in cui viene posta in luce la posizione di confine, geografico e culturale, tradizionalmente occupata dal Caucaso⁵⁵, e uno di carattere contemporaneo legato agli andamenti sociali che di recente hanno interessato (e ancora interessano) il Daghestan e, in generale, l’intera area ciscaucasica⁵⁶.

⁵¹ Il premio Debjut è un premio dedicato ai giovani scrittori (fino ai 35 anni) di lingua russa. L’ultima edizione del premio si è tenuta nel 2015.

⁵² Ganieva ha iniziato la sua carriera come critico letterario. Per la sua attività è stata insignita del Premio letterario Gor’kij e del Premio Oktjabr’. Degni di nota sono i contributi della scrittrice alla teorizzazione del *novyj realizm* [nuovo realismo] russo: cfr. A. Ganieva, *I skučno, i grustno. Motivy izgojstva i otčuzdenija v sovremennoj proze*, “Novyj Mir”, 2007, 3, <http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2007_3/Content/Publication6_1954/Default.aspx> (ultimo accesso: 7.10.2021); Idem, *Ne bojsja novizny, a bojsja pustožvonstva*, “Znamja”, 2010, 3, <<https://magazines.gorky.me/dia/znamia/2010/3/ne-bojsya-novizny-a-bojsya-pustožvonstva.html>> (ultimo accesso: 7.10.2021).

⁵³ In numerose interviste Ganieva ha dichiarato di essersi servita di uno pseudonimo maschile sia per essere giudicata in modo imparziale dalla giuria sia per avere maggiore libertà creativa (lo ‘scudo’ dello pseudonimo maschile, infatti, ha permesso alla scrittrice di affrontare tematiche che in Daghestan sarebbero state giudicate inadatte, se non scandalose, per una scrittrice di sesso femminile), cfr. *O ruskoj kritike i sedom Kavkaze*, “Čitaem vmeste”, 01.06.2011, <chitaem-vmeste.ru/zvyozdy/interviews/o-ruskoj-kritike-i-sedom-kavkaze> (ultimo accesso: 07.10.2021); *History as the New Ideology of Patriotism in Russia: An Interview with Alicia Ganieva*, “3 AM: Magazine”, 06.06.2018, <<https://www.3ammagazine.com/3am/writing-against-expectations-an-interview-with-alisa-ganieva/>> (ultimo accesso: 07.10.2021). Tuttavia, come ha rivelato la scrittrice, il nome fittizio intendeva svelare la sua natura di pseudonimo (*Gulla* in àvaro significa ‘proiettile’, mentre la radice di Chiračev rimanda al significato di ‘caro’, ‘tesoro’), cfr. *Bullet in My Mother Tongue: An Interview with Alisa Ganieva*, “Asymptote”, 30.07.2015, <<https://www.asymptotejournal.com/blog/2015/07/30/bullet-in-my-mother-tongue-an-interview-with-alisa-ganieva/>>, (ultimo accesso: 07.10.2021).

⁵⁴ *Prazdničnaja gora* è stato selezionato per la short-list del premio Jasnaja Poljana (2013), mentre *Ženich i nevesta* è stato finalista dei premi Russkij Buker e Studenčeskij Buker (2015).

⁵⁵ Un territorio, ricorderemo, conteso nei secoli da diversi imperi – persiano, ottomano e russo tra quelli più recenti – e ancora oggi in bilico tra la sfera di influenza russa e quella arabo-islamica. Si veda a tal proposito l’intervista *Pisatel’ Alisa Ganieva o malych narodach Dagestana: Mne real’nost’ interesna tem, čto čerez den’ ona stanovitsja prošlym*, “Obščestvennoe televidenie Rossii”, 05.05.2019, <<https://otr-online.ru/programmy/figura-rechi/pisatel-alisa-ganieva-o-malyh-narodach-dagestana-mne-realnost-interesna-tem-čto-čerez-den-ona-stanovitsya-proshlym-36815.html>> (ultimo accesso: 31.05.2021).

⁵⁶ Si fa qui riferimento, da una parte, al movimento “Chvatit kormit’ Kavkaz” [Basta mantenere il Caucaso] promosso dai nazionalisti russi contrari allo stanziamento di fondi statali a favore delle repubbliche caucasiche e sostenitori della separazione del Caucaso, ormai visto esclusivamente come un covo di terroristi e ‘parassiti’; dall’altra, al tentativo da parte delle frange più radicali della resistenza antirussa nel Caucaso di creare di un Emirato, indipendente dalla

La decisione della scrittrice di mettersi ancora una volta alla prova con il tema del Caucaso, che ha avuto un importantissimo ruolo nella letteratura russa, può essere interpretata, ponendosi in una prospettiva postcoloniale⁵⁷, come un gesto di riappropriazione: con *Prazdničnaja gora* e, in generale, con le sue opere di ambientazione daghestana⁵⁸ Ganieva intende mostrare il Caucaso da un punto di vista interno con l’obiettivo di sfatare i molti stereotipi che nutrono l’immaginario russo. Tale operazione, inoltre, si rivela particolarmente significativa dal momento che l’autrice dichiara di avvalersi consapevolmente di un genere, quello del romanzo, la cui tradizione nel Caucaso settentrionale – come è stato già ricordato – è strettamente legata al canone sovietico dal quale gli scrittori locali ancora oggi faticano a staccarsi:

È significativo il fatto che i canoni letterari sovietico-imperiali, di cui, come di un vero e proprio peso morto, la letteratura russa degli anni Novanta si è velocemente sbarazzata, siano ancora vivi e non siano stati superati nelle ex-repubbliche sovietiche e nelle repubbliche della Federazione Russa. Parte del problema risiede nel fatto che in epoca sovietica le letterature “coloniali” di questi popoli non sono state solo deformate dalla nuova ideologia, ma in alcuni luoghi [dove non esisteva una tradizione letteraria, V. M.] sono state costruite artificialmente dal nulla. Le forme, i generi, i temi sono stati letteralmente calati dall’alto. Nelle condizioni contemporanee queste forme e questi generi non funzionano, ma continuano lo stesso a vivere il resto della loro rudimentale esistenza nei manoscritti di alcuni autori di vecchia tempra e (nel caso delle ex-repubbliche sovietiche sotto dittatura) vengono rimaneggiati sotto il nuovo regime politico. La letteratura contemporanea, in parte erede delle vecchie tradizioni presovietiche, in parte “globalizzata” e moderna, certamente esiste e si sta sviluppando [...]. Ma non è ovunque così. Per esempio, in Daghestan un fenomeno come quello del romanzo d’autore è stato creato in epoca sovietica. E come qualsiasi prodotto artificiale, dopo la *perestrojka* questo genere è andato praticamente scomparendo⁵⁹.

Russia e regolato dalla sharia.

⁵⁷ Diversi studiosi e critici come, per esempio, È. Šafranskaja e A. Kolobrodov si sono avvalsi del termine ‘postcoloniale’ per inquadrare l’opera della scrittrice, cfr. È. Šafranskaja, *Butyl’ s nadpis’ju “Iks”, ili poiski neizvestnovo v romane Alisy Ganievoj “Ženich i nevesta”*, “Polilingval’nost’ i transkul’turnye pratiki”, 2020, 1, pp. 65-77; A. Kolobrodov, *Skazka Kavkaza*, “Nacional’nyj Bestseller”, 2012, <www.natsbest.ru/award/2012/review/alisa-ganieva-prazdnichnaja-gora/> (ultimo accesso: 07.10.2021).

⁵⁸ Oltre alle opere menzionate si potranno ricordare, per esempio, il racconto *Šajtany* [I demoni, 2010] o, per quanto riguarda le opere di non-fiction, la raccolta di saggi *Dagestanskije očerki* [Saggi sul Daghestan, 2010], entrambi contenuti in A. Ganieva, *Salam tebe*, op. cit.

⁵⁹ “Oni vstrečalis’ po-sovremennomu...”, “God literary”, 13.03.2015, <<https://godliterary.ru/articles/2015/03/13/oni-v-strechalis-po-sovremennomu>> (ultimo accesso: 07.10.2021).

Sarà opportuno ribadire che nel romanzo il canone sovietico non costituisce solo un elemento di confronto implicito, ma trova nella narrazione un proprio spazio. L’opera di Ganieva, infatti, è caratterizzata dall’inserimento di una serie di testi⁶⁰ la cui funzione, tra le altre, consiste nel mostrare i diversi codici di cui ci si è avvalsi in passato per narrare il Daghestan: tra di essi, riprendendo le parole dell’autrice, troviamo “un pezzetto di romanzo realsocialista (codice imperiale), un romanzo nel romanzo che ricostruisce un mito daghestano e una favola magica (codice della tradizione), un frammento di poema in strofe oneginiane (codice russo)”⁶¹. Ganieva utilizza tali ‘parole altrui’ con un intento critico, allo scopo di mettere in luce i discorsi a esse sottesi. È proprio questo tratto, secondo la stessa autrice, a permettere un’interpretazione postcoloniale del suo romanzo: “Se mi estraneo e guardo tutto questo da un punto di vista accademico, è possibile cogliere sia il ‘postcolonialismo’ sia le pratiche discorsive e le epistemi di cui parla Foucault”⁶². In tale prospettiva, la prima inserzione narrativa, ossia il romanzo realsocialista nella sua versione daghestana, si rivela particolarmente interessante in quanto emanazione del discorso orientalista sovietico che, insieme all’orientalismo russo da cui origina, è ancora oggi la cornice entro cui si articola buona parte delle rappresentazioni del Daghestan messe in discussione da Ganieva. Bisognerà aggiungere inoltre che tale inserzione non ha in *Prazdničnaja gora* una funzione puramente illustrativa, bensì nasce con intento parodico. Proprio la parodia costituisce infatti uno degli strumenti – insieme alla ‘plurivocità’ – di cui la scrittrice si avvale per decostruire la narrazione sovietica sul Daghestan.

3.1. La parodia del romanzo realsocialista

Il settimo capitolo della prima parte del romanzo è interamente occupato da alcuni stralci di un romanzo che il protagonista Šamil’ sfoglia annoiato in

⁶⁰ Tale tecnica viene usata in maniera meno estensiva già in *Salam tebe, Dalgat!* dove il protagonista legge il libro di un poeta lezgin.

⁶¹ Ivi.

⁶² Ivi.

attesa di raggiungere la fidanzata Madina. Il grosso volume reca sulla copertina l'immagine-cliché di una sorgente e il titolo *Rož' ne rastët na kamne* [La segale non cresce sulla pietra]. Tali indizi portano un lettore con qualche conoscenza pregressa sulla cultura locale a ipotizzare, ancor prima di leggerne il contenuto, che si tratti di un romanzo di stampo realsocialista nella sua variante daghestana. Il titolo infatti richiama immediatamente quello di altri romanzi daghestani sovietici quali, per esempio, *Komok zemli veter ne unesët* [Il vento non porterà via la zolla di terra, 1967] di Fasu Alieva o *Korni deržat derevo* [Le radici sorreggono l'albero, 1963] di Musa Magomedov, mentre la fonte d'acqua è una delle immagini più ricorrenti nella letteratura riguardante il Daghestan⁶³. Ben presto, inoltre, si rende evidente al lettore la natura parodica della riproposizione.

Nella sua trattazione delle tipologie della parola prosastica, Bachtin prende in considerazione la parodia come esempio di "parola a due voci", ossia una parola che ha "una duplice direzionalità: verso l'oggetto del discorso, come la comune parola, e verso l'altra parola, il discorso altrui"⁶⁴. In particolare, a caratterizzare la parodia è il fatto che l'intenzione introdotta dall'autore nella parola estranea sia direttamente opposta all'intenzione della stessa: "La seconda voce, insediata nella parola estranea, si scontra ostilmente qui con l'antico padrone della parola e lo costringe a servire ai fini opposti. La parola diventa teatro della lotta di due intenzioni"⁶⁵. Anche Hutcheon, come Bachtin, identifica nella duplicità la caratteristica precipua della parodia. Secondo la studiosa, infatti, la parodia può essere definita "a form of repetition with ironical critical distance, marking difference rather than similarity"⁶⁶, la cui ambivalenza "stems from the dual drives of conservative and revolutionary forces that are inherent in its nature as authorized transgression"⁶⁷. A questo punto, non sarà difficile comprendere il motivo per cui molti

scrittori postcoloniali si siano avvalsi della parodia — o più in generale dell'ironia⁶⁸ — nelle loro opere: proprio la duplicità della parodia consente di affermare (di facciata) la parola coloniale e allo stesso tempo di sovvertirla, e la rende uno degli strumenti privilegiati per mettere in discussione i valori universali (quali il progresso e la ragione) e i discorsi sull' 'altro' occidentali⁶⁹. Sempre secondo Hutcheon, infatti, l'ironia e la parodia, grazie alla loro natura di "doubled or split discourse", possiedono l'enorme potenziale di "working within existing discourses and contesting them at the same time"⁷⁰.

La parodia del romanzo realsocialista svolge esattamente tale funzione in *Prazdničnaja gora*: agendo all'interno del discorso orientalista sovietico, Ganieva si impossessa della 'parola altrui' e la utilizza contro tale discorso con il fine di scardinarlo. In particolare, due sono gli aspetti a essere oggetto della critica di Ganieva: la tematica antireligiosa e l'emancipazione della 'donna orientale'.

Nella tradizione del romanzo realsocialista, la trama di *Rož' ne rastët na kamne* è costruita sulla contrapposizione tra 'vecchio' e 'nuovo' che, nel contesto di riferimento, si manifesta nella lotta contro i 'relitti' della società feudale daghestana. Benché tale tematica sia rintracciabile in quasi tutte le opere del periodo, così come del resto i cliché stilistici utilizzati nella narrazione, è la produzione dello scrittore darghino Achmedchan Abu-Bakar (1931-1991) e, in particolare, l'opera *Darginskie devuški* [Le ragazze darghine, 1956] a fungere da principale modello

⁶³ Per Bachtin, "Alla parola parodistica è analoga la parola altrui ironica e qualsiasi parola altrui usata ambigualmente, giacché in questi casi ci si serve della parola altrui per trasmettere intenzioni ad essa ostili", M. Bachtin, *Dostoevskij*, op. cit., p. 252.

⁶⁴ Cfr. M. Meyer, *Swift and Sterne Revisited Postcolonial Parodies in Rushdie and Singh-Toor*, in S. Reichl — M. Stein (a cura di), *Cheeky Fictions. Laughter and the Postcolonial*, Amsterdam-New York 2005, pp. 117-129. Andrà menzionato a questo proposito anche il concetto di *mimicry* elaborato da Bhabha. Secondo lo studioso, l'imitazione del colonizzatore da parte del colonizzato (*mimicry*) è anche potenzialmente una parodia (*mockery*), una ripetizione con una differenza (almost the same, *but not quite*) che minaccia il discorso coloniale dall'interno, cfr. H. Bhabha, *Of Mimicry and Man*, in Idem, *The Location of Culture*, London-New York 2004, pp. 121-131.

⁷⁰ L. Hutcheon, *Circling the Downspout of Empire*, in B. Ashcroft — G. Griffiths — H. Tiffin (a cura di), *The Post-colonial Studies Reader*, London-New York 1995, p. 133.

⁶³ Comunicazione personale con Mijasat Muslimova, presidentessa della sezione daghestana dell'Unione degli Scrittori Russi.

⁶⁴ M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1968, p. 240.

⁶⁵ Ivi, p. 251.

⁶⁶ L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana-Chicago 2000, p. xii.

⁶⁷ Ivi, pag. 26.

di riferimento per la parodia ganieviana. Se, da un lato, la scrittrice ha dichiarato di non essersi ispirata a una specifica opera dello scrittore⁷¹, dall’altro, è innegabile che molti elementi della trama e della caratterizzazione dei personaggi siano stati tratti proprio da questa *povest’*⁷².

Darginskie devuški narra i destini di sei ragazze (Nasiba, Ašura, Kis-Taman, Sakinat, Zejnb e Fatima) del villaggio di Urkuch alle prese con la lotta contro il patriarcato e la tradizione. Tutte e sei nel corso della narrazione affrontano una serie di sfide (matrimoni combinati, rapimenti, ecc.), ma grazie all’aiuto di personaggi ‘illuminati’ (quali la maestra di scuola o il capo del *kolchoz*) riusciranno infine a realizzare i propri sogni e a emanciparsi.

Come *Darginskie devuški* anche la parodia ganieviana si apre quasi immediatamente con la descrizione di un gruppo di ragazze. Tra di esse spicca la figura di Maržana, modello della donna affrancata dal potere sovietico. Tutto in lei ha segno positivo: “Il raso fresco del grembiule conteneva a stento i suoi seni maturi; costretti in due trecce, i lunghi capelli color della pece rimbalzavano al contatto con le gambe snelle, e la spilletta del *komsomol* brillava baldanzosa al tiepido sole di primavera”⁷³. La descrizione di certi tratti fisici come emanazione di qualità morali costituisce uno dei tratti distintivi – già menzionati – del realismo socialista⁷⁴, ed è presente anche nella *povest’* di Abu-Bakar. Qui due personaggi femminili positivi – Nasiba e Sakinat – vengono descritti proprio avvalendosi di questi cliché: di Nasiba, infatti, viene detto che “I capelli neri come la notte, ancora sciolti, le ricadevano come un torrente in piena sulla schiena. La divisa scolastica con il grembiule bianco rendeva la ragazza ancora più slanciata”⁷⁵, mentre di Sakinat che “Sembrava che i seni sodi avrebbero strappato da un momento all’altro il vestito sottile”⁷⁶.

Per accentuare il gioco di contrasti alla base del

romanzo realsocialista, Ganieva affianca a Maržana un altro personaggio, Kalimat, emblema della “donna orientale” schiacciata dalla religione e dalla tradizione:

– Guardate, c’è Kalimat! – disse Maržana.

E indicò con un cenno del capo una sagoma pallida, stremata, che avanzava curva sotto il peso di una grossa brocca.

– È vero! È lei, sì! – sbottarono anche le altre.

– Da quando ha lasciato la scuola per sposarsi, la sua vita è andata a rotoli. Povera Kalimat. Passa le giornate a fare acqua al pozzo e a raccogliere la legna. Quando non è chiusa in casa, poi!⁷⁷

Tale contrapposizione non si limita in maniera esclusiva alle due ragazze, ma investe l’intero villaggio e i suoi abitanti. Per quanto riguarda il primo, essa si concretizza nell’opposizione tra l’*aul* [villaggio di montagna] e il *kutan* [villaggio di pianura nelle province montuose] in cui si insedieranno gli abitanti alla fine del romanzo: attingendo al repertorio sovietico, il primo viene presentato come un luogo angusto, oscuro e opprimente, mentre il secondo come uno spazio ampio, fertile e luminoso⁷⁸. Secondo lo stesso principio si delinea in maniera distinta il binarismo tra la vecchia generazione del villaggio, oppressa da una religione – quella islamica percorsa da elementi pagani – cieca e irrazionale, e la nuova generazione comunista il cui sguardo è puntato verso il radioso avvenire. Se, dunque, superstizione e immobilismo caratterizzano gli anziani, la gioventù, al contrario, è fiduciosa nel progresso e anela alla nuova vita promessa dal comunismo. Il punto di vista di Ganieva nei confronti di quest’ultima si traduce in una serie di passaggi velatamente ironico-parodici, come quando la scrittrice mette nelle mani dei giovanissimi pionieri presenti al circolo del *kolchoz* una ghirlanda di lampadine elettriche, uno dei simboli della missione modernizzatrice sovietica⁷⁹.

Per quanto riguarda la tematica antireligiosa, il passaggio in cui viene descritta la reazione degli abitanti del villaggio al prolungato periodo di siccità

⁷¹ Comunicazione personale con la scrittrice.

⁷² Si ringrazia M. Muslimova per il suggerimento bibliografico.

⁷³ A. Ganieva, *La montagna in festa*, Roma 2015, p. 70.

⁷⁴ Per un approfondimento sulla caratterizzazione dei personaggi femminili si veda È. Omarševa, *Principy*, op. cit.

⁷⁵ A. Abu-Bakar, *Darginskie devuški*, “Roman gazeta”, 1964, 3, p. 56.

⁷⁶ Ivi, pag. 58.

⁷⁷ A. Ganieva, *La montagna*, op. cit., p. 70. Tale gioco di contrasti, in maniera più smorzata, è presente anche in *Darginskie devuški*. I prototipi di Kalimat possono essere identificati nei personaggi di Fatima (costretta ad abbandonare la scuola dopo il matrimonio) e Misej (la moglie sottomessa del muezzin Muchtar).

⁷⁸ Un esempio di tale rappresentazione è fornito nel prologo di *Darginskie devuški*.

⁷⁹ Idem, *Pradžničnaja gora*, Moskva 2012, p. 80.

– uomini e donne decidono di recarsi in cima alla montagna per pregare, rispettivamente, Allah e le divinità pagane – occupa una posizione chiave, fornendo a Ganieva l'occasione di mostrare al lettore come veniva ritratta la religione nei discorsi della propaganda ateista: la massa nera e informe degli uomini folleggia (*kurolesit'*) per le vie del villaggio sventolando degli stracci sacri (*svjaščennym tr-jap'ëm*), e in generale tutti gli abitanti sembrano completamente usciti di senno (*opoloumeli*)⁸⁰. È in questo contesto, inoltre, che viene introdotto il personaggio di Ali, padre di Nasyr a cui, ricalcando la parabola di Nasiba in *Darginskie devuški*, Maržana è stata promessa in sposa contro la sua volontà. Nella parodia Ali – che, anche se non viene specificato, è probabilmente il *mullah* del villaggio – ricopre il ruolo del nemico del popolo per antonomasia, ossia quello del religioso avido, disonesto e fanatico⁸¹. All'irrazionalità degli abitanti del villaggio, tuttavia, si oppone un gruppo di personaggi: il capo del *kolchoz* Hajji che richiama invano la gente al lavoro, Maržana che tenta di fare rinsavire la madre che vuole raggiungere le altre donne per pregare e il trattorista Muchtar che, infine, si dirige dai più giovani per cercare di dissuaderli dai discorsi degli anziani. Come in ogni romanzo realsocialista, infatti, ai nemici si contrappongono sempre uno o più personaggi estremamente positivi il cui compito è quello di aiutare i protagonisti nella loro rivoluzione interiore. Tale funzione all'interno della parodia è svolta da Hajji e dalla maestra russa Raisa Petrovna, che guidano i giovani Maržana e Muchtar alla loro piena realizzazione.

Alla tematica religiosa si affianca e sovrappone quella della questione femminile. Oltre al già menzionato problema dei matrimoni combinati, nella parodia la missione sovietica di emancipazione della 'donna orientale' sembra essere interessata soprattutto ad agire sul vestiario tradizionale: "Che non portavano [le ragazze, V.M.] caffetani informi di seta né pantaloni larghissimi, e nemmeno l'ormai obsoleto *čochto*, ma begli abitini corti [divise scolastiche, V.M.]. E scarpe col tacco [prodotte in fabbrica, V.M.]

fresche di negozio al posto delle pantofole di cuoio tradizionali"⁸². Ironia vuole tuttavia che i corpi delle donne siano liberati da vestiti lunghi e informi per potere lasciare indugiare la penna dello scrittore (maschio) su dettagli fisici dalla forte carica erotica: come si sarà evinto dalla descrizione di Nasiba e Sakinat nell'opera di Abu-Bakar (e dalla descrizione di Maržana nella parodia), nelle pagine dei romanzi sovietici ricorrono riferimenti a seni maturi, vestiti corti e aderenti e gambe slanciate.

La missione modernizzatrice sovietica – che, nelle periferie 'orientali', pare assumere più che altro i tratti di una missione civilizzatrice – non sembra però potersi completamente realizzare in montagna: è la pianura, infatti, il luogo su cui in Daghestan si proietta l'utopia del radioso avvenire. Solo lì per Hajji, Maržana, Muchtar e Raisa Petrovna si potrà iniziare una nuova vita. La parodia, attenendosi ai principi del romanzo realsocialista, non può concludersi che con la vittoria del potere sovietico sull'oscurantismo delle tradizioni locali. Tale vittoria verrà sancita dalla distruzione del villaggio, fatto esplodere da un gruppo di giovani pastori del *komsomol*, e con il trasferimento di tutti gli abitanti in pianura.

A creare la distanza ironica necessaria alla parodia sono sia alcune affermazioni che Ganieva fa pronunciare ai suoi personaggi – non si potranno dimenticare l'elogio di Muchtar nei confronti del compagno Lysenko che avrebbe dovuto aumentare la produttività agricola, ma le cui teorie, come oggi sappiamo, non avevano alcun fondamento scientifico⁸³, o i complimenti che Raisa Petrovna rivolge a Maržana quando questa dichiara che, pur di non sposarsi con Nasyr, si toglierebbe la vita⁸⁴ –, ma anche, e forse soprattutto, il mutato contesto ideologico. La consapevolezza del fallimento del progetto comunista carica il romanzo realsocialista di una componente ironica non contemplata nelle intenzioni degli autori sovietici. Ganieva accentua le caratteristiche del romanzo realsocialista – quali, *in*

⁸² Idem, *La montagna*, op. cit., p. 71. Si potrà notare, inoltre, che l'utilizzo degli aggettivi *škol'nye* [di scuola] e *fabričnye* [di fabbrica] introduce ulteriori elementi chiave della propaganda: l'opera di scolarizzazione e industrializzazione promossa dal potere sovietico.

⁸³ Idem, *Prazdničnaja gora*, op. cit., p. 79.

⁸⁴ Ivi, p. 83.

⁸⁰ Ivi, p. 78.

⁸¹ In *Darginskie devuški* tale ruolo è ricoperto da Muchtar.

primis, l’opposizione in termini assoluti tra i promotori del progetto sovietico e le forze reazionarie che ne minacciano la riuscita – con l’obiettivo di dare rilievo a tale componente e, di conseguenza, di minare il discorso sovietico sull’Oriente. Risulta evidente che una visione basata sul binarismo tra ‘eroi’ e ‘nemici’, progresso sovietico e arretratezza dello stile di vita tradizionale, in cui sono assenti posizioni intermedie possa solo rivelarsi inadeguata agli occhi del lettore contemporaneo, che, oltretutto, potrebbe essere al corrente dei risvolti ambivalenti delle politiche sovietiche sulle etnie minoritarie del Caucaso. Tale inadeguatezza è peraltro segnalata dal fatto che Šamil’, annoiato e spazientito, continui a saltare interi passaggi del romanzo, senza che tra l’altro venga arrecato un grande danno alla comprensione della storia da parte del lettore. Bisognerà ricordare inoltre che, benché abbia portato un miglioramento generale delle condizioni di vita della popolazione, la campagna di trasferimento in pianura – uno dei punti su cui, a partire dagli anni Venti fino agli anni Ottanta, si sono maggiormente indirizzati gli sforzi del potere sovietico in Daghestan – ebbe spesso carattere coercitivo e violento, costringendo gli abitanti di montagna ad abbandonare la terra dei propri avi e con questa usi e costumi secolari⁸⁵. La popolazione dovette affrontare diversi problemi, primo tra tutti la malaria che causò un numero ingente di morti. Alla luce di questi elementi, all’apparenza banalizzati e ridicolizzati nella parodia – durante il raduno nel circolo del *kolchoz*, per esempio, Hajji definisce la notizia sui morti di malaria una provocazione da parte dei detrattori antirivoluzionari⁸⁶ –, la resistenza degli abitanti dell’*aul* al trasferimento in pianura non può più apparire solo come un rifiuto immotivato del progetto sovietico.

3.2. Un romanzo a più voci

A scardinare la narrazione sovietica sul Daghestan contribuisce anche il fatto che essa costituisca solo ‘una’ delle tante voci del romanzo. La ‘plurivocità’ in *Prazdničnaja gora* è raggiunta sia tramite l’inserimento di diversi testi nell’impianto del romanzo sia attraverso l’utilizzo estensivo del dialogo. Per quanto riguarda quest’ultimo aspetto, sarà opportuno menzionare le numerosissime scene di massa di cui è costellato il romanzo: Šamil’, infatti, si ritrova più volte in mezzo alla confusione della folla, ed è in un simile contesto che può raccogliere le più disparate opinioni⁸⁷. Esattamente nella presentazione del molteplice e del contraddittorio su cui si costruisce l’intero romanzo, Ganieva ha identificato il proprio debito nei confronti dell’insegnamento dostoevskiano:

Amo Dostoevskij, e Dostoevskij è dialogismo, il continuo pigiare in stanzette anguste i personaggi, dove urlano uno sopra l’altro e discutono. Il Daghestan per me era una di quelle stanzette, piccola, ma stipata di persone con sguardi, visioni del mondo e mentalità differenti⁸⁸.

Bachtin, del resto, individua proprio nella coesistenza e nell’interazione la categoria fondamentale della visione artistica di Dostoevskij. Le scene di massa, che spesso compaiono nelle opere dello scrittore, servivano infatti “a concentrare in un luogo e in un momento [...] il maggior numero possibile di personaggi e di temi, cioè a concentrare in un attimo la più ampia multiformità qualitativa”⁸⁹. Pur non potendo parlare nel caso di *Prazdničnaja gora* di polifonia nel senso bachtiniano del termine – a differenza dei romanzi di Dostoevskij le varie voci non sono emanazione di coscienze autonome rispetto a quella dell’autore, non si rispondono, ma anzi sembrano essere sorde le une alle altre e si sovrappongono, dando vita a un frastuono diffuso – è

⁸⁵ Va notato che il trasferimento in pianura ha subito un momento di accelerazione nel secondo dopoguerra in seguito alla liberazione dei territori pianeggianti occupati dai ceceni (deportati in Asia Centrale nel 1944). Cfr. N. Volkova, *Pereselenie s gor na ravninu na Severnom Kavkaze v XVIII-XX vv.*, “Sovetskaja etnografija”, 1971, 2, pp. 38-47; K. Kazenin, *Elementy Kavkaza. Zemlja, vlast’ i ideologija v severokavkazskich respublikach*, Moskva 2012; K. Sahni, *Crucifying the Orient*, op. cit.

⁸⁶ A. Ganieva, *Prazdničnaja gora*, op. cit., p. 82.

⁸⁷ Si potranno ricordare, a titolo indicativo, la concitata riunione nella redazione del giornale in cui lavora il cognato di Šamil’ o i comizi tenuti da diversi gruppi etnici a Machačkala a seguito della notizia del muro.

⁸⁸ *Menja iskali moskovskie dagestancy, čtoby pogovorit’ i vospi-tat’*: interv’ju s pisatel’nicej Alisoj Ganievoj, “Burning Hut”, 04.04.2021, <<https://burninghut.ru/alisa-ganieva/>> (ultimo accesso: 31.05.2021).

⁸⁹ M. Bachtin, *Dostoevskij*, op. cit., p. 42.

innegabile che Ganieva, seguendo l'esempio dostoevskiano, cerchi di cogliere “la profonda equivocità e plurivocità di ogni fenomeno” in cui varie voci “non fuse tra loro” si dispiegano “sullo stesso piano come coesistenti e contrastanti”⁹⁰.

Fondando il suo romanzo sul principio della ‘plurivocità’, tuttavia, Ganieva non intende solo mettere in dubbio la validità del discorso orientalista sovietico, ma anche quella delle nuove narrazioni totalizzanti sul Daghestan. Nel contesto post-sovietico – in cui anni di pratiche di riscrittura della storia, repressione e sovietizzazione hanno reso più complesso il rapporto con il passato⁹¹ – uno dei più grandi pericoli è costituito infatti dalla creazione di nuove narrazioni con pretese assolutiste. Tra di esse spiccano quelle narrazioni che promuovono il ‘ritorno alle origini’, in Daghestan sempre più spesso interpretato come un ritorno alla fede islamica. Qui e in generale nel Caucaso settentrionale, il crollo dell'URSS è stato accompagnato da un diffuso revival religioso, spesso manipolato da parte dell'ex-élite comunista. Tale processo di reislamizzazione appare maggiormente comprensibile se collocato nel più ampio contesto di risveglio religioso che ha caratterizzato l'intero territorio russo a partire dagli anni della *perestrojka*: ritrovandosi in un vuoto spirituale e identitario, molti cittadini si sono rivolti alla religione per colmarlo. In particolare, la religione è diventata un fattore essenziale per molte minoranze etniche per affermare la propria identità e contrastare l'assimilazione alla cultura russa⁹². Tuttavia, in Daghestan nemmeno il significato della parola ‘origini’ pare essere interpretato univocamente: alcuni lo intendono

come un ritorno al sufismo, la pratica di perfezionamento spirituale dell'islam che veniva professata tradizionalmente in questo luogo; una minoranza invece aderisce al salafismo, un movimento che promuove un ritorno alle fonti originarie dell'islam⁹³. Tale dissidio si concretizza nel romanzo durante uno dei vagabondaggi di Šamil'. Con l'amico Arip, appena tornato – o, per meglio dire, fuggito – da Mosca dopo i primi disordini provocati dalla costruzione del muro, Šamil' entra in una moschea. Qui i due amici assistono a un acceso dibattito tra un esponente sufi e uno salafita durante il quale vengono esposti i maggiori punti di dissenso tra le due fazioni. La discussione iniziata nella moschea continua poi all'esterno, sfocia in una rissa e, quindi, nell'uccisione accidentale dello scrittore avaro Machmud Tagirovič Tagirov.

Nell'interpretazione di Ganieva il salafismo non è altro se non un prodotto d'importazione, allogeno alla cultura del posto⁹⁴, mentre l'islam ‘tradizionale’ appare una mistificazione. Quello che oggi viene considerato islam tradizionale è in realtà frutto di un processo di profonda trasformazione sociale durato più di un secolo, e ha ben poco a che vedere con il tipo di religione che veniva praticata in montagna prima della Rivoluzione⁹⁵. A questo proposito, Ganieva affida a un'ulteriore voce altrui il compito di offrire al lettore uno sguardo sul Daghestan prerivoluzionario. Tra i manoscritti interpolati nel romanzo, infatti, troviamo anche degli stralci del romanzo di Machmud Tagirovič. Qui, in un'altra imitazione della letteratura nazionale daghestana (questa volta di impronta folklorica), il lettore può avere un assaggio della natura sincretica dei culti di montagna. Mentre Chandulaj, la protagonista, e sua suocera raccon-

⁹⁰ Ivi, p. 44.

⁹¹ Nel caso specifico daghestano, ricordiamo il trasferimento della popolazione di montagna che ha mutato profondamente la composizione etnica degli insediamenti in pianura, favorendone la russificazione. Su questo argomento e per altre testimonianze sulle conseguenze di tale politica si veda Y. Karny, *Highlanders. A Journey to the Caucasus in Quest of Memory*, New York 2000. Per l'opinione di Ganieva sull'argomento si veda l'intervista *Pisatel' Alisa Ganieva*, op. cit.

⁹² Cfr. V. Bobrovnikov, *From Collective Farm to Islamic Museum? Deconstructing the Narrative of Highlander Traditions in Dagestan*, in F. Mühlfried – S. Sokolovskiy (a cura di), *Exploring the Edge of Empire. Soviet Era Anthropology in the Caucasus and Central Asia*, Berlin 2011; O. Kazmina, *Religion*, in M. L. Bressler (a cura di), *Understanding Contemporary Russia*, Boulder-London 2018, pp. 339-375.

⁹³ Andrà notato che in Russia, così come nel romanzo di Ganieva, i termini ‘wahhabismo’, un movimento riformatore islamico che promuove l'epurazione delle novità dall'islam, e ‘salafismo’ vengono utilizzati come sinonimi. In generale, il termine ‘wahhabita’ viene usato in Russia per designare tutti gli oppositori dell'islam tradizionale. Per una trattazione dettagliata si veda: V. Bobrovnikov, *Traditionalist' versus 'Islamist' Identities in a Dagestani Collective Farm*, “Central Asian Survey”, 2006, 3, pp. 287-302.

⁹⁴ Cfr. *Alisa Ganieva: “V Dagestane legko byt' neobyčnym”*, “God literatury”, 03.04.2015, <<https://godliteratury.ru/articles/2015/04/03/alisa-ganieva-v-dagestane-legko-byt-n>> (ultimo accesso: 10.06.2021).

⁹⁵ Cfr. V. Bobrovnikov, *From Collective Farm*, op. cit.

tano alle bambine delle divinità e dei demoni che abitano la montagna, il suocero rimprovera le donne, per poi essere subito rimbeccato:

- Donne! I nostri eruditi non hanno forse spiegato che Allah è il nostro unico dio?
 – E tu ti sei scordato di avere sgozzato un capretto a San Giorgio, vero? – mugugnava la suocera⁹⁶.

In tal modo, quindi, Ganieva mette in dubbio quello che viene considerato uno degli assiomi della nuova narrazione identitaria daghestana, ossia che essa sia legata in maniera indissolubile alla fede islamica.

Un discorso molto simile vale, infine, per la questione femminile. L'immagine della ‘donna orientale’, oppressa da una società oscurantista e patriarcale, si scontra nel romanzo con una serie di figure femminili del passato forti e indipendenti. Questo è il caso, per esempio, della bisnonna di Zumrud, uno dei personaggi introdotti nel prologo, e delle altre anziane dell’*aul*⁹⁷: “Con le loro vesti nere, quelle vecchie parevano monache, ma delle monache non avevano certo la flemma: fiutavano il tabacco – quando non lo fumavano – e si inventavano ogni sorta di canzoncine velenose e salaci”⁹⁸. O ancora, tornando più indietro nel tempo, di Chandulaj. Nel romanzo di Machmud Tagirovič, infatti, Chandulaj viene descritta come una figura forte ed energica, capace in più occasioni di esercitare la propria volontà⁹⁹. Quello che emerge dal romanzo di Machmud Tagirovič, inoltre, è un rapporto tra i due sessi molto più libero e disteso di quello ritratto nella parodia dove la donna, nella società tradizionale daghestana, occupa sempre una posizione subordinata rispetto alle figure maschili (*in primis*, il padre e il marito):

O forse era accaduto dopo, all'inizio dell'estate, quando giovani uomini e belle giovinette indossavano i loro vestiti migliori, accordavano *čungur* e *bandura* e alla luce delle fiaccole prendevano la via delle montagne carichi di cibo. Quella sera avevano percorso l'intero tragitto fra danze, allegria e canti orchestrati dal più sveglia tra i burloni. Arrivarono su un campo in fiore che era quasi l'alba, e si diedero a danzare e a comporre mazzi di

fiore, a intrecciare ghirlande e a cercare erbe varie da mettere in pentola, mentre intorno gli altri si sfidavano alla corsa, ai salti e all'arrampicata¹⁰⁰.

Tale rapporto è anche in netto contrasto con quanto viene presentato quando la narrazione si rivolge al presente. Il processo di reislamizzazione che ha acquistato vigore dopo il crollo dell'URSS, infatti, ha promosso dei comportamenti che secondo Ganieva sono in netto conflitto con le abitudini locali¹⁰¹. Già nel prologo, per esempio, assistiamo a un acceso scambio di battute sul ruolo che dovrebbe ricoprire la donna: per Dibir, uno degli invitati, le donne dovrebbero limitarsi a pensare alle faccende domestiche. Tuttavia, Zumrud e gli altri non sembrano essere della stessa idea e subito si fanno beffe dei predicatori islamici che li assillano con i loro volantini in cui sono contenute simili opinioni.

In questo modo, dunque, grazie all'impiego di diverse voci – quella di Machmud Tagirovič nel suo manoscritto e quella di Zumrud e dei suoi ospiti – anche l'immagine della donna daghestana come sottomessa e remissiva nei confronti dell'autorità maschile si incrina mettendo in discussione non solo la validità della narrazione sovietica, ma anche quella delle narrazioni contemporanee.

4. CONCLUSIONI: PER UN ‘NUOVO ROMANZO DAGHESTANO’

In *Prazdničnaja gora* Ganieva offre al lettore una visione problematica del Daghestan e dà spazio alle molte voci contrastanti che nutrono le dinamiche identitarie contemporanee nella repubblica. Del resto, nell'intera area caucasica la questione identitaria e il rapporto con il passato imperiale e sovietico risultano ancora oggi tematiche quanto mai spinose, come testimoniano le recenti proteste contro l'installazione dell'ennesimo monumento celebrativo della conquista del Caucaso¹⁰². Se da parte delle popola-

⁹⁶ A. Ganieva, *La montagna*, op. cit., p. 215.

⁹⁷ L'episodio a cui si fa riferimento risale all'infanzia di Zumrud, quindi, presumibilmente agli anni Settanta dato che dal contesto capiamo che il personaggio ha circa quarant'anni.

⁹⁸ Ivi, p. 11.

⁹⁹ Per esempio, è lei a scegliere, come prevedevano gli *adat*, chi sarà suo marito.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 207-208.

¹⁰¹ Cfr. *Alisa Ganieva: “V Dagestane”*, op. cit.

¹⁰² Si fa riferimento al monumento – una riproduzione del forte costruito dai russi nel 1837 durante la conquista del Caucaso – inaugurato ad Adler (Soči) il 30 giugno 2020 e fatto smantellare pochi giorni dopo in seguito a una petizione firmata dalla comunità circassa. Per le popolazioni autoctone e in particolare per i circassi (ridotti all'orlo

zioni autoctone tali monumenti vengono considerati una provocazione volta a minare il già fragile equilibrio dei rapporti interetnici della regione, da parte russa non è mancato chi ha recuperato la retorica imperiale — poi ripresa in epoca staliniana — della conquista come evento sostanzialmente positivo per il progresso e lo sviluppo delle culture locali. Secondo tale narrazione, che in epoca putiniana è diventata dominante, le popolazioni del Caucaso avrebbero solo beneficiato dell'intervento civilizzatore prima russo e poi sovietico¹⁰³.

L'opposizione di Ganieva a un tale genere di narrazione si concretizza tramite una serie di strumenti — la parodia e la 'plurivocità' — con cui l'autrice scardina il discorso sovietico sul Daghestan e propone una visione alternativa.

La sua operazione, tuttavia, non si ferma alla decostruzione della narrazione sovietica, ma si rivolge anche alle nuove narrazioni che nel Daghestan post-sovietico vogliono porsi come assolute e definitive. È questo il caso, per esempio, della narrazione dei fondamentalisti islamici che emerge alla fine del romanzo. In un episodio cardine, infatti, Arip è testimone della distruzione dei reperti archeologici e delle opere d'arte — locale, sovietica ed europea — del museo cittadino da parte dei *mujahidin*. In questo atto, che si configura come una vera e propria *tabula rasa*, è possibile tracciare un parallelo tra il nuovo potere e quello sovietico. In questo senso, l'opera diventa manifestazione della preoccupazione di Ganieva circa la possibilità che la tradizione e la cultura daghestane possano presto scomparire in maniera definitiva.

Prazdničnaja gora si configura dunque come un romanzo in cui risuonano più voci e i discorsi dominanti vengono messi in discussione. A differenza del romanzo realsocialista daghestano e del discorso che lo nutre, il romanzo ganieviano si basa su una logica del frammento e del contrappunto: all'unitarietà e al monolitismo si sostituiscono infatti il molteplice

e il contraddittorio. Se da una parte, analizzando l'esperienza della scrittrice in una prospettiva legata al contesto più ampio della letteratura russa contemporanea, l'operazione di Ganieva riesce ad arricchire le strategie narrative del cosiddetto "nuovo Realismo russo"¹⁰⁴, dall'altra *Prazdničnaja gora* occupa sicuramente una posizione di rilievo non solo nella decostruzione di quello che abbiamo definito 'orientalismo sovietico', ma anche nella proposta di un 'nuovo romanzo daghestano' che, confrontandosi direttamente con il canone sovietico, ne segni un superamento definitivo.

www.esamizdat.it ◇ V. Marcati, *Il Daghestan oltre l'orientalismo sovietico: il romanzo Prazdničnaja gora di Alisa Ganieva* ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 59-76.

dell'estinzione dalle politiche zariste) la conquista delle loro terre è ancora considerata una ferita aperta tantopiù che lo stato russo non ne ha ancora voluto riconoscere la natura di genocidio.

¹⁰³ Cfr. M. Gammer — V. Kaplan, *Post-Soviet Narratives of the Conquest of the Caucasus*, "Jahrbücher für Geschichte Osteuropas", ¹⁰⁴ Cfr. I. Marchesini, *Mito*, op. cit. 2013, 61, pp. 26-46.

◇ *Dagestan Beyond Soviet Orientalism: The Novel Prazdnichnaia gora by Alisa Ganieva* ◇
Valentina Marcati

Abstract

The first part of the work considers the concept of Soviet orientalism in relation to socialist realism, especially focusing on the phenomenon of the so-called Soviet multinational literature and the Ciscaucasian Soviet novel. In the second part, Alisa Ganieva’s novel *Prazdnichnaia gora* [The Mountain of Celebrations, 2012] is analysed as a case study. It is argued that, besides being an example of the Soviet orientalist discourse, the parody of the socialist realist novel in its Dagestani version serves as a tool to deconstruct the Soviet representation of Dagestan. Indeed, through parody and multi-voicedness, Ganieva shows the Dagestani past and contemporaneity from an alternative perspective, thus offering a new way to narrate Dagestan.

Keywords

Soviet Multinational Literature, Realist Socialist Novel, Soviet Orientalism, Postcolonial Studies, Post-Soviet Literature, Alisa Ganieva, Dagestan.

Author

Valentina Marcati is a PhD student in Linguistic, Literary and Intercultural Studies in European and Extra-European Perspectives at the University of Milan. She is currently working on a project on contemporary literature by non-Russian authors from the North Caucasus, especially with regard to issues of identity and representation. Her research interests focus on contemporary Russophone literature, Post-colonial Studies, Memory and Trauma Studies, and translation.

Publishing rights

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



© (2021) Valentina Marcati

Культурная гибридность глазами Андрея Битова: Армения, Грузия, Россия

Елена Чхаидзе

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 77-86 ◇

ДАННАЯ статья является продолжением наших исследований творчества Андрея Георгиевича Битова (1937-2018) – писателя, книги которого не отпускают, а интерес к его языку и умозаключениям заставляют вновь и вновь перечитывать текст. Его считают одним из основоположников постмодернизма в русской литературе и нередко называют последним классиком. По мнению американской исследовательницы Эллен Чансес, Битов принадлежал к так называемому поколению детей XX-го съезда КПСС, людям, сформировавшимся в период двух важных исторических событий в СССР: смерти Сталина (1953) и выступления Хрущёва на XX-ом съезде КПСС с секретным докладом о преступлениях Сталина (*О преодолении культа личности и его последствий*, 1956). Это поколение старалось быть более свободным, чем их родители. В том числе, и в литературе. Несмотря на то, что соцреализм оставался главным направлением советской литературы, в СССР появились молодые писатели, которые стремились обрести свой голос и свой стиль. Таким оказался и Битов. Он пытался понять окружающий его мир и своё место в советском обществе, в истории этого общества, а также занять собственную позицию в русской литературе. Используя постмодернистские приёмы, Битов в оригинальной манере представил читателю свою биографию, своё время¹. Вслед за Пушкиным, Достоевским, Ахматовой, Мандельштамом, Бродским писатель пытался переосмыслить традиционные темы русской литературы (маленький человек, Петербург, путешествие на Кавказ) и предло-

жить собственный взгляд, исходя из предпосылок времени, в котором он жил.

В наших предыдущих работах мы уже касались вышеперечисленных тем в творчестве Битова. В статьях и книге *Политика и литературная традиция: русско-грузинские литературные связи после перестройки* (2018, глава *Империя Андрея Битова*)² мы обращались к ‘русскому имперскому человеку’³, к кавказской и петербургской теме, а также к образам и пересечениям с русской классической литературой. Предстоящий анализ будет связан с *Империей в четырёх измерениях*, точнее, с её ‘третьим измерением’, с путешествием на Кавказ.

Битов начал писать свою *Империю* в 60-ые гг. XX века. Первой датой окончания работы является 28 февраля 1993 года, но затем дописываются *Запоздалый эпитаф* и *Приложение*, а 31 января 1995 года была добавлена последняя пометка о завершении произведения. Но *Империя* не закончилась даже 20 лет спустя. Битов дописывает главу-эпилог к ‘четвёртому измерению’ – *Последний из оглашенных*, который выйдет в печати в 2011 году. Как и запланировал автор, книга писалась в течение всей жизни: по мере появления новых идей вносились дополнения и менялась структура. Изначально многие тексты выходили в свет отдельными изданиями, лишь в 1996 году читатели познакомились с полной редакцией текста, а в 2002 году книга вышла единым изданием.

Текст состоит из четырёх частей – измерений.

¹ E. Chances, “In the Middle of the Contrast”: Andrei Bitov and the Act of Writing in the Contemporary World, “World Literature Today”, 1993 (LXVII), 1, с. 65-68.

² Е. Чхаидзе, *Политика и литературная традиция: русско-грузинские литературные связи после перестройки*, Москва 2018.

³ Так охарактеризовал Битов своего Героя, рассказчика в *Империи*.

Как их охарактеризовал С. Чередниченко⁴, первое измерение империи — *Петроградская стора* (написано в 1960-1970-х гг.) — это малая родина, детство и юность Героя⁵; второе измерение — *Пушкинский дом*⁶ (впервые опубликован в США в 1973 году) — это русская классическая литература; третье измерение — *Кавказский пленник (Уроки Армении. Путешествие из России и Грузинский альбом. Выбор натуры)* — пространство поиска иных миров (профессиональных и культурных) и новых масштабных личностей появляется *Пятое измерение* А. Битова — книга, не вошедшая в единое издание *Империи*. Это книга о русской литературе, включившая в себя эссе о русских писателях и стихи автора. Распад СССР стал главной темой повести *Последний из оглашенных*, содержание которой выстраивалось на материале о поездке в Абхазию, бывшую автономную республику советской Грузии. Конец *Империи* пришёлся на 2011 год. Литературовед Ирина Роднянская подвела черту в работе Битова сказав, что историографическая⁷ задача, которую он сам себе поставил, а именно, написать книгу жизни, была выполнена.

ПОЕДЕМ, Я ГОТОВ [...]

Тема путешествия в *Империи* Битова не раз привлекала филологов: одних интересовал язык произведения, других — география, а третьих — находки рассказчика. Эллен Чансес, в уже упомянутой статье, анализировала способ презентации Армении и оригинальный подход к открытию её особенностей, а также представление в тексте Грузии и описание Битовым опыта накопления знаний о себе и других, который был собран благодаря

⁴ Ср. С. Чередниченко, *Путешественник по империи*, “Вопросы литературы”, 2012, 4, с. 163-174.

⁵ Там же.

⁶ L. Koehler, *Pushkinskii dom by Andrei Bitov*, “The Slavic and East European Journal”, 1979 (XXIII), 2, с. 291-293; О. Богданова, *Роман Андрея Битова Пушкинский дом*, Санкт-Петербург 2009; О. Богданова, *Роман А. Битова Пушкинский дом: ‘версия и вариант’ русского постмодерна*, Санкт-Петербург 2002; И. Сура, *Пушкинист Андрей Битов*, “Временник пушкинской комиссии”, 2020, 34, с. 237-243.

⁷ И. Роднянская, *Новые сведения о человеке*, в А. Битов, *Обоснованная ревность. Повести*, Москва 1998, с. 6.

ассоциациям и знаниям истории русской литературы. Чансес упоминает толерантность путешественника по отношению к другим культурам и огорчение, появившееся в связи с грузинским языком, который так отличается от русского и из-за этого не даёт возможности полностью понять их мир⁸.

Итальянская исследовательница Ирина Маркезини также обращается к теме путешествия на Кавказ у Битова. Ссылаясь на биографию писателя, она подчёркивает роль цитат, которые помогли оказаться вне времени и выстроить настоящий мост между культурами. Маркезини пишет, что в битовской *Автобиографии* (1967) упоминается фильм Федерико Феллини *La Strada* (Дорога, 1954) и предполагает, что глаза главной героини-путешественницы Джельсомины, в которых сливаются смех и злость, благодаря дороге, становятся невинными свидетелями великого зрелища жизни. По мнению филолога, сила этого взгляда, вероятно, натолкнула Битова на мысль о том, что повествовать о современной реальности, со всей её сложностью, можно с помощью художественного языка и темы путешествия, а также, ей кажется, что, начиная с этого упоминания, тема путешествия становится ведущей в творчестве Битова⁹.

Оксана Матасова и Эльмира Тугушева анализируя восприятие немецкими учёными творчества Битова, отмечают, что писатель стал известен западному читателю как первый из русских постмодернистов. После выхода *Уроков Армении* в немецком переводе, исследователи в Германии говорили о том, что уже к концу периода оттепели в прозе Битова появляются постмодернистские методы, а приём отчуждения, который помог взглянуть на Россию и на себя извне, стал визитной карточкой писателя¹⁰.

⁸ E. Chances, “*In the Middle*”, указ. соч., с. 66.

⁹ I. Marchesini, *Russia, Armenia, Europa nella visione di Andrej Bitov*, in *Il mondo slavo e l'Europa. Contributi presentati al VI Congresso Italiano di Slavistica (Torino, 28-30 settembre 2016)*, под ред. М. С. Bidovec — М. С. Bragone, Firenze 2019, с. 209-217.

¹⁰ О. Матасова, Э. Тугушева, “*Кавказский текст*” А. Г. Битова в русской и зарубежной (немецкой) критике, “Известия Саратовского университета. Филология. Журналистика”, 2020 (XX),

СОЮЗ НЕРУШИМЫЙ РЕСПУБЛИК СВОБОДНЫХ [...]

Исходя из нашей новой идеи исследования, мы решили обратиться к *Империи* Битова для того, чтобы найти ответы на следующие вопросы: как в тексте, начатом в советский период, написанном писателем, который родился и сформировался в Советском Союзе, где ведущей идеологией была дружба народов, представлена культурная гибридность? Существовала ли она вообще? Если “да”, то в какой форме?

Постколониальный термин культурная гибридность (*cultural hybridity*) связывали: 1) с постколониальной историей; миграцией и диаспорами, которые формировались / переселялись на территории колонизаторов или колонизованных, а также с преднамеренной или спонтанно формирувавшейся культурной гибридизацией (Фанон¹¹, Янг¹²); 2) с межкультурной коммуникацией (*cultural encounters*), которая предлагала новый взгляд на культуру и историю отдельных социумов (Амин¹³, Бхабха¹⁴); 3) с гибридными пространствами или пространствами между (*in-between*) и становлением новой гибридной культуры (Бхабха¹⁵); 4) с различием территориальных особенностей и акторов диалога, а также с выработкой специфических форм знания (Саид¹⁶, Бёрк¹⁷). Понятие культурной гибридности наполнялось разными значениями. Эдвард Саид писал о возможности коммуникации с колонизированными народами не только с помощью власти, но и с помощью накопления специальных знаний о них¹⁸, т.е. через

2, с. 212-217.

¹¹ F. Fanon, *A Dying Colonialism*, New York 1967; Он же, *Black Skin, White Masks*, New York 1968.

¹² R. Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, London-New York 1995.

¹³ A. Amin, *Land of Strangers*, Cambridge 2012.

¹⁴ H. Bhabha, *A Question of Survival: Nations and Psychic States, Psychoanalysis and Cultural Theory*, под ред. J. Donald, New York 1991, с. 89-103.

¹⁵ H. Bhabha, *The Location of Culture*, London-New York 1994.

¹⁶ E. Said, *Orientalism*, London 1978; Он же, *Culture and Imperialism*, London 1993.

¹⁷ P. Burke, *A Case of Cultural Hybridity: The European Renaissance*, <https://www.eth.mpg.de/3790199/Goody_Lecture_2012.pdf> (последнее посещение: 26.05.2020); P. Burke, *Cultural Hybridity*, Cambridge 2009.

¹⁸ E. Said, *Culture*, указ. соч.

разработку понятий, связывающих разные культуры. Хоми Бхабха видит в культурной гибридности результат столкновения колониальной и местной культур, а также способ встроиться в колониальную систему при помощи мимикрии. По его мнению, гибриды не вступают в противоречие с иными трактовками культурных объектов, а как культурные объекты образуются при попытке представления глобального или европоцентрического явления. Учёный фактически обезличивает колонизованного, лишая его идентичности / границ в виде национальных или расовых особенностей, так как основной задачей становится мимикрия под колонизатора¹⁹. Историк Питер Бёрк отмечает в культурной гибридности наличие культурного обмена, результатом которого становится появление новых культурных пространств и явлений²⁰.

Упомянутые теории сконцентрировали своё основное внимание на европейских империях, мы же обратимся к иному пространству, которое официально не было империей, а являлось Союзом. Активная идентификация советского пространства как имперского началась после распада СССР, хотя исследователи и интеллектуалы бывшего Союза (особенно на Кавказе и в Азии) отвергают определения СССР как колониальной империи, а себя как колониальной интеллигенции²¹. Аргументируется такой взгляд разными доводами, например, отсутствием расовой стратификации, а также, если говорить о делении на центр и периферию, то оно становится размытым при обсуждении формирования культурных процессов, потому что иногда сообщества на периферии имели большее влияние на развитие культурно-литературных или экономических процессов. На амбивалентность в определении СССР указал американский исследователь Дэвид Мур, который ввёл термин *reverse-cultural colonization*²². Учёный отмечал, что экспансия, проводимая СССР, сопровожда-

¹⁹ H. Bhabha, *The Location*, указ. соч.

²⁰ P. Burke, *Cultural Hybridity*, указ. соч.

²¹ М. Тлостанова, *Жить никогда, писать ниоткуда. Постсоветская культура и эстетика транскультурации*, Москва 2004.

²² D. Moore, *Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique*, “PMLA”, 2001 (CXVI), 1, с. 111-128.

лась и мессианской целью: индустриализация, развитие медицинского обслуживания, распространение просвещения и ликвидация безграмотности. Линию амбивалентности продолжил и американский исследователь Терри Мартин, сфокусировавший внимание на анализе действий центральной власти по поддержке и развитию культур национальных меньшинств и доказавший неверность представлений о подавлении малых народов титульной нацией²³. В статье на эту же тему *Империя позитивного действия: Советский Союз как высшая форма империализма?* автор пишет о том, что большевики проводили политику имперской деколонизации, сводившуюся к культивированию отдельной национальной идентичности и национального самосознания нерусского населения, целью которой было сохранение территорий Российской империи для формирования нового централизованного социалистического государства²⁴. Этапами в процессе деколонизации были: выделение территорий малым нациям, открытие культурных учреждений, восстановление исторической памяти и издание классических произведений национальной литературы. Мартин приводит факты, когда представители национальных меньшинств обладали большими привилегиями, например, в продвижении по карьерной лестнице в политике²⁵. Ярким примером этому является Грузия — республика, вопрос о периферийности которой остаётся открытым, так как выходцы из Грузии имели серьёзное влияние на политическую и культурную жизнь в СССР. Например, они занимали ведущие позиции в высших эшелонах власти Советского Союза и не один год формировали политику государства (И. Сталин [Джугашвили] — Генсек ЦК КПСС; Л. Берия — министр Внутренних дел СССР; С. Мамулов — заместитель Берии,

курировавший систему ГУЛУГа²⁶; А. Микоян — министр внутренней и внешней торговли СССР, получивший образование и начавший карьеру в Тифлисе; Э. Шеварднадзе — министр иностранных дел СССР т. д.). Подтверждением этому служат слова из книги Эрика Скотта:

Грузины играли ведущую роль на каждом этапе эволюции СССР — от его возникновения до распада. Иосиф Сталин был представителем группы грузинских революционеров, которые выдвинулись в первые годы советской власти и руководили строительством нового государства. После установления социалистического строя советские граждане стали искать новые возможности отдыха и потребления — и нашли их в грузинском ресторане, откуда переняли основные ритуалы грузинского застолья. В годы ‘оттепели’ вольный дух эпохи воплощали собой грузинские деятели культуры — эстрадные исполнители песен и танцев. Когда же наступил период брежневского застоя, грузины добились преуспевания в разраставшемся теневом секторе экономики. Наконец, с началом перестройки именно грузинский фильм — *Покаяние* — достиг пределов дозволенного, поставив под вопрос саму легитимность советской власти²⁷.

Возвращаясь к моей основной цели, следует отметить, что анализ данного гипертекста является непростой задачей, потому что здесь переплетаются и сталкиваются постмодернистские дискурсы и постколониальные / постимперские понятия. Начав работу над книгой в 1960-ые годы и закончив её в 1993-м, Битов предвосхитил слова американского исследователя Бхабхи: “Мы живём в пространстве постмодерна и во времена постколониальности”²⁸. Из названия книги ясно, что является главным объектом внимания Битова. Несмотря на то, что писатель был много раз назван одним из основателей постмодернизма в русской литературе, в данном исследовании, посвященном иным аспектам, игра постмодернистскими приёмами уйдёт на второй план, и разговор о культурной гибридности, наталкнувшись на постмодернистское — смерть автор²⁹, не сможет быть продолжен без обращений к биографии писателя, на которой построен весь текст. Само название — *Империя в четырёх измерениях* и содержание книги осно-

²³ Ср. Т. Мартин, *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923-1939*, Ithaca 2001 (Т. Мартин, *Империя ‘положительной деятельности’. Нации и национализм в СССР, 1923-1939*, пер. на рус. О. Р. Щёлоковой, Москва 2011).

²⁴ Он же, *The Empire of Positive Action: The Soviet Union as the Highest Form of Imperialism*, (пер. на рус. Т. Мартин, *Империя позитивного действия: Советский союз как высшая форма империализма?*, “Ab Imperio”, 2002, 2, с. 56).

²⁵ Там же, с. 72.

²⁶ Э. Скотт, *Свои чужаки. Грузинская диаспора и эволюция советской империи*, Москва 2019, с. 124.

²⁷ Там же, с. 12-13.

²⁸ Н. Bhabha, *The Location*, указ. соч., с. 191.

²⁹ R. Barthes, *La mort de l’auteur*, “Aspen Magazine”, 1967, с. 5-6.

ываются на биографии и географии жизни писателя.

ГДЕ ТАК ВОЛЬНО ДЫШИТ ЧЕЛОВЕК...

В советское время потомственный интеллигент, писатель, пушкинист, Андрей Георгиевич Битов из-за брата, жившего за границей, стал невыездыным. Препятствие и любопытство послужило поводом для частых путешествий по Советскому Союзу. Таковой стала поездка на Кавказ. Она легла в основу 'третьего измерения' — *Кавказский пленник (Уроки Армении. Путешествие из России и Грузинский альбом. Выбор натуры)*.

Третье измерение состоит, условно говоря, из *Учебника (Армения) и Альбома (Грузия)*. *Учебник* об Армении включает в себя несколько 'уроков'. Например, в *Уроке языка* содержатся главы об армянском букваре, созвучиях и прямой речи:

Да простит мне Россия, я готов согласиться: наш алфавит проигрывает... У "великого, могучего, правдивого и свободного" (Тургенев) не будет от такого заявления³⁰.

В *Уроке истории* мы находим восторги по поводу всенародных знаний армян своей истории и древней архитектуры. В России такого отношения к своему прошлому рассказчик не встречал:

- Андрей, посмотри, во-он та гора, видишь? А рядом другая... Вот между ними: Андраник встретил турок и остановил их, и они повернули обратно.
- Вот видишь трубу? А рядом с ней длинное здание. Это ТЭЦ. Построена несколько лет назад. Раньше тут жили молукане.
- А вот тут Пушкин встретил арбу с Грибоедом...
И так без конца. Это мне говорили шофёры и писатели, повара и партийные работники, взрослые и дети.
И не было дома, где бы я не видел одну толстую синюю книгу с тремя красивыми уверенными буквами на обложке — ЛЕО. Я видел её в тех домах, где, в общем, книг не держат, — тот или другой из трёх синих томов ЛЕО.
Лео — историк, написавший трёхтомную историю Армении. [...] ³¹

Урок географии состоит из размышлений, на которые рассказчика натолкнули город, озеро и другие красоты природы, а часть *Кавказский*

пленник не связана напрямую с образами из произведений классической русской литературы, это скорее всего философствования, порождённые увиденным, например, об укладе семьи, о женщинах и мужчинах, о детях и многом другом. Не обошлось, конечно, без главы о вере (*Урок веры*) и темы христианства, так как всем известно, что Армения — одна из древних христианских стран. Также были *уроки* об армянском мудреце и многое другое. Детальное знакомство автора-путешественника с Арменией необходимо было для написания статьи о сближении и слиянии наций в СССР, которую ему поручила редакция газеты. Исходя из текста, событие приходится на 1967 год и десятидневное пребывание переродилось в работу над книгой, которую Битов писал около двух лет.

Возвращаясь к теме культурной гибридности, логично было бы предположить, что журналист-рассказчик, являясь советским человеком, сформировавшимся в условиях идеологии дружбы народов, сам будет являться культурным гибридом и вокруг него будет много таких же примеров. Оказалось, что поездка в Армению не дала материала для анализа в лице приезжего и местных жителей. Не раз автор вводит в текст фразы, подтверждающие существование дистанции между, так называемыми в постколониальных исследованиях, "колониатором и колонизованным: страна потрясла меня как другая, не Россия"³²; или

О чём мы говорим? А говорим мы вот о чём...

- Если я армянин, — говорит он, — то я армянин и никто другой. Есть ли у меня основание любить какую-нибудь нацию так же, как свою? Нету... Но тогда есть ли у меня право предпочитать какую-либо нацию другой? Никогда. Нельзя быть армянофилом, если ты не армянин, так же, как нельзя быть армянофобом. Вот ты стал армянофилом, а это нехорошо.
- Почему это я стал армянофилом?
- А так. Вот ты написал уже раз обо мне, как об армянине, и похвалил, написал только хорошее. Просто так написал. Потом ты напишешь ещё раз, об этой поездке. Тоже, конечно, не скажешь об армянах плохо, скажешь ещё раз хорошо. А потом, в третий раз, ты уже обязан будешь любить нас и стоять на этом, чтобы не быть предателем. Ты уже армянофил.
- М-да, — сказал я, — это мне не нравится.
- И мне это не нравится, — сказал друг, — именно поэтому я дал себе слово: никогда ни о какой другой нации не сказать ничего. Ни дурного, ни хорошего.

³⁰ А. Битов, *Путешествие из России. Измерение III*, Санкт-Петербург 2009, с. 105.

³¹ Там же, с. 137.

³² Там же, с. 173.

Но мне уже поздно следовать этому принципу, мне уже не отказаться от многих слов, чтобы не предать³³.

Автор-рассказчик не ввёл в текст ни одного подтверждения слияния в одном человеке армянской и русской культур и не заметил ‘мимикрии’ (Бхабха) ни у одной из сторон. Наоборот, вышеприведённый диалог доказывает стремления сохранить свою оригинальность без вкраплений иной культуры.

С Грузией было иначе. *Выбор натуры. Грузинский альбом*, вышедший в свет в 1985 году в Тбилиси, выстраивается чередованием петербургских — русских глав с грузинскими — тбилисскими. Три главы с грузинской тематикой были опубликованы легально как фон к портретам друзей Битова в 1976-м, а три русских главы уже нелегально в “пресловутом бесцензурном альманахе ‘Метрополь’ в 1979”³⁴. Любопытно, что первая петербургская (ленинградская) глава книги — *Последний медведь* — написана в Тбилиси. Самим смешением глав автор указывает читателю на взаимосвязь России и Грузии. И слово ‘альбом’ в названии наводит на ассоциацию с семейным альбомом. Не зря на обложке издания 1985 года изображена фотография из семейного альбома.

В данной части *Империи* Битов обыгрывает определения ‘колонизатор’, ‘колонизованный’, ‘имперский человек’, ‘захватчик’. Во второй половине XX века для наследника традиций русской литературы захватом является влюблённость в увиденное в Тбилиси:

Как странно понимать, что это чьё-то, не ваше дело. . . А вы то так почувствовали, так полюбили, так поняли! и вы так сумеете восхититься и полюбить все чужое, что не покажется себе захватчиком³⁵.

Уже с первых строк возникают параллели и ассоциации со своим миром, который почему-то существовал на их земле:

... в Грузию я вернулся. Как домой. [...] Будто Грузия была даже больше Россией, чем сама Россия, во всяком случае, больше чем Советский Союз³⁶.

Ощущение дома появилось благодаря русской литературе: Пушкину, Толстому, Маяковскому, Пастернаку, которые сюда приезжали и творили, а параллельно этому чувству появилось ощущение нахождения в клетке, чувство пойманного³⁷ между двумя культурами, двумя периодами времени, двумя территориями — Россия–Грузия. Прогуливаясь по городу, путешественник замечает, что сквозь него проходят три человека, похожие на Лермонтова, Пушкина и, скорее всего, Толстого:

один высокий, с узкой головой, в усах и кепочке; другой — в ватнике, похожий на Пушкина; третий грач в пиджаке. . . — нисколько не удивились на то, что я не такой, как они, прошли сквозь меня³⁸.

Картина выстраивается таким образом, что у колонизатора появилось ощущение нахождения в межкультурном пространстве — в пространстве *in-between* (Бхабха). Благодаря XIX веку — золотому веку русской литературы и периоду покорения Кавказа Российской империей, а позже — моде на Кавказ и многочисленной русской элите, отправлявшейся сюда за вдохновением — “иная планета”³⁹ — Грузия в сознании человека из центра оказывается пропитанной русской литературой и историей. Подтверждением этому являются ассоциации с образами русских писателей, возникающие в голове автора-рассказчика, когда он гуляет по Тбилиси. В данном контексте нарративы ‘колонизатора’, ‘колонизованного’, ‘захватчика’, ‘захваченного’ появились после подписания Георгиевского трактата в 1783 году. Но, исходя из текста, в сознании путешественника роли колонизатора и колонизованного смешиваются, а невозможность вырваться из рамок литературной традиции порождает оригинальное определение — ‘агент империи’:

Тиражированный агент Империи выступает как мироносец, совершенно не чувствуя себя хозяином [. . .]. Про него знают, что он собирает подать, — он один в скромном неведении на этот счёт⁴⁰.

³³ В своё время Бхабха описывал ощущение пойманности между двух культур, см. Н. Bhabha, *The Location*, указ. соч.

³⁴ А. Битов, *Путешествие из России. Измерение III*, Санкт-Петербург 2009, с. 353.

³⁵ Там же, с. 333.

³⁶ Там же, с. 362.

³³ Там же, с. 174.

³⁴ Там же, с. 537.

³⁵ Там же, с. 361.

³⁶ Там же, с. 536-537.

Устав от навязываемой ему роли “лазутчика и захватчика”⁴¹, путешественник призывает себя разрушить такое представление. Рассказчик пытается высвободиться из-под нормы репрезентации Кавказа в литературе XIX века, но не может. В Тбилиси о русских классиках напоминало всё: таблички — “буквы были хотя и грузинские, но даты — мои”⁴²; дома, в которых останавливались русские писатели; природа и ландшафт Грузии, воспетые в русской литературе, ощущение “перекрёстка времен”⁴³, которое появилось из-за трёх силуэтов, похожих на Лермонтова, Пушкина и, скорее всего, Толстого⁴⁴. Автор-рассказчик оказывается ‘кавказским пленником’ собственных знаний.

Наследник традиции становится её же заложником:

Я не хотел постигнуть. Я хотел — отторгнуть, [...] любое добавление к славе [...], любое признание со стороны — есть предвестие конца, есть захват и присвоение [...] и тот, кого любишь становится жертвой нашей страсти⁴⁵.

Раздвоенность лишает состояния счастья:

[...] счастье соответствия владело мною секунду, пока я, отрезавшись, предавался чужому чувству родины. Лазутчик и захватчик!⁴⁶

Чувство тревоги (*anxiety*) и расщеплённости⁴⁷ не покидает на протяжении всей поездки. Кроме влюблённости в ‘своё’ у ‘них’, плодом захвата становится романтизированное увиденное. Особенными казались места, скрытые от глаз широкой публики и манера общения в главе *Воспоминание об Агарцине*⁴⁸. В *ожидании Зедазени*⁴⁹ описано посещение маленькой горной деревни и

заброшенного монастыря, чья атмосфера вызвала ассоциации с раем:

О боже! Мы оказались... [...] Будто это только что нас за руку привели, сказали: “Плодитесь и размножайтесь!”⁵⁰ Рука. Она ещё не прикасалась к этому миру. [...] Я глянул, охнул; а когда вспомнил и оглянулся — Его уже не было. И только моя пустая ладонь хранила ещё прикосновение того, кто привёл нас⁵¹.

А в главе *Осень в Заоди*⁵² путешественник рассказывает читателю о мире душевного спокойствия и наслаждения: “Одним нам досталось даром кем-то заслуженное счастье”⁵³; “Здесь было так хорошо и ясно, среди мужчин. Столько нежности и чистоты возможно между друзьями — где, кроме Грузии, это еще и понимать!”⁵⁴. В их мире, в Тбилиси, было всё живое, настоящее, доброе: “Здесь приживётся даже злой, угрюмо, никому не делая зла”⁵⁵ (...) Есть в этом городе, есть и в людях вот что: он живет, а не выживает”⁵⁶). В грузинском селе была же своя прелесть и особенность:

В селе никого не было — старики. Они не торопились [...] Они не торопились понимать и не торопились отвечать [...]. И снова взглядывал я в эти чистые лица, вымытые временем и разглаженные его достатком, [...] время и достоинство в том числе — не роняли и не теряли⁵⁷.

В СЛОВЕ “МЫ” — СТО ТЫСЯЧ “Я”!⁵⁸

Культурная гибридность приехавшего в Грузию была основана на знаниях русской литературы и истории Российской империи. Возникает вопрос, есть ли в тексте сюжеты, указывающие на гибридность у колонизованных, у грузин? Откликнулась ли в них культура колонизатора?

Первый сюжет, указывающий на связь культур, встречается в той же главе *Осень в Заоди*.

⁴¹ Там же, с. 333.

⁴² Там же, с. 356.

⁴³ Хоми Бхабха выделяет понятие временного зазора или запаздывания — неустойчивого состояния темпорального разрыва в процессе репрезентации, во время которого ранее разлученный со значением знак наделяется новым смыслом, уже обогащенным успешным выработаться гибридным или пограничным дискурсом. См. Н. Bhabha, *The Location*, указ. соч., с. 191-192.

⁴⁴ А. Битов, *Путешествие*, указ. соч., с. 353.

⁴⁵ Там же, с. 334.

⁴⁶ Там же, с. 361.

⁴⁷ Н. Bhabha, *The Location*, указ. соч., с. 75.

⁴⁸ Армянский монастырь, построенный в X-XIII веках.

⁴⁹ Зедазенский монастырь — монастырь в Грузии, основанный в VI веке и опустевший в XVII веке.

⁵⁰ А. Битов, *Путешествие*, указ. соч., с. 340.

⁵¹ Там же, с. 341.

⁵² Вместо эпиграфа к главе стоят инициалы *Р.Г.*, обозначающие — Резо Габриадзе, друг Битова, известный грузинский режиссёр, который нарисовал иллюстрации к книге Битова *Метаморфоза*. Именно он знакомил писателя с Грузией.

⁵³ А. Битов, *Путешествие*, указ. соч., с. 401.

⁵⁴ Там же, с. 398-399.

⁵⁵ Там же, с. 359.

⁵⁶ Там же, с. 358.

⁵⁷ Там же, с. 392.

⁵⁸ Строка из стихотворения, ставшего советским гимном дружбы, *Родина моя* (“Я, Ты, Он, Она — вместе целая страна”) Роберта Рождественского.

В конце мужского застолья на природе грузины дарят путешественнику единственную книгу, которая у них оказалась. Это была биография Пушкина на грузинском языке. Символический сюжет подтверждает проникновение и интерес к культуре колонизатора в Грузии. Произошёл момент ‘захвата’ имени, которое для русской культуры является ‘всем’ (“Пушкин — наше всё” — известная реплика А. Григорьева). Но видение биографии поэта и смысл, который вкладывают в него грузины, оказываются недоступными для прочтения, так как книга на грузинском языке. Второй сюжет-намёк на взаимопроникновение культур вновь связан с Пушкиным. В главе, посвящённой известному грузинскому режиссёру — Отару Иоселиани, читатель узнает, как во время посещения его дома Битову захотелось взять том Пушкина, который стоял на полке, и прочитать друзьям отрывок из *Жил на свете рыцарь бедный...*, но именно эта страница в книге была вырвана. Опять захват со стороны колонизованного?

Параллели с XIX веком не покидают Битова и в доме режиссёра. Находясь в гостиной, писатель представляет себе, как размеренно жили и творили его литературные предки:

А они не спеша провели лучшие годы в гостиных, именно те, кто исписал тома и вошел в школьную программу! Это они написали собрания сочинений, которые служат теперь образцом труда, это они написали бездну писем своим друзьям [...] ⁵⁹.

Описывая грузинскую хозяйку Нану, Битов подчёркивает её особую пластику, неторопливость, гостеприимство, умение слушать. И этот образ напоминает ему Нину Чавчавадзе, жену А. Грибоедова, автора *Горя от ума*. Любовь дочери грузинского князя и поэта, Нины Чавчавадзе и русского дипломата А. Грибоедова была недолгой и трагичной: когда они поженились, ей было 15, а ему 33. Прожили вместе всего несколько недель, после чего его отправляют в Тегеран, где Грибоедов был жестоко растерзан. Когда его убили, Нина была беременна и потеряла ребёнка из-за переживаний. Замуж она так больше и не вышла. Битов завидует такой любви и словам, которые Нина написала

на могильном камне: “Ум и дела твои бессмертны в памяти русской, но для чего пережила тебя любовь моя!”. Образ Нины Битов связывает с реальностью, в сознании гостя она оказывается то сестрой, то внучкой Наны, а в конце её матерью.

Приведённый сюжет позволяет говорить не только о пойманности традицией, но и о присутствии в грузинском доме русской культуры, иначе подобные ассоциации не появились бы у рассказчика. XIX век не отпускает ни колонизованного, ни колонизатора. Душевный восторг и счастье соответствия продолжаются, когда рассказчик увидел на стенах старые пожелтевшие фотографии счастливых предков. Это напоминало семейные фотографии из его жизни. Ощущение длилось недолго, всё закончилось, когда в грузинской семье заговорили на недоступном грузинском языке. Грузия для автора стала межкультурным пространством, в котором не только он нёс на себе груз знаний о совместном прошлом, но и увидел следы влияния русской культуры на грузинскую.

“Имперский периметр”⁶⁰ русской литературы распространялся вширь пространства, но путешествие по *Империи* Битова оказалось путешествием по собственной душе⁶¹. ‘Странный странник’, путешествуя по Армении, сформировал для себя образ России — Армения написана о России⁶². *А Грузинский альбом* являлся, по мнению литературоведа Льва Аннинского, парафразом *Уроков Армении*, который для Битова стал душевной терапией и загадочной памятью, влекущей душу в бездну прошлого⁶³. Наше исследование предоставило анализ иной перспективы, связанной с поездками на Кавказ: анализ не только восприятия другого мира писателем из центра, но и восприятие другими его присутствия, а также анализ культурной гибридности жителей периферии империи. Оказалось, что наряду с влиянием культу-

⁶⁰ И. Кула, *Осколки бывшей империи. Грузия в современной путевой прозе* (‘Карта родины’ П. Вайля), в *Россия-Грузия после империи*, под ред. М. Лекке — Е. Чхаидзе, Москва 2018, с. 227.

⁶¹ По определению Льва Аннинского в статье *Странный странник*, см. эл. ресурс: < http://rulibs.com/ru_zar/prose_rus_classic/bitov/9/j95.html > (последнее посещение: 21.10.2021).

⁶² Там же

⁶³ Там же.

⁵⁹ А. Битов, *Путешествие*, указ. соч., с. 436.

ры центра на периферию (в случае с Грузией), существовали места, в которых, несмотря на идеологию дружбы народов и выстраивание культурных скреп, проводилась грань между своим и чужим (как в случае с Арменией). Задачей отталкивания и сопротивления являлось сохранение оригинальности своего мира, своей культуры. В Армении жители с удовольствием знакомили приехавшего с местными красотами, но вместе с тем, чётко проводили грань между своим и чужим. А в Грузии её история стала почвой для появления культурных гибридов и со стороны колонизатора, и со стороны колонизованного. Русская литература не для всех в СССР стала звеном, соединившим провинцию и центр империи. Битовский русский имперский человек, побывав в мире, который в XIX веке был модной экзотикой, открывал для себя Армению, а в Грузию возвращался.

◇ *Cultural Hybridity in Andrei Bitov: Armenia, Russia, Georgia* ◇

Elena Chkhaidze

Abstract

This article discusses the presentation of cultural hybridity in the USSR based on Andrei Bitov's book *Imperiia v chetyrekh izmereniiakh* [*Empire in Four Dimensions*]. The third dimension, *Kavkazskii plennik* [*The Prisoner of the Caucasus*], is taken as the basis for the analysis and describes the travel to Soviet Armenia and Georgia. The analysis focuses on the intertwining of central and provincial cultures within the Soviet empire and the extent to which this mixing occurs.

Keywords

Bitov, Cultural Hybridity, Culture Inbetween, Armenia, Georgia, Russia, Empire, Imperial Man.

Author

Elena Chkhaidze (Ruhr University, Germany), PhD, is specialised in Russian and Comparative Studies. She is the author of a number of publications on Russian and Georgian literature (19th to 21st centuries). Among her research interests: Russian postmodernism, interethnic literary relationships, post-imperial studies, memory studies, nostalgia, questions related to nationalism, trans- and multiculturalism.

Publishing rights

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



© (2021) Elena Chkhaidze

(Post-/De-) Colonial Baltic Shades: The Latvian Case and its Global Breath

Michela Romano

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 87-104 ◇

IN the Baltic states, history and individual and collective memories of historical events have played and still play a relevant role in the contemporary political and socio-cultural scene, reverberating through past events and contemporary nation-building processes. Today, the exceptional role of historical trauma in contemporary societies in Lithuania, Latvia and Estonia – which is influenced by several factors, such as the Russian national narrative, the European framework and the Baltic national memory apparatus – appears as colliding with the transcultural strata of the Baltic societies, disclosing fragmented and multivocal post-Soviet cultural realities.

The Baltic area is considered a substantial and prolific field of studies, especially for its geographical location, historical past and ethnic composition that, however, manifests highly plural and heterogeneous aspects. Several facts influenced and are still influencing the ethnic composition of the Baltics countries, and specifically the presence of Russians and Russian-speaking inhabitants: among them are the Soviet occupation, the subsequent migrations from/to Russia after the fall in 1991 and to the European Union, the politics adopted towards minorities by the republics and the influence from the Russian Federation itself. Moreover, economic, social and cultural factors participate in giving shape to what is nowadays the ethnic population. The presence of ethnic Russians and Russian-speaking inhabitants in general is less relevant in Lithuania, where statistically the number of ethnic Russians and the Russian-speaking population are relatively low, and it is far more significant in Latvia and Estonia¹. The

discrepancies and collisions between Russian ethnicity and the use of the Russian language, between national and individual identities, between memories and historical interpretations, are the core subjects of this contribution, which is aimed at investigating the transcultural strata of Baltic society and the multivocal post-Soviet cultural realities.

In this regard, the article considers the Latvian state, and in particular the city of Riga, as an exceptional model and case study because of its ethnic composition and the widespread use of the Russian language, configuring new hybrid and plural socio-cultural manifestations, opposing standard definitions of ethnicity, identity and nationality². The discussion consists of several parts. Firstly, the article will observe the impact of historical events on memory narratives and cultural policies implemented in the post-Soviet era. In this section, the global evolution of identities in the post-Soviet space will be further considered with an examination of the transitional mechanisms leading to collisions and negotiations between titular inhabitants and Russian-

nia made up the 5.8% of the total ethnic composition, along with Poles (6.6%), Belarusians (1.2%) and Ukrainians (0.5%) and others. <<https://worldpopulationreview.com/countries/lithuania-population>> (latest access: 09.11.2021). In Latvia, the Russian population made up 26.9%, followed by Belarusians (3.3%), Ukrainians (2.2%), Poles (2.2%) and others. <<https://worldpopulationreview.com/countries/latvia-population>> (latest access: 09.11.2021). Finally, Estonia is made up of 25% Russians, 2% Ukrainians, 1% Belarusians and others. <<https://worldpopulationreview.com/countries/estonia-population>> (latest access: 09.11.2021).

² The article will refer to and retrieve its information and examples regarding Latvian society from field research conducted by the author in the city of Riga from March to June 2019. Among the information acquired during the field research, the work will include excerpts from some of the 17 interviews conducted among members of the Russian and Russophone academic, political and cultural strata of Riga, including poets and artists.

¹ According to the official statistics, in 2021 Russians in Lithua-

speaking communities. The history and memory of the region as well as the status of the Russian/Russophone communities in the Baltic territories are elements that will be taken into account in the understanding of the Soviet legacy and the present national identities.

From here we move to the origins and current dynamics of the Baltic postcolonial discourse, investigating the complex Soviet experience and its problematic socio-cultural traces, the implications of the ethnic composition of these territories and the resulting continuous reconfiguration of cultural identities. In the last section, the Latvian context will be explored together with a deeper analysis of the internal and external national narratives involved in the history of the Baltic states along with ‘Russophobic’ perspectives resulting from the widespread use of the Russian language and the social and political influence of Russia as an external factor. These dividing perspectives will be presented in contrast to the Russophone poetic and artistic expressions of Latvia. Here, the dialogue about Russophone cultural manifestations will be further enriched by interviews and data retrieved from the intellectual and cultural environment of Riga. Finally, the article is committed to observing Russophone cultural expressions as examples of “post-dependence tempo-localities”, as hybrid signs of the development of peculiar forms of decoloniality³. The Latvian case, with its multivocal artistic, cultural and poetic manifestations, discloses how the locality of certain Russophone cultural strata may be considered as one of the several ‘post-’ shades reflecting from the prism of the postcolonial paradigm, delineating new paths of research where history, memory, (post-/de-) coloniality and cultural borders meet and transform.

³ M. Tlostanova, *Postcolonial theory, the decolonial option and postsocialist writing*, “Postcolonial Europe? Essays on Post-Communist Literatures and Cultures”, Brill 2015, p. 32.

MEMORY AND CULTURAL DIVERSITY IN THE POST-SOVIET ERA: THE IMPACT OF A DISCONTINUOUS HISTORY ON CONTEMPORARY BALTIC SOCIETIES

It is undoubted that in the modern era the Baltic region experienced a tumultuous and discontinuous history, which has been characterized by periods of subjection to foreign rule and independence alike. The former began first with the Russian annexation in the 18th century after the Great Northern War, and lasted until the First World War. The latter saw the Baltic region experiencing political autonomy between 1919 and 1939, before reaching the dramatic turning point of the so called “illegal occupation”, when a secret protocol signed by Nazi Germany and the Soviet state divided Europe into various spheres of influence, opening an era of deportations, invasions and deep Sovietization of Estonia, Latvia and Lithuania. Whereas the Russian revolutions of 1905 and 1917 had only a relative effect on the political, social and cultural life of these states, the brutal Stalinization, with its waves of deportations and repressions after the Nazi-Soviet pact, undoubtedly impacted the histories, memories and identities of the Baltic Bloc deeply. The occupation led not only to brutal actions, such as the deportation of peasants to the Siberian regions, and to harsh repressions of partisan movements such as that of the “Forest Brothers”⁴, but also to the Soviet structural collectivization and industrialization of society, culminating in a heavy and suffocating socio-political atmosphere⁵. If, during Khrushchev’s destalinization period starting in 1953, Baltic states faced a relative easing of tensions, Brezhnev’s government was marked by stark restrictions on intellectual and cultural expression. Finally, in Gorbachev’s USSR, an atmosphere of independence and rebellion took

⁴ Guerilla troops, operating in Baltic states between 1940-1941 and 1956, which originated first with German troops and patriotic Baltic partisans fighting together against Soviet troops with the advantage of the forested environment. See A. Lieven, *The Baltic Revolution: Estonia, Latvia, Lithuania, and the Path to Independence*, New Haven-London 1993, pp. 87-89.

⁵ S. Bianchini, *Liquid Nationalism and State Partitions in Europe*, [Kindle DX version] 2017, <<https://www.e-elgar.com/shop/liquid-nationalism-and-state-partitions-in-europe>>.

shape, with music festivals, green protests and the activities of the “Popular Fronts” which paved the way for what would be called the “Singing Revolution”, culminating in the independence of the three national entities in 1991⁶.

The fall of the Soviet Union in 1991 provoked a veritable earthquake in the political, cultural, social and economic panorama worldwide. The expected changes concerned the political (and cultural) geographies of the newly born states and the establishment of new forms of government in the post-Soviet space. Admittedly, after decades of German and Russian domination, the Baltic states found themselves “in between their desire to be recognized as fully integrated components of the European ‘family’ and the fascination stemming from the bonds of their perception of history, partially affected by revisionist appeals”⁷. During the early independence period, these countries “expected to be anchored as quickly as possible to the Euro-Atlantic security system”, with a perspective of securitization of territorial borders⁸. Nevertheless, it is significant to underline that the relationship between ‘us’ (the ethnical titular state) and ‘them’ (ethnic Russian and Russophone communities) fostered a “sense of vulnerability often mixed with suspicions toward the domestic ethnic minorities and their kin states, enhancing nationalist political culture movements”⁹.

The ‘national re-awakening’ had the main aim of building strong and united countries with specific cultural and social structures, in order to move towards a new state architecture. The three Baltic countries undertook a delicate transition period where the priority was to build a national consciousness and identity from the ruins of what was left after decades of changing dynamics. The consolidation of a strong sovereignty and national identity was among the major necessities of these countries when entering the European Union and NATO. Times

of change thus came very fast in national politics and international relations: the Eastern European involvement in a new international environment underlined once again the importance of the nation-building process. As a matter of fact, this process involved issues of ethnic and memory policies projected towards a future of regained sovereignty.

Certainly, Eastern Europe was in a moment of finding a lost asset, both in political and in cultural and economic terms. The process of democratization had to consider civic as well as economic equality, overcoming the delicate transition from a planned and centralized economy to a free market¹⁰. The occurring transformations in the economic field developed in parallel with the cultural and ideological transformations, where individuals’ mindsets and social values were about to change. Indeed, the identity and social transformation of the Baltic population was grounded in nationalistic and self-deterministic stances, together with an almost mythological rewriting of the past. It is, however, relevant to consider that the nationalist character of these states was not in fact a creation of the independence period. Indeed, Kolakowski clarifies the complex panorama, affirming that:

The standard and often repeated explanation for this phenomenon is that nationalist ideologies stepped into a “vacuum” left by communism; that they had been “frozen” for decades, thawed by sudden political changes. The reality is less simple. There was no ideological “vacuum” suddenly opened up by the destruction of the old regime; the communist ideology had ceased to exist as a viable idea years earlier. And nationalist passions were not exactly “frozen”; they had been asserting themselves for a long time, parallel to the gradual enfeeblement of the totalitarian machinery. The process had been going on for over thirty years before the glorious year 1989!¹¹

The existence of this inner national consciousness was finally glorified with the implementation of

⁶ Emblematic of the past and representative of the future was the so called ‘Baltic Chain’, a peaceful protest held on 23rd August 1989 – the anniversary of the signing of the Molotov-Ribbentrop pact – which involved people of the three regions making a human chain through Tallin, Riga and Vilnius.

⁷ S. Bianchini, *Liquid Nationalism*, op. cit.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ In fact, as Anatol Lieven highlighted: “the Baltic economies were wholly integrated into that of the Soviet Union, and overwhelmingly controlled from Moscow” and “even with goodwill on the Soviet side, the task of separating Baltic institutions from centralized Soviet ones would have been a hideously complicated process”. The projected detachment from Russian markets placed the Baltic states in a problematic position, both in the field of industry and agriculture, making them vulnerable in their entrance into the world market. A. Lieven, *The Baltic Revolution*, op. cit., p. 316.

¹¹ L. Kolakowski, *Amidst Moving Ruins*, “Daedalus”, 1992 (121), 2, p. 51.

a solid memory and a historical architecture of the state. As a matter of fact, an officially new collectivity was set to be established, legitimizing, in the internal and external dimension of the states, the 'national re-awakening'. Regarding these dynamics, Aleida Assmann and Linda Shortt highlight the crucial link occurring between the political and social transition processes and the reshaping of a community's collective memory, affirming that: "Memory can play a key role in processes of change and transition because it is itself flexible and has a transformative quality [...] as memory is itself volatile and transient; it is constantly in flux"¹².

The memory apparatus and processes of remembering become crucial when certain states are in the path of defining their own truths and building up new roots with which citizens can recognize themselves, reinforcing their own identity and their specific 'national values'. In this regard, considering the Eastern European past and the discussed use of history, the geographical map was not just a priority to be established, but a mnemonic one as well. In the light of these contexts, it is relevant in the study of the process of remembering to see how the use of past memories can become a tool of identification and state legitimation. This interrogative opens space for a wider analysis about the shape of memory, between strong ethnical oppositions and shared life experiences. Memory narratives, from personal individual stories to collective processes of remembering, trace new boundaries and categories that in the case of the Baltic countries may represent two opposing visions of history: invaders and victims. Rather than being truly 'collective', the first waves of memory politics had a dividing social impact, provoking separation and categorization in the Baltic community of identities. An external projection of this conflict came also to find another ground for conflict in the relations between the Baltic states and other political actors in the region, such as the Russian Federation, which emblematically appropriated and instrumentalized the Soviet narrative. The claim of the Baltic states,

formally recognized by the European Union, was the urgency of putting the memories of the Soviet occupation and the atrocities of the Second World War on an equal level of recognition among all the European countries when compared to the Holocaust and Nazi atrocities' commemorations. On the 2nd of April 2009, with a dedicated resolution, the European Commission approved the 23rd of August "as a Europe-wide Day of Remembrance for the victims of all totalitarian and authoritarian regimes, to be commemorated with dignity and impartiality"¹³. To some extent, the entrance of the Baltic countries into this wider memory space signified the creation of new ties, collaborations and efforts to share a common historical framework within a wide and diversified European scenario.

The preservation and the official recognition of these historical events contributed to the hybridization of the memory map of the Union. With the Baltic experiences, the 'Russian' memory discourse has entered the 'European' one and, being widely known, it resulted in certain collisions in terms of historical interpretations leading memory wars or, more specifically, monument wars. Among some of the most famous episodes involving conflicting views of history in the Baltic states, we can mention the removal of the Bronze Soldier in 2007 in Estonia, that was preceded by riots and protests by two opposite ethnic groups during the so called 'Bronze night'. The monument was erected in Tallin in Soviet times, in memory of the Soviet troops who died during the taking of the town in 1944 by the German army. Among Estonian citizens, the presence of the monument in the 'new' independent urban landscape was reminiscent of the Soviet occupation and especially the years of deportations. On the contrary, the main argument supporting the defense of the monument on the 'post-Soviet' Russian side was the crucial intervention of the Russian army in the defeat of the Nazi regime. The so-called 'Bronze night', which happened in April 2007, involved a mass protest held in Tallin against the removal of the monument from

¹² A. Assmann – L. Shortt, *Memory and Political Change: Introduction*, in Idem (ed. by), *Memory and Political Change*, London 2012, p. 3.

¹³ Report From the Commission to the European Parliament and to the Council, *The memory of the crimes committed by totalitarian regimes in Europe*, Bruxelles 2010, p. 16.

the center to the outskirts of the city¹⁴. Another emblematic example involved the Latvian state, and specifically the town of Bauska: at the moment of the unveiling of the war monument with the inscription “To the defenders of Bauska against the second Soviet occupation on July 28–September 14, 1944”, huge contestations were manifested by the Russian and Belarusian governments. Bauska soldiers were in fact part of the Latvian Waffen SS punitive police fighting against the Belarusian partisans. The issues around the monument instigated protests from the Latvian Jewish community as well, who were already asking for a Holocaust monument in the city¹⁵.

In light of these episodes, it is clear that conflicting memories played and still play a relevant role in the definition of both the Baltic and the Russian communities within and outside the republics. Memory and history legitimate the existence and the identity of a community, and during the Baltic independence period two communities, the titular citizens on one hand and the Russian communities on the other, were struggling to find their role. In consideration of the massive cultural, political and memory transitions occurring after the end of the Soviet Union, the Russophone communities were generally considered stateless identities in new sovereign countries. These communities seemed to never be totally attached to the Russian ‘homeland’, as well as never truly separated from it. While the supranational Soviet identity was withdrawn from people’s lives together with all former Soviet national features, certain ties with the ‘motherland’ kept on existing. The scholar David Laitin brilliantly framed the situation:

This sense of loss, insult, and uncertainty pervaded everyday-life for the Russian-speaking population in the newly independent Post-Soviet Republics. Yet under those very conditions [...] people have momentous life decisions to make. Should they learn the titular language; Should they apply for citizenship in their new countries; How were they to go about constructing a new social and political identity?¹⁶

Among memory disputes, these delicate socio-political and cultural operations passed through series of ethnonationalist revisionist claims both from the Baltic and the Russian counterparts, all of which challenged national and ethnic definitions of the Russophone minority as established before the fall of the USSR and the subsequent migrations waves of ethnic Russians from and to the Baltic area¹⁷.

The fall of the Soviet system caused a change of the cardinal points of many communities and nations, switching their visions and perceptions from the ‘inside’ and the ‘outside’ of the Soviet area, from the East to the West. In this respect, Pål Kolstø reflected on the plural identifications of a Russian inhabitant in the territory of the former USSR as a consequence of the rebordering processes that happened before and after its fall:

As a new political map has been superimposed on the demographic map of the former Soviet Union, the line between the core and the diaspora has become drawn as with a scalpel. In the political sense at least, it is now possible to claim that Russians living on one side of a state border belong to the core group, while their ethnic brethren a stone’s throw away on the other side belong to the diaspora¹⁸.

Kolstø ultimately suggested several conditions influencing the kaleidoscopic development of Russian identities once detached from their ‘Homeland’, which can be summarized in the following schema¹⁹

It is possible to argue that, by observing the agents influencing the identity of Russians and Russian speakers residing ‘abroad’ presented by Kolstø and the issues regarding the ‘new’ citizenship suggested by Laitin, the ambiguity between ethnicity and language use is rather significant. Indeed, it is deducible that the use of the Russian language is not necessarily linked with the ethnic origins or sense of

¹⁷ In 1991, Latvia and Estonia were at the center of a heated debate, demanding the recognition and restoration of the interwar borders as they were before the Russian occupation. However, the Russian state contested the claim, calling for the discrimination of Russian-speaking minorities in those states to be solved as a prior problem. See C. Levisson, *The Long Shadow of History: Post-Soviet Border Disputes. The Case of Estonia, Latvia, and Russia*, “Connections”, 2006, 2, p. 98.

¹⁸ P. Kolstø, *The New Russian Diaspora: An Identity of its Own? Possible Identity Trajectories for Russians in the Former Soviet Republic*, “Ethnic and Racial Studies”, 1996 (19), 3, p. 4.

¹⁹ Ivi, pp. 12–18 (the schematization is mine – M. R.).

¹⁴ R. Kaiser, *Reassembling the Event: Estonia’s ‘Bronze Night’*, “Environment and Planning D: Society and Space”, 2012 (30), 6, p. 1047.

¹⁵ A. Gromilova, *Changing Identities of the Baltic States: Three Memories in Stone*, “CES Working Papers”, 2014 (6), 2a, p. 94.

¹⁶ D. Laitin, *Identity in Formation: The Russian-Speaking Populations in the Near Abroad*, New York 1998, p. 86.

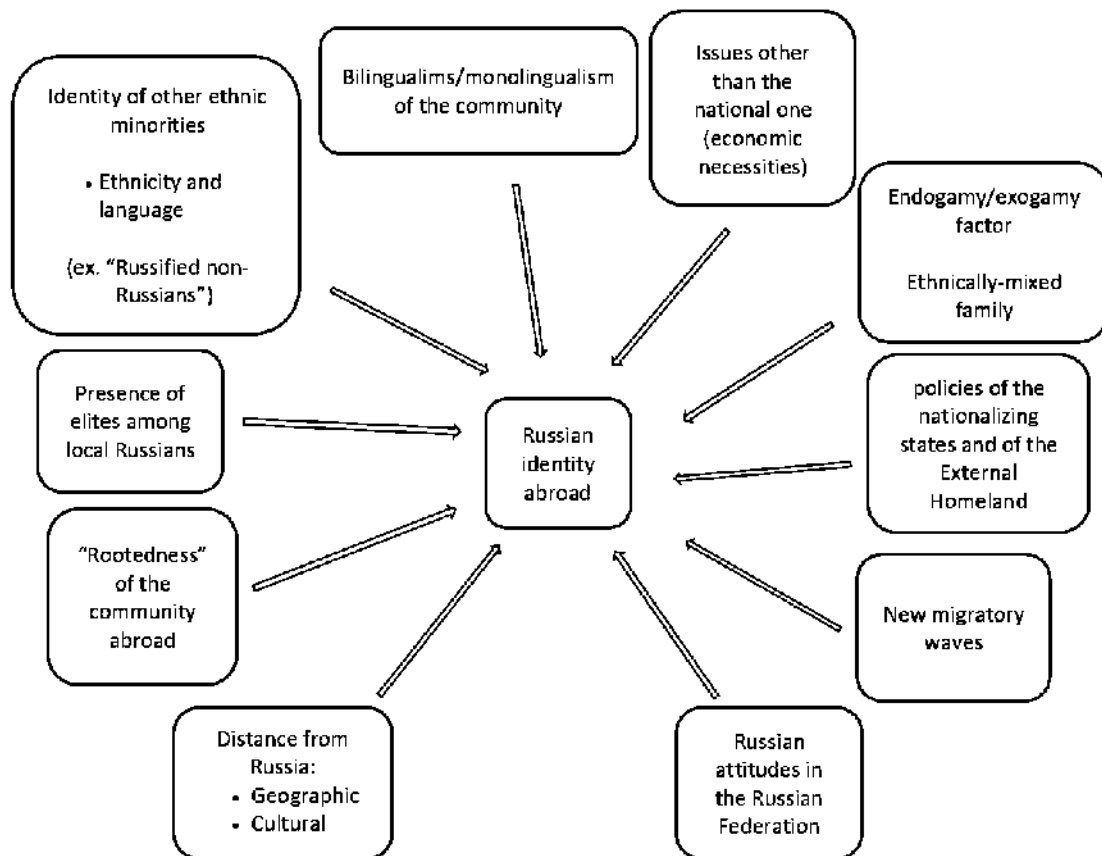


Fig. 1

belonging manifested by the individuals inhabiting the Eastern Bloc. Regarding this matter, the challenge in defining the ethnic Russian community and its sense of belonging is underlined by the scholar Kevin Platt:

Given the complexity of ethnic Russian identification following centuries of social and cultural assimilation – in which a proud Russian might well be the grandchild of a Pole, Jew, Ossetian or Ukrainian, or in which an “ethnic Russian” might consider himself a Ukrainian and take up arms against separatist formation in Donbass – determining which former Soviets are the “real” ethnic Russians is not so easy, either²⁰.

Thus, it is a problematic issue to encapsulate a portion of Baltic population within the “ethnic Russian” sphere or solely within the Russian-speaking one, as borders are not easy to draw and remain unclear. These considerations are of crucial importance in our analysis devoted to the development of the Baltic nations after the end of the USSR. Undeniably, the Russophone factor gradually became a double-edge sword in these territories,

whereas national identity is constantly challenged. A widespread Russophobic attitude, intended as a “propagandistic assault based on an essentialized and singularized identity of Russia(ness)”, further complicates the already jeopardized scenario²¹.

The question is especially true in states like Estonia and Latvia, where the density of Russophone inhabitants entails significant communitarian characteristics, and, consequently, where nationalist stances from the inside (the Baltic state nationalist attitude) and the outside (the Russian Federation’s active cultural and political influence) create social and identity discrepancies.

To conclude, the historical conditions observed in this section, the subsequent fragmentation of memories, national identities and languages, as well as the ‘internal’ role of the Baltic states and the ‘external’ homeland influence are to be considered as pivotal elements resulting from the ‘Soviet legacy’. There-

²⁰ K. M. Platt (ed. by), *Global Russian Cultures*, Madison 2019, p. 97.

²¹ D. Uffelmann, *Is There Any Such Thing as “Russophone Russophobia”?*, in K. M. Platt (ed. by), *Global Russian Cultures*, op. cit., p. 208.

fore, the pervasive debate about definitions such as ‘coloniality’, ‘colonization’, ‘occupation’, ‘post-coloniality’ and ‘decolonization’ in the Baltic states is to be read in the light of the specific historical events, the memory issues and the status of the Russian/Russophone presence in these territories as the legacy of a controversial past.

My investigation of the postcolonial aspects of the Baltic region takes inspiration from Annus’ reflections around the dichotomy ‘colonizer-colonized’:

Categories of colonizer and colonized should not be regarded as natural, essential and mandatory subject positions. But, in certain situations, a settler adopts and accepts the structural position of colonizer; similarly, a local inhabitant can be positioned, in certain circumstances, within the role of the colonized. These structural positions are conditional and do not necessarily become an essential and permanent part of a person’s identity²².

These conditions of interchangeability and constant overlapping of structures of meanings, colonial subjects and identities beyond rigid identity definitions lie at the core of the attempt made in this article at reconfiguring the Soviet legacy and its limits and boundaries in the Baltic area, addressing crucial questions such as: How can the presence of the Soviet Union in these territories be defined? What are the implications of such a heterogeneous ethnic composition of the contemporary Baltic states? How is the Latvian intellectual community reconfiguring ‘colonial’ and identity labels?

WHICH POSTCOLONIALITY? LIGHTS AND SHADOWS OF THE POSTCOLONIAL DISCOURSE IN THE BALTIC SPACE

There was a more Western atmosphere before, in Soviet times.

Today it is different, because we are ‘Eastern Europe’: we are more detached today from Europe, and not just geographically speaking.

Mental maps have been transformed: before we were more ‘West’, now more ‘East’

Riga, 2019²³

The issue around the postcolonial condition of the Baltic states is part of a huge intellectual and academic debate about whether to consider certain

former Soviet countries as once colonies (an issue intertwining with global debates regarding postmodernity and post-dependence). The following section does not aim to encapsulate the Baltic case in a specific colonial, postcolonial or decolonial vision; however, it is committed to fostering dialogue on the complex dynamics involving today the Russian state and the former Soviet republics, by reflecting on the colonial and decolonial shades the Baltic states may reflect.

The Baltic states embody a highly peculiar case in the post-Soviet scene, revealing all the nuances and complexities of the application of the postcolonial methodology to the study of the whole region. Undoubtedly, the assumed acknowledgement of a ‘post-colonial status’ for the Baltic states would eventually bring us to consider coloniality as part of the Soviet experience, with clear effects on the present (i.e., on the Russian Federation as the legal successor state of the Soviet Union). However, the postcolonial (or, rather, post-imperial) condition of the Russian state may acquire even more relevance, when considering the contested legacy of the former imperial structure and the effects it is having on its former colonies today. Along these lines, Nancy Condee affirmed:

The collapse of the Soviet Union—internally imperialist but (in its declared animosity to First World predation) externally anti-imperialist—resolved one core contradiction, but substituted another: Russia, recovering gradually from its postimperial fatigue, remains (though reconfigured) an empire nevertheless²⁴.

The whole colonial and postcolonial discourse, traditionally interested almost exclusively the Anglo-Franco imperial experiences, acquires new dimensions, reflections and subjectivities in the understanding that “every postcoloniality is situated and therefore different”²⁵. Moreover, adopting the Baltic case as the main subject of the postcolonial and later decolonial investigation brings us to consider the undeniably peculiar geographical position of these territories today, bordering both the Russian federation and the European Union. Thus, the study of the postcolonial manifestations within this area could

²² E. Annus, *Soviet Postcolonial Studies*, op. cit., p. 12.

²³ Retrieved from an interview conducted with Nadezda Pasuhina.

²⁴ G. C. Spivak *et al.*, *Are we postcolonial? Post-Soviet Space*, “PMLA”, 2006 (121), 3, p. 830.

²⁵ Ivi, p. 828.

not leave out the political and socio-cultural influences deriving from this “in-between” condition²⁶.

The very first appearance of the term ‘postcolonial’ in the Baltic states dates back to 1950, being mentioned by the Lithuanian poet Jonas Aistis, and mainly equates the word ‘colonial’ with the connotation of ‘occupation’. The term began to be an integral part of national narratives and discourses especially during the pre-independence events of the Baltic ‘Singing revolution’, until being fully presented in 1998 within a dedicated issue of “World Literature Today” along with the contribution of American critics²⁷. The roots of the concept of postcoloniality were always, and still are, rather controversial among the Baltic states, as the term implies a certain perpetual linkage to the Soviet past: thus, postcoloniality comes to be perceived as an experience that is at the same time historically inevitable and intentionally distanced. Additionally, the ‘postcolonial’ label may appear to the population of the republics as a ‘stigma’, especially when perceived as a discourse that equalizes the Baltic states’ experiences of colonization to those of the Third World, thus ideologically and culturally ‘limiting’ the ‘European heritage’ of their national experiences.

Indeed, Violeta Kalertas recognizes the motivations behind the refusal of the category of ‘postcolonial people’ by the Baltic populations in their willingness to be counted among ‘civilized’ states, thus failing “to recognize, as Chioni Moore observes, that postcolonialism is ‘fundamental to world identities’, taking in Canadians and even Americans from the pre-Revolutionary historical period. Postcolonials make up a motley crew that cannot be avoided”²⁸.

Among the diverse interpretations of postcolonial concepts in Baltic public discourse, Annus clarifies the complex terminology revolving around the colonial experience, borrowing the distinction made by

Jürgen Osterhammel between “‘colonisation’ as ‘a process of territorial acquisition’ and ‘colonialism’ as ‘a system of domination’”. Following Osterhammel’s analysis, Annus further explains:

Here, one can argue that the Baltic states were not precisely “colonized” by the Soviet Union, but were instead “occupied”, since the term “colonization” is not quite apt for describing the process of annexing modern nation states, as the Baltic states had been by the end of the 1930s. Yet the authors here nonetheless share a conviction that the Soviet period in the Baltic states can be characterized as a colonial situation, wherein colonial strategies were deployed²⁹.

In this regard, Annus also pointed out the conditions of the colonization of “modern nation states”, such as the Baltic states, especially when a national identity is already deeply grounded in people’s cultures and sense of belonging. While speaking about the process of Sovietization in these territories, she underlined the authorities’ willingness to control the cultural production and to rewrite the national past, thus undoubtedly having a significant effect on cultural identities, but not suppressing “anticolonial and decolonial impulses” that “could readily ground themselves in preexisting ideals of national self-determination”³⁰.

Moreover, considering the entangled framework of colonizing, nationalizing and decolonizing processes, Annus outlined the main problematic issues around the historical relations between the Soviet Union and the three Baltic states. These include: “historical layers” of occupation in these regions; “the entanglement of different discourses” about the Soviet coloniality, Western modernity and the national discourse; the “different regimes of art” under Soviet, modernist and postmodernist impulses; the “connections and interconnections within the Soviet sphere”; and, finally, the “differential developments in Estonia, Latvia and Lithuania”, taking into considerable account each country’s uniqueness in its cultural and historical path³¹.

²⁶ The term is retrieved from Homi K. Bhabha, where these areas are defined as “spaces through which the meanings of cultural and political authority are negotiated”, H. K. Bhabha (ed. by), *Nation & Narration*, London-New York 1990, p. 4.

²⁷ V. Kalertas, *Baltic Postcolonialism and its Critics*, Amsterdam 2006, p. 3.

²⁸ Ibidem; citing D. C. Moore, *Is the Post-in Postcolonial the Post-in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique*, “PMLA”, 2001 (116), 1, pp. 111-128.

²⁹ J. Osterhammel, *Kolonialismus. Geschichte – Formen – Folgen*, München 2009, p. 23, in E. Annus, *Between Arts and Politics: A Postcolonial View on Baltic Cultures of the Soviet Era*, “Journal of Baltic Studies”, 2016 (47), 1, pp. 1-13, (2).

³⁰ E. Annus, *Soviet Postcolonial Studies: a View from the Western Borderlands*, London-New York 2017, pp. 95-96.

³¹ Idem, *Between Arts and Politics*, op. cit., pp. 6-7.

In this respect, for example, in Piret Peiker's study on Estonian society we may observe a complex and variegated picture of influencing societal factors, that go beyond the above-mentioned opposition frames:

In Estonia itself, issues relating to nationhood and nationalism (such as national movements, nation-building processes, inter-ethnic conflicts, etc.) are today habitually treated within the parameters of a mutual offensive between conservative nationalists (considered (proto-)fascists by adversaries) and liberal cosmopolitans (self-colonizers and "red professors" according to the other side). I believe that it is useful to consider this deadlock also in the global and postcolonial framework, rather than solely in the context of Eastern European vs. Western values (as does Saarts 2012). It can offer a reflective intellectual space in which to examine the comparable post-Soviet processes without idealizing or demonizing them or taking for granted that they ought to fit a Western grid of normality — as it emphatically is not taken for granted in Postcolonial Studies³².

Peiker goes on affirming that following this perspective we may consider "the particular political-sociocultural imprint left by the experience of triple colonization (Baltic German, Czarist Russian, and Soviet), native and imposed aspects of modernity, and struggles for political emancipation in shifting historical circumstances" as factors significantly shaping "the present-day Estonian definitions of collective self" and influencing "the present political and sociocultural imagination"³³.

Peiker's intention is to shed the light on "internal connection-patterns"³⁴, taking into consideration a more global postcolonial context, letting values, social mechanisms, socio-cultural patterns and even boundaries emerge³⁵.

This highly fragmented and multi-faceted context of analysis is further discussed by Violeta Davoliūtė, when presenting the concepts of 'acculturation' and 'transculturation' (as a new way of understanding the Lithuanian experience of Sovietization)³⁶. By reporting Ortiz's distinction between the two definitions, she explained:

If acculturation implied little more than the acquisition of a "dominant" culture, as if the "primitive" were an empty vessel ready to be filled, transculturation emphasized the process of passing from one culture to another through a series of steps that included deculturation, or the loss or uprooting of a previous culture, and neoculturation, or the consequent development of a new cultural hybrid that drew from two or more traditions³⁷.

Thus, in elaborating the concept of transculturation from Rama's contribution, Davoliūtė clarified it as a process of "adaptation, appropriation, selection", but also "reinvention" that "gives rise to new cultural forms"³⁸. This concept of transculturation as reinvention is a fundamental step in elaborating new research perspectives on the postcolonial contemporary cultural and literary context of Baltic states. Dorota Kołodziejczyk and Cristina Sandru perfectly described the cultural, political and social impulses to be considered while reflecting on the postcolonial space occupied by the Baltic territories:

structures of exclusion/inclusion (the centre/periphery model and theorizations of the liminal and 'in-between'); formations of nationalism, structures of othering and representations of difference; forms and historical realizations of anti-colonial/anti-imperial struggle; the experience of trauma (involving issues of collective memory/amnesia and the rewriting of history); resistance as a complex of cultural practices; concepts such as alterity, ambivalence, self-colonization, cultural geography, dislocation, minority and subaltern cultures, neocolonialism, orientalization, transnationalism³⁹.

Taking into account this multifaceted array of impulses, we may observe that the Baltic region presents itself as a highly fragmented, controversial, and nuanced postcolonial scene, which opens room for hybrid manifestations and new cultural subjectivities. In order to consider socio-cultural nuances emerging from the Baltic countries that go beyond the binary opposition between 'colonizers' and 'colonized', we will now devote our attention to the "regimes of art", i.e., cultural expressions built around hybrid and transcultural forms and dis-

³² P. Peiker, *Estonian Nationalism Through the Postcolonial Lens*, "Journal of Baltic Studies", 2016 (47), 1, p. 2.

³³ Ibidem.

³⁴ Ivi, p. 3.

³⁵ Ibidem.

³⁶ V. Davoliūtė, *The Sovietization of Lithuania after WWII: Modernization, Transculturation, and the Lettered City*, "Journal of Baltic Studies", 2016 (47), 1, p. 50.

³⁷ F. Ortiz, *Cuban Counterpoint, Tobacco and Sugar*, Durham 1995, pp. 97-113, in V. Davoliūtė, *The Sovietization*, op. cit., p. 50.

³⁸ A. Rama — J. C. Chasteen, *The Lettered City*, Durham, 1996; A. Rama — D. L. Frye, *Writing Across Cultures: Narrative Transculturation in Latin America*, Durham 2012, in V. Davoliūtė, *The Sovietization*, op. cit., p. 50.

³⁹ D. Kołodziejczyk — C. Şandru, *Introduction: On Colonialism, Communism and East-Central Europe. Some Reflections*, "Journal of Postcolonial Writing", 2012 (48), 2, p. 113.

courses⁴⁰. The following section will be thus devoted to the peculiar case of the Russophone culture and language in the Baltic states, with a specific focus on the Latvian case. This will serve as a meaningful model to look at the development of hybrid cultural identities and new forms of decoloniality in today’s post-Soviet scene.

A LABORATORY OF DECOLONIALITY: THE LATVIAN RUSSOPHONE HYBRIDITY

I am a European who is born in Latvia or a Latvian of Russian origins with a strong European identity. Indeed, I am more European than Russian or Latvian. I enjoy Latvian contemporary arts, music and poetry. I am teaching at the Latvian university in Latvian.

At the same time, Russian culture and language play an important role in my identity. I am indeed a hybrid; I am a mix of different cultures and I really like it .

Riga, 2019⁴¹

When examining the geography or imaginary location of the Russian culture, the questions posed by the scholar Kevin Platt help grasp the crucial issues at stake: “where is Russian culture properly located? What does it mean to be a hyphenated Russian or a ‘global Russian’?”⁴². These queries shed light on Russian culture as a global event that today also has to include its (hybrid) Russophone manifestations. It is undoubted that the Soviet collapse in 1991 also brought about the fragmentation of Russian culture, bringing the establishment of internal and external forces governing its wider space: on the one hand, the former come from the new ‘nationalizing states’, with a huge introduction of new cultural and language policies upgrading the role of the national languages; on the other, the latter are embodied by the new role of the Russian state, which gradually posed itself as an ideal ‘external homeland’ for – and cultivated an ideological bond with – the Russophone minorities residing abroad. In this regard, it

is significant to consider Brubaker’s theorization of the Triadic Nexus, in which he discloses a brilliant interpretation of all the influences that may affect the Russophone minorities as well as generally the post-colonial structures of a state, from the inside and from the outside. His theory considers “the triadic relational nexus between national minorities, nationalizing states, and external national homelands”⁴³.

On the one hand, the massive presence of Russian-speaking communities in former Soviet republics created the ground for the claim of states around the idea of the “unrealized ‘nation-state’, as a state destined to be, but not yet in fact (at least not to a sufficient degree), a nation-state, [...] destined to be, by promoting the language, culture, demographic position, economic flourishing, and/or political hegemony of the nominally state-bearing nation”⁴⁴. On the other, the homeland embodied by Russia is another relevant and complex actor involved in the shaping of the Russian-speaking community abroad. In this context, the minority takes shape as squeezed between the titular state and the “external homeland” that “is a political, not an ethnographic category”, something that is “constructed, not given”⁴⁵. This is, indeed, part of a general top-down process of constructing an ethnic identity abroad: in the case of the Russian Federation, it also embodies an attempt to give the Russian-speaking individuals abroad the shape of a Russian state ‘abroad’.

The Triadic Nexus paradigm is particularly relevant in the understanding of the influencing factors that have to be considered in the analysis of the Baltic case, and specifically Latvia, as the case study under scrutiny in this section. Since the beginning of the Latvian national-building process in 1991, the definition of the national identity was grounded mainly in the extreme opposition ‘Us-Them’, starting a structural change of the ethnic-cultural balance within the newly born state. Nevertheless, the

⁴⁰ After a general look at the Lithuanian and Estonian perspectives, the Latvian case will be presented as the final focus in the following section.

⁴¹ Retrieved from an interview conducted with Deniss Hanovs.

⁴² K. M. Platt, *Eccentric Orbit: Mapping Russian Culture in the Near Abroad*, in M. Waldstein – S. Turoma (ed. by), *Empire De/Centered: New Spatial Histories of Russia*, Routledge 2013, p. 275.

⁴³ R. Brubaker, *National Minorities, Nationalizing States, and External National Homelands in the New Europe: Notes Toward a Relational Analysis*, “Reihe Politikwissenschaft / Institut für Höhere Studien, Abt. Politikwissenschaft”, 1993, p. 3.

⁴⁴ Ivi, p. 12.

⁴⁵ Ivi, p. 9

national revival had to consider the massive presence of ethnic Russians. The latter's condition was described by Laitin as the result of a 'beach diaspora', after the retreat of the Soviet Union and decades of settlements in the area. In this respect, Kevin Platt clarifies:

From a Russian perspective, it numbers among the most "near spaces" – territorially, historically, linguistically, ethnically, and in term of economic, social and familial relationships bridging the border. Russians have resided there for centuries and form a proportionally larger part of the Latvian population than of the other post-Soviet states besides the Russian Federation itself⁴⁶.

Even if this article does not consider ethnical categorizations as an exclusive feature delineating the sense of belonging or a specific identity of individuals residing in Latvia, certain data are relevant to understanding the general categorization used by the state on the population and the usage of the Russian and Latvian languages. As of 2017's surveys, the percentage on the total population of Latvia speaking Russian at home is 37.7%, compared to 61.3% of inhabitants speaking Latvian. Notably, "out of the total population of Latvia, 50% indicated that they know Russian, more than 37% know English, while 28.8% mentioned that they know Latvian as foreign language"⁴⁷.

Lara Ryazanova-Clark pointed out that in post-Soviet times "the laws on language, education and citizenship have been viewed by many as discriminating against those minority language communities while seeking to reinforce the status of Latvian as the state language"⁴⁸. In terms of citizenship, language requirements are quite severe, and require several steps of knowledge of the Latvian language⁴⁹. Indeed, in 1991, the law on citizenship in Latvia con-

sidered for naturalization only inhabitants, and consequently also their descendants, who had been citizens of Latvia in the interwar period. This decision awakened significant criticism from the parliament section protecting the former Soviet citizens, who denounced it as discrimination⁵⁰. As Karlins observed, the factions were extremely divided about on this topic: "Russia and representatives of the post-war settlers argue that the granting of an unconditional citizenship option was crucial for preserving ethnic concord. Most Latvian politicians argued the opposite. In their view, political integration in a state is the precondition for citizenship, rather than vice versa"⁵¹. Even today, the current geopolitical tensions and social hostilities revolve around controversial interpretations of the Latvian-Russian historical encounter and language policies addressing Russophone residents in Latvia; furthermore, they are also triggered by international developments, such as the controversial annexation of the Crimean peninsula by the Russian Federation in 2014.

Yet, going beyond these opposing supranational and national narratives, an extremely peculiar heterogeneity of the linguistic and cultural scene in Latvia is taking shape, making it a territory of experimentations and hybridizations. It is not by chance that, today, the Russophone intellectuals, writers and artists are engaged in reshaping the cultural reality of the Latvian state, creating new spaces of dialogue⁵².

Looking first at the dynamics of Russophone culture in the broader post-Soviet scene, we may refer to Marco Puleri's description of current literary processes, whereby "post-Soviet literature, in particular, stands as an emblem of the processes of identity negotiation: it develops narrative strategies aimed at the specific re-elaboration of historical memory, at the phenomena of cultural hybridization, and at a

⁴⁶ K. M. Platt (ed. by), *Global Russian Cultures*, op. cit., pp. 98-99.

⁴⁷ <<https://www.csb.gov.lv/en/statistics/statistics-by-theme/population/characteristics/key-indicator/indicators-characterising-languages-used>> (latest access: 21.05.2021).

⁴⁸ L. Ryazanova-Clarke, *Russian Language Outside the Nation*, Edinburgh 2014, p. 47.

⁴⁹ Ibidem. As reported by Ryazanova-Clarke, an applicant for naturalization "completely understands information of a social and official nature [...] can freely tell about, converse and answer questions regarding topics of a social nature [...] can fluently read and understand any instructions, directions and other text of a social nature and [...] can write an essay on a topic of a social nature given by the Commission".

⁵⁰ R. Karlins, *Ethnopolitics and the Transition to Democracy: The Collapse of the USSR and Latvia*, Baltimore-London 1994, p. 146.

⁵¹ Ivi, p. 147.

⁵² The cultural expressions considered in this article are not solely poetic and/or in the Russian language, but engage a wide scenario of intellectual dialogue from the socio-political, literary and artistic points of view, with the common purpose of challenging borders of identity, language and nation.

symbolic relocation of identity”⁵³. Therefore, applying labels or definitions to these cultural processes is overall arduous, as clearly expressed by Platt in raising crucial questions such as: “What does it mean to be a Latvian Russian, or a Russian in Latvia?”⁵⁴. The need to redraw borders, or to make distinction between top-down and bottom-up cultural expressions, resides also in the distinction “between everyday culture and high culture” as “in Russia the former is lacking, while the latter is axiomatically present”⁵⁵.

When speaking about Latvia, the above-mentioned phenomena of cultural hybridization emerge especially in multicultural environments such as the city of Riga. One of the most outstanding examples of this merging of languages, but also genres, is embodied by the group of artists and poets known as Orbita. The group, formed in 1991, counts five stable members: Aleksandrs Zapolš (Khanin), Sergejs Timofejevs, Artūrs Punte, Vladimirs Svetlovs, and Zohrz Uallik, and it also has several affiliations with music, arts, visual arts exhibition, and web portals⁵⁶. What is to be considered innovative and challenging is the bilingualism adopted in the artistic expression of Orbita, that “reflects the group’s highly self-conscious negotiation of the border between the Latvian and the Russian ethnic enclaves, on a local level, and between Russia and Latvia or Eurasia and Europe, in a larger frame”⁵⁷. The bilingualism adopted by the group in their cultural production – as a result of the use of Russian as their mother tongue and Latvian as the language of their country of residence – is to be considered overall a powerful and original tool. Furthermore, the group goes beyond the standard views of the poetic genre itself, as it produces mixed performances and the so-called ‘poetic installation’, a combination of objects symbolizing the poetic discourse. This is the case of the exhibition “2 sonnets from Laputa”, constructed through objects and exposed at the 56th edition of the



Fig. 2 - Source: <https://artterritory.com/en/visual_arts/interviews/24026-reason_to_create>.

Venice Biennale. About the work, the artists claim once again the will to overcome any kind of border, including the linguistic one:

That was an attempt to find a universal language, to accept the world and objects in it as fragments of a poetic statement that we then exhibit arranged in a certain order to form a sonnet. That was a deliberate decision, and we debated quite a lot before making it, because we work a lot with language ourselves. The work was shown in Venice, a place where people from every corner of the world converge and speak in so many languages; and they should recognise and understand something, at least partially, so they would not be limited by the boundaries of a specific language⁵⁸.

Moreover, Orbita addresses both local and an international audiences, participating in literary festivals and winning prizes both on the Russian and on the European scenes. The publication of poetry books both in the Latvian and the Russian language also highlights the elasticity of the group in terms of ethnic-cultural identification. The following poem by Semyon Kanin, written originally in Russian and translated into English by Platt, is a literary example of how borders and identities can be blurred. It embodies an “intentionally trans-ethnic and trans-linguistic phenomenon [...] an avant-garde of cosmopolitan hybridity”⁵⁹

glue’s not quite right
and the eye colour hair colour height are slightly off
go easy opening it
at the border try to look honest

⁵³ M. Puleri, *Narrazioni ibride post-sovietiche: per una letteratura ucraina di lingua russa*, Firenze 2016, p. 20.

⁵⁴ K. M. Platt, *Eccentric Orbit*, op. cit., p. 296.

⁵⁵ Ivi, p. 281.

⁵⁶ Ivi, p. 287.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ <https://artterritory.com/en/visual_arts/interviews/24026-reason_to_create> (latest access: 05.05.2021).

⁵⁹ <<https://www.calvertjournal.com/articles/show/2177/russian-poetry-in-latvia-orbit>> (latest access: 05.05.2021).

and smile
 so the seams'll be less obvious
 on the other hand the first and last name are magnifico
 and the age suspiciously young
 while the watermarks are so fine
 that there's totally no reason to flinch
 if someone looks long and hard at your face⁶⁰

Another prominent example of the Russophone cultural vitality in Latvia is the poet Dmitry Kuzmin⁶¹. Here I will report a small excerpt from a more exhaustive interview conducted with Kuzmin in Riga in 2019 to support my argument. In this passage from the interview, Kuzmin was struggling with some interrogatives about the role of Russian culture in Latvia. When I raised the question about which cultural environment, among the Latvian, Russian and European ones, he felt closer to and which he belonged to, he gave voice to his thoughts:

Obviously, I am belonging to Russian culture, but maybe my Russian culture doesn't belong to the Russian culture so much. What I mean is the Russian state culture and society as it exists nowadays. Both are used to reject what was important in Russian culture for decades. My great ancestors worked with the Russian poetry as *samizdat* and nobody in the state culture apparatus has ever read them, while official Soviet poetry was just rubbish. The result was that promoting Russian culture in its highest examples was the business of narrow circle of people, with no



Fig. 3 - Source: <https://artterritory.com/en/visual_arts/interviews/24026-reason_to_create>.

official legitimization, except the legitimization of their own circle. It works more or less the same today. A circle of people working within the Russian culture where all the rest is just following state regulations, producing something politically useful but culturally senseless. When asking about the belonging to the Russian culture it is necessary to ask first what Russian culture is. I imply that I am Russian culture, not them. Within the Latvian national culture, this idea of alternative culture is not so evident, it is a small country, and they just don't have as many people in culture. When we invite women to participate in these festivals, they are the most known artists of the country, and for them is more or less natural to appear in places like *Kanapes*⁶², as they have no other options, it is not the same as the Russian official artists who go to the Kremlin⁶³.

Kuzmin is not only a Russophone poet, publisher and critic, but also a migrant from Russia who has, for political and personal reasons, such as because of the government's intolerance towards LGBT rights, openly criticized the Russian government's strict restrictions on artists' works⁶⁴. In this respect, an intriguing feature of his identity is embodied by its open protest towards the Russian state's regulations, as we may read in a small appendix to the poem *Catullus 16*:

[...] I bring to the attention of the investigative authorities of the Russian Federation
 and of the other institutions of establishmentalized lawlessness
 functioning on the territory of my squalid nation:

⁶⁰ Ibidem. Poem translated by Kevin Platt. The original version of the poem: "клей неудачный/и слегка изменен цвет глаз цвет/волос рост/сильно не раскрывать/на границе делать честное лицо/и улыбаться/чтобы швы были не так видны/зато шикарное имя и фамилия/и подозрительно юный возраст/а водяные знаки такие/что можно вообще не дергаться/если кто-то не отрываясь смотрит тебе в лицо" <<https://litteratura.org/criticism/2976-ser-gey-moreyno-far-abroad.html>> (latest access: 17.11.2021). In this respect, extremely significative is Tlostanova's observation about the mutability of the standard canons of expressions, which find in postsocialist realities a fertile ground: "When societies go through sharp axiological fractures in a short period of time as happened in the postsocialist world, a specific multispatial and multitemporal hermeneutics grounded in intertextual and hypertextual principles, becomes a necessity. Many postsocialist works presuppose the interaction of several semantic layers — from the national and ethnic to the global, Western and non-Western, (post)socialist, (post)soviet and postcolonial which fewer and fewer readers or viewers can handle", M. Tlostanova, *Postcolonial Theory*, op. cit., p. 38.

⁶¹ Born in Moscow in 1968 and graduating from the Moscow State pedagogical University, he founded in 1989 the Vavilon Union of Young Poets for experimental poetry and he was the editor of the poetry magazine "Vozdukh" [Air] and "Risk", the first Russian gay magazine for writing. His poems have been published in England, France, Poland, China, Italy, Estonia and Slovenia, and in the United States, and since 2014 he lives in Latvia. <<https://www.wordswithoutborders.org/contributor/dmitry-kuzmin>> (latest access: 21.05.2021).

⁶² The name refers to the *Kanapes Kultūras centrs* [Kanapes Cultural Centre], also called "the cultural oasis of Riga's city centre", which was historically a place of cultural dialogue and meetings between German and Russian aristocrats, and is today a reference point for the Latvian Art Academy and the cultural life of Riga, hosting events and exhibitions.

⁶³ Retrieved from an interview conducted with Dmitry Kuzmin. Riga, 2019.

⁶⁴ <<https://www.politico.eu/article/russias-dissident-poets-society-latvia-russian-culture/>> (latest access: 21.05.2021).



Fig. 4 - Photo taken by the author. Riga, May 2019.

the present text is not liable under statute 6.21 of the RF legal code regarding “administrative violations of rights” even though it specifically cites “appealing to non-traditional sexual relations”;

it is not intended for dissemination among minors.

Anyone underage who inadvertently acquires it must immediately discard the read materials and banish any thoughts:

an exemplary minor dependent of the Russian Federation, a future exemplar of a citizen of the Russian Federation, a future model writer of the Russian Federation, future model descendant of a literary figure must be occupied only with the mouthpieces of authority, that they may listen to decrees, and the anuses of authority, that they be gainfully engaged swilling them, and the cantrip with which the Russian Federation will swiftly be wash in a subject of the Russian Federation must not pay attention to all⁶⁵.

Clearly, what is to be observed here is that these cultural practices manifest a peculiar transnational activity through which intellectuals attempt to eliminate “colonial features” that may affect their literary

works, disclosing new codifications of plural and hybrid identities both within the European and the Russian cultural spaces⁶⁶. The success of Russo-phone poetic manifestations is mostly the result of the activity of cultural organizations that have to be mentioned here for their cultural impact on both national and international audiences. Among the most prominent ones, we may mention “Words Without Borders”, an organization founded in 2003 with the aim to expand “cultural understanding through the translation, publication, and promotion of the finest contemporary international literature”⁶⁷. Moreover, when entering the realm of contemporary artistic and poetic encounters, the Latvian Center for Contemporary Art is another outstanding example. Indeed, among the numerous events promoted by the Latvian Center, we may mention the Annual Art Festival “Survival Kit” in Riga. An emblematic edition of this project was the one held in 2019, where was indeed introduced the theme of the ‘outlands’, with the main goal of questioning “the traditional division of geopolitical and cultural space into centre and periphery [...] shedding the light on the complex construction of identity”⁶⁸. In this respect, in an interview conducted in 2019, the curator of the exhibition Inga Lāce described Riga’s social and cultural environment, underlying the meaning of these cultural ventures:

There is no diversity [...]. When you say that there are two com-

⁶⁵ Excerpt translated by Alex Cigale, <<https://springhousejournal.com/Issue1/Kuzmin/>> (latest access: 21.05.2021). Original version of the excerpt: “К сведению следственных органов Российской Федерации/и других структур/институционализованного беззакония./действующих на территории моей несчастной страны:/данный текст не подпадает под действие статьи 6.21/Кодекса РФ об административных правонарушениях, хотя и/трактует о “привлекательности нетрадиционных сексуальных отношений”:/он не предназначен для распространения среди несовершеннолетних./Всякий несовершеннолетний, которому он случайно попадет/должен немедленно выкинуть прочитанное из головы:/образцового несовершеннолетнего Российской Федерации./будущего образцового гражданина Российской Федерации./будущего образцового писателя Российской Федерации./будущего образцового писательского потомка/должны занимать только рот начальства, чтобы слушать приказы,/и жопа начальства, чтобы её вылизывать,/а пизда, которой вскорости накроется Российская Федерация,/обывателя Российской Федерации занимать не должна. <<https://itsnothere.org/verses/kuzmin05.html>> (latest access: 17.11.2021).

⁶⁶ Here, together with the Orbita collective and Kuzmin, it is important to cite, though by no means exhaustively, other prominent figures involved in the Latvian literary panorama, engaging with bilingualism and Russophone literature, such as Dmitrii Sumarokov, Miļena Makarova, Sergei Moreino, Svens Kuzmins, Andris Kupršs, Andrei Levkin, Roald Dobrovenski, Aleksandr Menshikov and Oļeg Petrov.

⁶⁷ One of the main aims of the association is to “connect international writers to the general public, to students and educators, and to the media and to serve as a primary online location for a global literary conversation”. The association has published more than 2700 writers from 141 countries, with translation in 132 languages. Among the writers included there were prominent figures such as “Elena Ferrante, Svetlana Alexievich, Han Kang, and László Krasznahorkai” and “today’s literary stars, like Olga Tokarczuk, Osama Alomar, Mariana Enríquez, and Gunnhild Øyehaug”. In May 2017 a new program was launched: the WWB Campus, an online portal hosting classrooms and collecting multimedia materials and cultural resources. <<https://www.wordswithoutborders.org/about/>> (latest access: 10.05.2021).

⁶⁸ <<https://lcca.lv/en/survival-kit-10/>> (latest access on 10.05.2021).



Fig. 5 - Photo taken by the author. Riga, May 2019.

munities, then you are already creating these boxes and you are putting one against the other. But if you would somehow imagine that there is one community that just uses different languages [...] perhaps it would become an issue and also politicians would polarize the society less⁶⁹.

The global and local character of the festival makes it a unique ‘window’ onto the works of artists from all around the world, while still attempting to keep the attention on the contested issues emerging in the city of Riga, such as the complex identity of individuals. As mentioned by Lāce, the festival’s role is one of deconstructing artificial borders among citizens: it works as a place for re-discussing the standard definitions not only of geopolitical borders, but also of identity borders. As displayed on the festival website: “geography and migration are taken up as core themes in the hope of revealing the complexities embedded within different local communities”⁷⁰.

Finally, another example of cultural practices demystifying traditional divisive visions in terms of memory conflicts is the one realized by the same contemporary Latvian art center, with the exhibition “Difficult Pasts. Connected Worlds”: as mentioned on the project website, the exhibition, which has been hosted in late 2020–early 2021 by the Latvian National Museum of Art in Riga, “sheds light on difficult, often omitted subjects in the Baltic and Eastern European region and turns to the complex legacies of the twentieth century”, since “despite being

suppressed in collective memory, these subjects and legacies often continue to influence today’s reality”⁷¹. The artists’ works involved in this exhibition aimed at dealing with the colonial past and traumas of the area, from periods before World War II and from the more recent Soviet times of the 1980s/1990s. The project aimed to avoid a narrow focus on Baltic histories and memories and to be open to a more European and global perspective involving experts from anthropologists to researchers⁷². Among the works included in the exhibition, we might refer to those of Vika Eksta, who dealt with “the forgotten Soviet war in Afghanistan, where many people from Soviet republics, including Latvia, were made to fight against their will”, and Ülo Pikkov, who explored a dramatic journey to Siberia in a women’s wagon presented as “a painful memory that connects contexts throughout the former Soviet Union”⁷³. These are just some of the installations and pieces about memory this exhibition presented, with the aim to “narrate those experiences through individual stories, while evoking broader layers of cultural memory [...] offering dialogues, forging connections and foregrounding solidarities between the different difficult histories that are often perceived as incompatible or in competition with each other”⁷⁴.

All the above-mentioned artistic contributions and projects are only a small part of what can be inscribed in a highly plural and multivocal cultural environment in Latvia, where Russophone intellectuals find their voices beyond local interpretations of post-colonial dichotomies and nationalists stances.

CONCLUSIONS

The above-cited realities are only some examples of the cultural encounters that the Latvian environment may produce, and are emblematic of the panorama of hybridity emerging within a postcolonial frame, that at the same time clearly shows a ‘decolonial’ potentiality. Regarding this matter,

⁶⁹ Retrieved from an original interview to Inga Lāce, conducted on 13.06.2019 in Riga.

⁷⁰ <<https://lcca.lv/en/survival-kit-10/>> (latest access: 10.05.2021).

⁷¹ <<https://lcca.lv/en/exhibitions/exhibition--difficult-pasts--connected-worlds-/#izstade>> (latest access: 10.05.2021).

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.



Fig. 6. - Source: <<https://blokmagazine.com/difficult-past-s-connected-worlds-at-latvian-national-museum-of-art/>> (latest access: 17.11.2021)

Tlostanova’s definition of “transcultural tempo-local models in art” brilliantly help us frame any artistic and intellectual contribution within a context of mutability – sometimes dealing with post-socialist elements, other times experiencing the unlabelling of subjectivities:

In post-dependence tempo-localities multiple spaces are permeated by and broached with multiple histories, sometimes parallel or intersecting with each other and with exhausted meta-narratives of modernity. These spatial histories do not go back to some ancient roots in a quest for ethnic renaissances, as was still happening several decades ago. They are dynamic, changing, and marked by the principle of non-exclusive duality. The spatial history is often materialized through changing and flexible language. Space becomes a palimpsest of overlapping traces left by a succession of inscriptions, and the function of inscribing names on the symbolic cultural map comes forward. It turns into an experimental field with constant crossings of borders, spaces, and times, where the signs of history exist in the signification lacunae, semantic slippages, and re-namings⁷⁵.

Tlostanova’s observations open room for a peculiar definition of decoloniality that may take into account the Russophone cultural expressions presented in the previous section of this article. When speaking about these poetic and cultural manifestations, we may consider them as belonging to the group of decolonial manifestations that go beyond a unique ethno-national community – as shown in Kuzmin’s interview⁷⁶. On this matter, Tlostanova again identifies these artistic figures as forging a peculiar decolonial expression:

[...]there are still artists who manage to critically and dynamically engage with their national-ethnic elements, and Western and Russian canons, as well as with different subversive traditions within them. They try to remake and problematize all of these elements in their works. These impulses are decidedly decolonial, as the artists criticize both global modernity/coloniality and provincial local color from their border position⁷⁷.

The conclusion we may deduce from these experiences is the impossibility of describing Russophone culture abroad and in Latvia as reflecting binary representations of a nationally forged identity. On the contrary, they manifest the mutability and relativism of ethno-national categories. In the light of post-colonial theories, here it is relevant to remember Bhabha’s observations about the nature of locality to be applied to these specific cultural manifestations:

This locality is more around temporality than about historicity: a form of living that is more complex than ‘community’; more symbolic than ‘society’; more connotative than ‘country’; less patriotic than patrie; more rhetorical than the reason of state; more mythological than ideology; less homogeneous than hegemony; less centred than the citizen; more collective than ‘the subject’; more psychic than civility; more hybrid in the articulation of cultural differences and identifications – gender, race or class – than can be represented in any hierarchical or binary structuring of social antagonism⁷⁸.

In conclusion, together with Bhabha, we may state that the Latvian case experiments with a transcultural locality that simultaneously engages the past and the present, challenging borders and territorialization and going beyond colonial, postcolonial and decolonial definitions alike. In this contribution we undertook a journey through the Baltic states’ history and memory, with a focus on the identity ramifications of these communities in the pre- and post-independence period. Then, we attempted to summarize some of the main points of the debate around the postcoloniality of these states, considering intellectuals and scholars from outside and inside the Baltic countries. Finally, following the examination of Russophone cultural manifestations, and specifically the Latvian poetic practices, we aimed at exploring colonial and decolonial conjunctions,

⁷⁵ M. Tlostanova, *Postcolonial Theory*, op. cit., p. 33.

⁷⁶ Interview with Dmitry Kuzmin in this paper.

⁷⁷ M. Tlostanova, *What Does it Mean to be Post-Soviet? Decolonial Art from the Ruins of the Soviet Empire*, Durham 2018, p. 41.

⁷⁸ H. K. Bhabha (ed. by), *Nation & Narration*, op. cit., p. 296.

disclosing their identity and cultural peculiarities. At the end of our journey, we may state that the field of the postcolonial studies specifically dealing with post-Soviet realities should consider more deeply the discourse about hybrid socio-cultural manifestations in the Baltic states, since – as we had the chance to see – any poetic fragment or interview or exhibition may open new space for reflection and reconsideration of binary thinking.

◇ *(Post-/De-) Colonial Baltic Shades: The Latvian Case and its Global Breath* ◇
Michela Romano

Abstract

The Baltic area has always been conceived as experiencing a constant oscillation between the Western European cultural space and the Russian one. After the breakup of the Soviet Union, countries such as the Baltic states had to deal with a history of invasions alongside a present of plural memories, languages and cultures. The article will be committed to analyzing the contemporary Russophone cultural patterns in Latvia departing from the Baltic historical and mnemonic frame followed by a journey into the post-Soviet and postcolonial debate. The last part will disclose the Russophone translingual and transcultural environment of Latvia between hard borders of nationality and soft hybrid subjectivities. Examples of Russophone intellectual, artistic and poetic manifestations will be presented in the light of post-Soviet studies, colonial and (de-)colonial theoretic trajectories, taking into account interviews and field research conducted in Riga. The final purpose will be to understand in which ways certain Latvian Russophone manifestations can be analyzed as postcolonial and decolonial representations, highlighting junctures and fractures in terms of identity, language and national identification.

Keywords

Post-Soviet, Postcoloniality, Russophone Culture, Latvia.

Author

Michela Romano is a Postgraduate student at the University of Bologna currently working on Eastern European and Postcolonial studies. Born in Parma (Italy), she attended her Bachelor studies in foreign languages and literatures (English and Russian) at the University of Bologna, graduated in 2019 in Interdisciplinary Research and Studies on Eastern Europe (MIREES, University of Bologna). She collected academic experiences such as conferences, Erasmus and research periods in Edinburgh, Kaunas (Lithuania), Riga (Latvia), Estonia (Tartu and Narva) and Russia (St. Petersburg). Her research interests focus on Russophone identities and cultures, Baltic studies, Postcolonial and post-Soviet studies and cultures.

Publishing rights

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



© (2021) Michela Romano

Writing on the Margins? Building the New Literary Economy in Post-Soviet Kazakhstani Russophone Literature

Dmitriy Melnikov

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 105-120 ◇

INTRODUCTION

THIS paper explores the process of building a new literary community of the young Russian-language writers in Kazakhstan starting from the 2000s. I argue that the collapse of the Soviet centralized ideological system of literary production has led to radical reconfiguration of Russian-language literary space in Kazakhstan. One fundamental change has been a shift in the relationship between the center and periphery. National independence put the new generation of authors in Kazakhstan in the simultaneously marginal and advantageous position of being both Russian and non-Russian writers. Their Russianness (in terms of ethnic and linguistic background of some of the authors) has given them some initial literary prestige and cultural/literary capital associated with Russian language and literature as well as some connections with literary life in the Russian Federation. Their non-Russianness (connected with their citizenship, ethnic background and complex identities) has enabled them to be more independent politically and aesthetically as well as to establish international contacts and to keep up with literary modernity or current world literary trends. In the crisis of previous literary infrastructure and a lack of support, the authors have created new ways of writing and (inter)acting within the literary sphere that can be called a new literary economy. Methodologically, I rely on the conceptual distinc-

tion between postcoloniality and decolonization, and I consider the formation of the new literary economy as a decolonizing practice¹. By creating their own community, subculture and, most importantly, literary works, the authors produce a new literary phenomenon that is less affected by the legacy of (post-)coloniality. While posing as new subjects, they thus transform their postcoloniality into a tool of decolonization: the writers do not identify themselves as belonging to periphery, nor do they ignore the frame of center/periphery. Instead, they have a more cosmopolitan view of the Russophone and world literary space as consisting of many centers, with Kazakhstan being one of them.

The young Kazakhstani Russophone authors' decolonizing way of thinking and acting manifests itself in their reflection on their own experience as well as on the transformation of this experience into literary works. Their perspective, sense of identity, and attention to the present moment results in the production of literary accounts of Kazakhstani realities². In this way, they invigorate Russophonia and strengthen the role of the Russian language as a realm of intercultural communication. Based on my analysis of the new literary economy in Kazakhstan, I consider Russophonia as a postcolonial space that now gives more and more opportunities for decolonizing practices. In this regard, Russophonia is the realm of different cultural and experiential worlds developed through the medium of the Russian language.

My assumption is that being a Russophone author gives a writer some literary capital, but the

* I would like to thank dr. Victoria Thorstensson and dr. Rossen Djagalov for their inspiring help as well as dr. Naomi Caffee and dr. Nina Friess for their valuable comments on the earlier versions of this paper.

¹ M. Tlostanova, *Dekolonial'nost' bytiia, znaniia i oschushcheniia*, Almaty 2020, p. 18.

² About the concept of decolonizing choice see Ibidem.

question is how the author will accumulate and increase this capital. To account for the situation of post-Soviet Russophone literature in Kazakhstan, I use Pascale Casanova's concept of literary capital. Based on my interpretation of Casanova, I introduce the concept of literary economy and assume that a new literary economy first means a new way of building and utilizing literary capital. According to Casanova, "literary capital is both what everyone seeks to acquire and what is universally recognized as the necessary and sufficient condition of taking part in literary competition"³. Literary capital is determined by a glorious past of a literature, its prominent books and its authors. The structure of contemporary literary space is conditioned by unequal distribution of the capital in the world⁴. Based on these ideas, one can assume that any economy is expected to produce something, and this production can lead to further accumulation of capital. I argue that the younger Kazakhstani authors produce a new type of literature (contemporary Kazakhstani Russophone literature) by (re-)writing language, time and space, and in doing so, they produce new bilingual, historical and spatial imagination that results in (their and their readers') new identity. In my view, this process of rewriting gives the authors an opportunity to create their surplus value. By "value" I mean new meanings and new ways of being Russophone.

One key theory in my research is Casanova's concept of literature as a world, a space in which certain structures and relationships are embedded⁵. The idea of literary economy assumes that literature is a self-regulating system. Here I refer to initial literate meaning of the Greek words οἶκος – 'household' and νέμωμαι – 'manage'. The concept of literary economy refers to the act of a new literature creating its own infrastructure and literary space, or in other words, when a literature attempts to give itself direction, including making its way to join world literary space. In this regard, literary economy is not only about money, because within this economy, the value can

be expressed in different forms, including prestige, number and quality of publications, literary awards, translations, etc.

Another important conceptual source to the idea of literary economy in my paper is the notion of moral economy developed by E. P. Thompson⁶. The concept means that economic activities are subjects to moral, not only material, regulations⁷. Particular groups of people can have some values and expectations associated with how an economy should work⁸. The idea of literary economy draws on this sense of mutual obligations, cooperation and community embedded in the notion of moral economy. As we will see in the following sections, a series of collective literary projects developed by the young Kazakhstani writers demonstrates that they have shared values, attitudes, and plans, and they perceive themselves as members of a new community.

EMERGING AS A NEW CENTER: BETWEEN SUCCESS AND MARGINALITY

"Literature ad marginem": this is how Pavel Bannikov, one of the informal leaders of the young generation of contemporary Kazakhstani writers, referred to Russophone Literature in Kazakhstan in 2015⁹. This definition reflects hierarchical ideas about the center and periphery, the superior and inferior. By invoking the sense of being on the edge, which refers to stereotypical and imperial geographical imagination, this qualification rejects a subordinate view of Central Asian literature as a cultural province of Russian literature¹⁰. Bannikov's position was supported by another Central Asian writer and critic, Evgenii

³ P. Casanova, *The World Republic of Letters*, Cambridge 2004, p. 17.

⁴ Ibidem.

⁵ Ivi, p. 4.

⁶ E. P. Thompson, *The Moral Economy of the English Crowd in the Eighteenth Century*, "Past & Present", 1971, 50, pp. 76-136.

⁷ Ivi, p. 79.

⁸ Ibidem.

⁹ P. Bannikov, *Literature ad marginem*, "Novyi Mir", 2015, 12, p. 196.

¹⁰ Interestingly enough, in a recent publication Bannikov comes back to this trope and reevaluates it, writing that: "previously the Kazakhstani literary community existed as if separately or on the edge, ad marginem. However, now, while being preserved conceptually (by not focusing on Russian literature in Russia exclusively), gradually this separation becomes a thing of the past". To give an image of what has happened in the period between the two publications, Bannikov calls these years "the return of the Jedi", while highlighting by that the Kazakhstani authors' stronger integra-

Abdullaev, who also shared the idea that margins matter, coining one more metaphor for Russophone literature in Kazakhstan, “the Almaty anomaly”¹¹. This locution highlights the fact that Russophone literary life in Almaty is highly energetic, and in this sense, is an “abnormality” for the post-Soviet literary landscape outside of Russia¹².

The metaphor of “literature ad marginem” points to an important feature of post-Soviet Russian literature. The modifier ‘Russian’ is problematic, because it fails to recognize the complexity of literary landscape in the newly independent states. Instead, here, the term ‘Russophone’ literature, which follows an established pattern of the concepts of Francophone and Anglophone literatures, has been proposed¹³. This term, on the one hand, stresses the deep connection between Russian and Russophone literature as written in the same language, and, on the other hand, emphasizes the difference between them¹⁴. Naomi Caffee argues that the term Russophonia refers to “the totality of social, linguistic, and geo-political environments in which Russian-speaking authors write and live”¹⁵. According to her, Russophonia includes “both ethnic Russian and Russian-speaking diasporas outside of the Russian federation, notably in émigré centers of the United States, Israel, Western Europe, Central Asia, and the Caucasus”¹⁶. This concept of Russophone literature is rooted in postcolonial methodology and refers to the fact that literature in Russian can be heterogeneous, expressing non-Russianness while giving voice to the other¹⁷. Dirk Uffelmann stresses the cyber-dimension of Russophonia and argues that

linguistic identities of Runet users in Kazakhstan are flexible and therefore “the Russophone identity of the Eurasian web community provides no more than a situational linguistic habit”¹⁸. This means that Russophone identity can be combined with many other identities.

How does Russophone literature differ from the literature of the Russian diaspora? While Caffee includes literature of diaspora in her definition of Russophone writing, I argue that they have some notable differences. The main distinction concerns the writers’ self-identification – whether or not they feel themselves as representatives of a diaspora whose identity is determined by the sense of attachment to the mother country. I argue that it is very difficult to find signs of such diaspora self-consciousness in the works by the writers with Slavic ethnic background in Kazakhstan analysed in this paper. On the contrary, the writers tend to embrace their Kazakhstani identity. To illustrate this, in one of his interviews Il’ia Odegov, a winner of the Russian Prize, whose works were published in major Russian literary journals, said: “Kazakhs are closer and more dear to me than Russians from Russia”¹⁹. This indicates that Odegov has incorporated Kazakhness as part of his subjectivity and identity. In a similar vein, *Kazakhstani Fairy Tales* (2017), a book by another winner of the Russian Prize, Iurii Serebrianskii, demonstrates the author’s fascination with the country’s landscape as his native environment, and shows that he does not perceive himself as a representative of diaspora²⁰. By proposing his “Kazakhstani folklore”, Serebrianskii constructs his version of what can be called a Kazakhstani super-ethnic national and literary imaginary. As we will see later, Anuar Duisenbinov and Diusenbek Nakipov also create their own versions of the Russian-Kazakh inter-language. This explicitly shows that the community of Kazakhstani Russophone writers is highly diverse. It demonstrates a

tion into the galaxy or mainland of contemporary Russian literature. See: P. Bannikov, *Ruskaia literatura v Kazakhstane: 2015-2020. Vozvrashchenie dzhedaev*, “Daktil”, 2020, 4, <<https://www.daktil.kz/4/article/pavel-bannikov/russkaya-literatura-v-kazakhstane-2015-2020-vozhraschenie-dzhedaev-47>> (latest access: 12.07.2021).

¹¹ E. Abdullaev, *Almatinskaia anomalii. O novoi russkoi literature Kazakhstana*, “Novyi Mir”, 2015, 12, p. 188.

¹² Ivi, p. 195.

¹³ N. Caffee, *Russophonia: Towards a Transnational Conception of Russian-Language Literature*, PhD diss., University of California 2013.

¹⁴ Ivi, p. 28.

¹⁵ Ivi, p. 20.

¹⁶ Ivi, p. 28.

¹⁷ Ivi, p. 36.

¹⁸ D. Uffelmann, *Post-Russian Eurasia and the Proto-Eurasian Usage of the Runet in Kazakhstan: A Plea for a Cyberlinguistic Turn in Area Studies*, “Journal of Eurasian Studies”, 2011, 2, p. 178.

¹⁹ S. Ianyshv, *Kazakhi mne blizhe i rodnee, chem rossiiskie russkie*: Interv’iu s Il’ei Odegovym, <<http://www.russpremia.ru/press/000000246/>> (latest access: 12.07.2021).

²⁰ Iu. Serebrianskii, *Kazakhstanskii skazki*, Almaty 2017.

complex postcolonial situation that strongly affects the ethnic group associated with former metropolia – i.e., there are not only Kazakhs writing in Russian and not identifying themselves as Russians, but there are also ethnic Russians (or Slavs) writing in Russian and identifying themselves as ‘other Russians’. Therefore, the nature of Russophone literature in Kazakhstan is more complex than that of the literature of the Russian diaspora.

The importance and specificity of Russophone literature that acknowledges the diversity of the Russian-speaking world is gaining attention in Russia. In December 2015, two well-known Russian literary journals, “Novyi Mir” and “Neva”, released issues completely dedicated to contemporary Kazakhstani literature²¹. These two issues are not isolated. They are evidence of the growing recognition of Kazakhstani writers’ creative merit. They indicate a trend in which the literary establishment (specifically in Moscow and Saint Petersburg) is becoming more aware of Russophone literature and its impact. Russian literary awards, too, are acknowledging contemporary Kazakhstani literature in a way they previously did not. This includes the Russian Prize – one of the top five Russian literary awards that was focused on writings by authors living outside Russia²². Since its conception in 2005, the Russian Prize has gone to Kazakhstani writers seven times. In 2016, the Prize was awarded to Almaty open literary school for “the contribution to the development and preservation of the Russian culture traditions outside the Russian Federation”. The Russian literary journal “Druzhba Narodov”, specializing in Russian literature outside Russia and translations, also looks closely at Kazakhstani authors: their works are published regularly in the journal. It is not by chance that in 2019 Il’ia Odegov joined its editorial board. Furthermore, in 2018 Iurii Serebrianskii also became the editor of the prose department of the online Russian journal “LiTerraTura”.

Such interest in the Russophone literature from

well-known Russian journals and literary awards indicates a significant change: Kazakhstani writers are no longer on a literary periphery. They are now in a new developing center of Russophone literature, which by definition can have many centers. Thus, contemporary Russophone literature is being decentralized. In its place, a new Russian-language literary space is being constructed, along with a new economy and new ways of (inter)acting within this space.

The decentralization of literature also reflects radical changes on the post-Soviet cultural and political map. As Edith Clowes argues, space and spatial metaphors became intrinsic to contemporary Russian consciousness preoccupied with “imagined geographies”, with periphery being the most important of them²³. Kevin Platt highlighted the significance of this spatial notion by showing that within the Russophone world, a center can be located on periphery: for example, Latvian Russians consider themselves to be representatives of a Russian high culture that likely cannot be found in Russia. Platt calls this situation the “center on periphery”²⁴. Clowes explains how such “imagined geographies” work in literature: contemporary Russian writers reconsider their identities and formulate their sense of self by creating “fictional spaces of self and other”²⁵.

The role of cultural production in shaping a new spatial meaning is highly important, because “there is no ‘fundamental’ or ‘natural’ relationship between culture and geographical location”, and “the very category of ‘Russian territory’ is itself produced by culture, and not the reverse”²⁶. In this regard, the young Russophone writers in Kazakhstan belong to “global Russian cultures”²⁷. They create their own spatial metaphors and geographies to express their Kazakhstani or global identities, and in doing

²³ E. Clowes, *Russia on the Edge. Imagined Geographies and Post-Soviet Identity*, Ithaca-London 2011, p. 4.

²⁴ K. M. F. Platt, *Gegemonia bez gospodstva / Diaspora bez emigratsii: Russkaia kul'tura v Latvii*, “Novoe Literaturnoe Obozrenie”, 2014, 127, pp. 210-211.

²⁵ E. Clowes, *Russia on the Edge*, p. 4.

²⁶ K. M. F. Platt, *Introduction. Putting Russian Cultures in Place*, in Idem (ed. by), *Global Russian Cultures*, Madison 2019, pp. 3-18 (8).

²⁷ Ivi, p. 3.

²¹ “Neva”, 2015, 12; “Novyi Mir”, 2015, 12.

²² “*Russkaia Premiia*” ob’iavila imena laureatov konkursa po itogam 2016 goda, *Russkaia Premiia*, April, 21, 2017, <<http://russpremia.ru/>> (latest access: 12.07.2021). The prize does not exist anymore.

so they contribute to the decentralization of Russophone world(s). The reconsideration of the notion of the center and periphery impacts the writers' self-consciousness and identification. In the interviews I have conducted with Kazakhstani authors, they said that they feel themselves quite independent of the current situation in Moscow both politically and aesthetically, and they believe that the Russian capital is no longer the only center of Russian culture²⁸.

These considerations reflect a radical paradigm shift in post-Soviet times. The Soviet literary space was highly centralized and hierarchical. The power, ideology and state institutions played a critical role in it²⁹. This was an entirely state-controlled literary economy. Moscow was not only the literary capital, but also a political, ideological and economic center. According to Casanova, literary economy is always dependent on the center (or perhaps centers), because literary production is almost impossible without some power that authorizes the status of writers and their works³⁰. In the Soviet Union, this role of the center was strengthened for political and ideological reasons. After the collapse of the USSR, some key institutions (mostly state institutions) of former literary space disappeared. The centralized infrastructure was broken, and the very shift of the center and periphery changed the literary economy within the territory of the former Soviet Union. Some places that had previously been considered as the 'margins', especially outside of Russia, now were cut from the bigger centralized literary space and were forced to revitalize, change or start their own literary traditions. This is how self-regulation and self-organization of new literary communities were stimulated on the 'margins'. In this way, Russian/Russophone literature in Kazakhstan, as well as Russian-language community of authors in other post-Soviet states not only experienced a severe

crisis, but also got a chance to develop their own independent systems of literary relations.

After the disintegration of the Soviet Union, the social and cultural situation in Kazakhstan was determined by the country's divided linguistic environment: although Russophone literature can be used to express Kazakhness, it is still written in Russian, and therefore it can be considered as an obstacle to nation-building and to the development of national culture³¹. The state language of Kazakhstan is Kazakh. At the same time, Russian is still actively used in the public domain, especially in the main cities and in the North and the East of the country. According to the Constitution of the Republic of Kazakhstan (§7.2), the equal use of Russian language in state institutions is guaranteed. As the last 2009 census showed, 88,2% of Kazakhstani population fluently read in Russian³². It is possible that Russian will lose some of its prominence. Alternatively, Russian language might find its own niche (for example, as a tool of interaction between different ethnic groups, in mass media and higher education), regardless of the growing use of Kazakh³³. As Alexander Morrison pointed out, "it is clear that proficiency in the Kazakh language has increased significantly in the last 20 years, but it has not come at the expense of Russian"³⁴. On the one hand, shrinking of Russian-language public domain can potentially damage Russophone literature, but on the other, many Kazakh speakers might still be interested in reading and writing Russophone literary works due to widespread bilingualism among the Kazakhs. The continuing demand for books in Russian can be illustrated by the fact that in 2016 34,9% of all books published in Kazakhstan were in

³¹ "Tension is rising between a mono-ethnic Kazakh and a multi-ethnic Kazakhstani identity", N. Friess, *Young Russophone Literature in Kazakhstan and the 'Russian World'*, in N. Friess – K. Kaminskii (ed. by), *Resignification of Borders: Eurasianism and the Russian World*, Berlin 2019, pp. 149-174 (166).

³² "Itogi Natsional'noi perepisi naseleniia Respubliki Kazakhstan 2009 goda". Analiticheskii otchet. Astana (2011), 23.

³³ W. Fierman, *Russian in Post-Soviet Central Asia: A Comparison with the States of the Baltic and South Caucasus*, "Europe-Asia Studies", 2012 (64), 6, p. 1097.

³⁴ A. Morrison, *Russian Beyond Russia*, EurasiaNet, April 20, 2017, <<http://www.eurasianet.org/node/83296>> (latest access: 12.07.2021).

²⁸ Bannikov, Pavel. Interviewed by Dmitriy Melnikov. Astana, July 2016; Duisenbinov, Anuar. Interviewed by Dmitriy Melnikov. Astana, July 2016; Omar, Kanat. Interviewed by Dmitriy Melnikov. Astana, July 2016; Sekerbaeva, Zhanar. Interviewed by Dmitriy Melnikov. Astana, July 2016.

²⁹ E. Dobrenko, *Socialist Realism*, in E. Dobrenko – M. Balina (ed. by), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge 2011, pp. 100-101.

³⁰ P. Casanova, *The World Republic*, op. cit., p. 88.

Russian and 48,3% in Kazakh³⁵. The book market in the country is still largely dominated by the Russian publishers. Ninety percent of works published in Kazakhstan are schoolbooks and textbooks³⁶. However, what poses a problem is the limited connection between Russophone and Kazakh literatures and media in the country. The two linguistic domains sometimes seem to inhabit parallel worlds. In this regard, it should be noted that some Russophone writers with Kazakh ethnic background (Anuar Duisenbinov and Diusenbek Nakipov) try to bridge this gap using translations and incorporating Kazakh into their Russian texts³⁷.

At the same time, the main problem hindering the development of Kazakhstani Russophone literature might not be the lack of state support, but instead the severely underdeveloped publishing and book market in the country. As both publishers and writers acknowledge, it is unprofitable to publish a book by a Kazakhstani author, because the book can be sold at cost price at best³⁸. There are only rare exceptions, with Iurii Serebrianskii's *Kazakhstani Fairy Tales* being one of them³⁹. This is one of the reasons why many young Kazakhstani authors try to

publish their works abroad, mainly through Russian literary journals and publishers. Bookstores are also reluctant to sell books by local authors, due to the scarce audience for this literature and perhaps also to the sellers' lack of understanding of or familiarity with contemporary literature. In addition, many readers have a biased view of Kazakhstani literature as inferior to Russian and foreign ones⁴⁰. This forces Kazakhstani writers to publish their works either on their own expense or to rely on sponsors' funds (or even, more rarely, on crowdfunding).

All these circumstances again reflect the marginality of Kazakhstani Russophone authors⁴¹. However, this crisis of literature as a social and cultural institution and "the compartmentalization of the literary field" is present even beyond Kazakhstan⁴². According to Evgeny Dobrenko and Mark Lipovetskii, it characterizes the larger context of post-Soviet Russian literature⁴³. The turbulence of post-Soviet history determined the current situation of Russian and Russophone literature. To fully understand the condition of contemporary Kazakhstani Russophone literature, we need to take into account this complex historical background. The way the younger writers deal with all the difficulties, as well as their efforts to join global literary space and to accumulate literary capital demonstrate that these authors acknowledge that the previous form of literary production is no longer possible. Many of them have accepted the challenges of the new political and economic era and developed their strategies to achieve literary success in these difficult circumstances.

LITERARY TIME AS THE RESOURCE FOR A NEW LITERARY ECONOMY

The origin of the new literary economy in Kazakhstan has been determined by the dissociation from

³⁵ A. Turkaev, *Izdatel'skii biznes na grani vyzyvaniia*, kursiv.kz, April 5, 2017, <<https://www.kursiv.kz/news/kompanii1/odnoj-i-z-glavnyh-pricin-padenia-proizvodstva-izdateli-nazyvaut-ekspansiu-elektronnyh-knig-i-internet-magazinov/>> (latest access: 12.07.2021).

³⁶ N. Friess, *Publishing in Kazakhstan: new ways for writers*, ZOIS Spotlight, 2019, 43 <<https://en.zois-berlin.de/publications/zois-spotlight/archiv-2019/publishing-in-kazakhstan-new-ways-for-writers>> (latest access: 12.07.2021).

³⁷ See: A. Duisenbinov, *Ochen' stranno perezhivat' za kazahskii po-russki*, <https://adebiportal.kz/ru/news/view/ochen_stranno_perezhivat_za_kazahskii_porusski__2194?fbclid=IwAR2JRHbtnFLb6vnTbGla-FblLuzVYQyjqft_p6Eg4KlLwwQaZzaHbJ8Gbqc> (latest access: 12.07.2021); A. Nurgazy, *Korkyt*, <<http://articulationproject.net/10392>> (latest access: 12.07.2021); E. Diuisen, *Stikhi*, <<http://articulationproject.net/4394>> (latest access: 12.07.2021); A. Suleimen, *Stikhi*, <<http://articulationproject.net/4376>> (latest access: 12.07.2021).

³⁸ M. Munbaeva, *V Kazahstane izdateli pobaivaiutsia novykh autorov, a pisateli ne veriat izdateliam*, zakon.kz, April 30, 2013, <<https://www.zakon.kz/4554534-v-kazahstane-izdateli-pobaiivajutsja.html>> (latest access: 12.07.2021).

³⁹ The book is a unique project developed by the Kazakhstani publisher Aruna. A crowdfunding campaign initiated by the publisher and the writer and the sale of the book were successful. Due to this financial achievement and the public's interest, *Kazakhstani Fairy Tales* were recently published one more time. The reason behind this success is not only the unusual content of the book, but also the illustrations by the famous Kazakhstani painter Viacheslav Liui-Ko.

⁴⁰ M. Munbaeva, *V Kazahstane*, op. cit.

⁴¹ S. Romashkina, *Kazahstanskii poet kak vechnyi marginal: Inter'iu s Pavlom Bannikovym*, vlast.kz, September 18, 2015, <<https://vlast.kz/writers/13106-pavel-bannikov-poet-kazahstanskij-poet-kak-vecnyj-marginal.html>> (latest access: 12.07.2021).

⁴² E. Dobrenko – M. Lipovetskii, *The Burden of Freedom: Russian Literature after Communism*, in Idem (ed. by), *Russian Literature since 1991*, Cambridge 2015, pp. 1-19.

⁴³ Ibidem.

the Soviet style literary economy of the older generation of writers. Particularly, the young authors are not satisfied with the moral or value aspect of the previously dominant economy. In an interview with a telling title, *The Young Poet and the "Naphthalene" of the Writers Union*, Pavel Bannikov explicitly and emotionally criticizes values and attitudes dominant in the literary circle of the older writers⁴⁴. When the interviewer asks Bannikov what he would change in how the Kazakhstani Writers Union functions, the interviewee replies that there is no point in changing anything, because this type of literary organization is no longer viable. "They are attached to the past", and they cannot adapt to the present⁴⁵. As an alternative, Bannikov proposes a "joint project" that he radically differentiates from "Union's thinking". According to him, the members of the Union are always concentrated on their own interests. Bannikov puts his idea in economic terms: the members' ineffective egocentrism "interferes with the production of a literary product for the public". On the contrary, "project thinking" is focused on the literary product. Bannikov considers literary festivals to be an example of this new type of thinking⁴⁶.

In 2010s, a number of literary festivals were held in Almaty. The name of the biggest of them, "Polifoniia" (2014 and 2015), suggests the young authors' propensity to accept the diversity and changes by listening to different voices⁴⁷. The festival's motto "To hear. To read. To understand" confirmed that the event was designed as a platform for interaction and artistic networking. The poetic festival *Sozyv* (2012 and 2013) had similar aims⁴⁸. The Writers Union and the festivals are remarkably distinct from one another in both structure and tone. The Union is a sep-

arate and even isolated entity with a strong hierarchy, membership and rules that make it a rather closed organization. It is very difficult to become a member of the Union (most probably not only in Kazakhstan, but in other countries, too). On the contrary, participating in a festival (and possibly becoming a member of its informal community) does not require formal membership, and in most cases new people are welcome (facilitating horizontal networking). The festivals do not impose obligations, whereas being a formal member of a hierarchical organization like the Union does. As Bannikov said, unlike the Union, the festivals were outward-oriented, i.e., oriented to the audience. They were arranged not to fix what already exists, but rather to incorporate new, innovative ideas and writing practices.

As one can see in the program of the literary festivals, one of their main goals was to understand the current literary situation and to examine recent trends more closely⁴⁹. More generally, this attention to the present moment points to the acute sense of literary contemporaneity in the organizers. My assumption is that the young Kazakhstani Russophone authors energetically draw on and further develop such an important resource for a new literary economy as literary time, and more particularly literary temporality of Almaty as one of the centers of contemporary Russophone literature. The writers' strong emphasis on literary time is evident in their commitment to create what they sometimes call "sovremennaia aktual'naia literatura" [contemporary relevant literature] and to join global literary time/space.

Relying on Casanova's concept of literary time and literary modernity, I emphasize the difference between the young and older generations of the contemporary Kazakhstani Russophone writers and their different approaches to the way literature as a cultural and economic institution should function⁵⁰. I argue that the difference between the two generations is a testament to the fact that there are two different models of literary time or (at least) two different literary temporalities in Kazakhstan. Ac-

⁴⁴ A. Kenzhebekova, *Molodoi poet i 'naftalin' Soiuz pisatelei: Interv'iu s Pavlom Bannikovym*, azattyq.org, August 9, 2014, <<http://rus.azattyq.org/a/interview-poet-pavel-bannikov/25479933.html>> (latest access: 12.07.2021).

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ V. Rodenkova, *Slyshat'. Chitat'. Ponimat'*, <<https://kapital.kz/gosudarstvo/45161/slyshat-chitat-ponimat.html>> (latest access: 12.07.2021).

⁴⁸ *V Almaty proidet vtoroi poeticheskii festival' Sozyv*, <<https://kapital.kz/kapital-style/18261/v-almaty-proidet-vtoroy-poeti-cheskii-festival-s%D3%A9zyv.html>> (latest access: 12.07.2021).

⁴⁹ V. Rodenkova, *Slyshat'*, op. cit.

⁵⁰ P. Casanova, *The World Republic*, op. cit., p. 90.

According to Casanova, literary modernity is the key organizing principle of the world literary space⁵¹. It is the true center of the space: "The continually re-defined present of literary life constitutes a universal artistic clock by which writers must regulate their work if they wish to attain legitimacy"⁵². As I have mentioned above, the primary focus of the younger Kazakhstani writers is to be modern, not traditionalist. This is the main criterion by which they evaluate contemporary literary phenomena. According to Bannikov, the Writer's Union and the majority of its members do not meet this criterion⁵³. For this reason, the younger writers consider them as anachronistic⁵⁴. My assumption is that in contemporary Kazakhstani Russophone literature the difference between literary modernity (contemporaneity) and literary traditionalism can be seen in a writer's ability to use or at least to take into account postmodern poetics. Traditionalist writing not only tends toward realism, but also often contains some realistic clichés. Stylistic experiments are not welcomed within this approach to literature.

My definition of 'young writers' includes Kazakhstani authors who were born from the mid-1970s on (they have little or no Soviet experience), and I consider 'older writers' to be those born in the early 1960s or before (they were mostly educated in the Soviet Union). The gap between them is about 15-20 years. There are some exceptions, such as Diusenbek Nakipov, who in terms of his age belonged to the older generation (he was born in 1946), but in terms of his poetics, literary contacts and social position can be associated with the young generation. This may have something to do with the fact that he started his literary career after Kazakhstan's independence.

In this regard, it should be noted that despite the social and generational break caused by the collapse of the Soviet Union, the young generation of contemporary Russophone writers (who mainly live in Almaty) did not emerge from a vacuum. In

Kazakhstani republic, Russophone writing was an important phenomenon already in late Soviet time with some well-known authors of Kazakh ethnic background writing in Russian, such as Olzhas Suleimenov, Bakhytzhan Kanap'ianov, and Anuar Alimzhanov⁵⁵. After the collapse of the Soviet Union, literary traditions and institutions in its former republics were shattered. At the same time, in Kazakhstan the Writers Union continued to exist⁵⁶. However, due to lack of state support, it became a largely symbolic organization that is located in a building in the center of Almaty recognized as an architectural heritage. In the 1990s, radical social and cultural changes led new independent literary communities to challenge the Union's monopoly over national literature. This was a difficult period for Kazakhstani literature during which no major literary works by Russophone writers were published. One of the new communities was a group of writers cooperating with Musaget fund and publishing house (and journal "Apollinari", 1993-2009)⁵⁷ and the other was a community associated with Iskander publishing house (and journal "Knigoliub", 2001-2014)⁵⁸. After the fund Musaget ceased to exist in 2008, Almaty Open Literary School was opened in 2009 by its former members⁵⁹.

In the ten to fifteen years after independence, a gap between the older and young generations of writers appeared, and if the former was born within the Soviet context with its established literary institutions and canon, the latter "brought up itself"⁶⁰. However, already in the early 2000s, the work of the independent communities resulted in some publications in Russian high quality literary journals and in the

⁵¹ R. Tuksaitova, *Bilingvisticheskaia situatsia v sovremennom Kazakhstane*, "Russkii iazyk za rubezhom", 2007, 1, p. 100.

⁵² *Soiuzu pisatelei Kazakhstana ispolniaetsia 85 let*, <https://baignews.kz/news/soyuzu_pisateley_kazakhstana_ispolnyaetsia_85_let/> (latest access: 12.07.2021).

⁵³ M. Meklin, *Many Countries, One Language: Literature of the Russian Diaspora*, "Toronto Slavic Quarterly", 2004, 11, <<http://sites.utoronto.ca/tsq/11/meklin11.shtml>> (latest access: 12.07.2021).

⁵⁴ P. Bannikov, *Preodolenie otchuzhdeniia*, "Literatura", December 21, 2014, <<http://literatura.org/criticism/757-pavel-bannikov-p-reodolenie-otchuzhdeniya.html>> (latest access: 12.07.2021).

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ V. Savel'eva, *Pokolenie, vospitavshee sebja samo*, "Prostor", 2016, 12, p. 163.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

⁵³ A. Kenzhebekova, *Molodoi poet*, op. cit.

⁵⁴ Ibidem.

series “Contemporary Kazakhstani Novel” (2001–2003, sponsored by Fund Soros Kazakhstan)⁶¹. As for the generalization of these difficult years, Pavel Bannikov referred to the whole post-Soviet time as a period of alienation: “Alienation from the reader, from the publisher, alienation of the generations from each other, and the alienation of the authors of the national literary traditions”⁶². This multifaceted alienation meant that not only writers struggled to find their place and identity, but also the reader (and the publisher) was in a no less uncertain position⁶³. Kazakhstani Russophone literature is still in search of its reader⁶⁴. Some writers – in particular, those connected with Almaty Open Literary School – try to nurture their audience. The school apart from educating its students in creative writing and literary criticism regularly holds public events (including literary festivals and workshops) and organizes promotional activities through social media such as *Read the Kazakhstani (Chitai Kazachstanskoe, 2016)*.

The gap between the older and younger Kazakhstani writers was clearly illustrated in a series of dialogues with writers from both generations published in the journal “Neva” in 2015⁶⁵. The first question was the following: “What names define the literary landscape of Kazakhstan today?”⁶⁶. It is peculiar that the three representatives of the young generation (Mikhail Zemskov, Iurii Serebrianskii and Il’ia Odegov – all associated with Almaty Open Literary School) and the two figures from the older generation (Svetlana Anan’ieva, a literary scholar and critic, and Valerii Mikhailov, a poet and an editor-in-chief of “Prostor” journal, the official Russian-language outlet of the Writers Union of Kazakhstan) listed completely different names⁶⁷. The former group named young writers and the latter group referred to authors from the older genera-

tion⁶⁸. This discrepancy demonstrates how deep the gap between the two generations is. In the questionnaire, there also was a question about the “specific features” of “young literature” in Kazakhstan. Responding to this question, Zemskov shared his overall vision of what the young generation of the writers does, pointing to diversity and cosmopolitanism as a result of the “break with the traditions of Soviet and Russian literature after the collapse of the Soviet Union”⁶⁹. He emphasized that world literature is as important for the writers as Russian Literature is⁷⁰. Anan’eva mentioned experimental styles, intellectualism and mixed genres of “young literature”, but did not refer to any particular name. Mikhailov expressed a certain scathing irony by saying that “‘young literature’ is perhaps relatively young, but is not very much literature”⁷¹. He referred to writings by many young authors as “texts” rather than “works”⁷².

In my view, by stressing the word ‘texts’ Mikhailov associated the writings by the young authors with postmodernist approach to literature, with the very word ‘text’ being highly important in poststructuralist theory. Mikhailov sees the tendency for mimicry and construction, production of literary texts in the young writers who, according to him, follow current trends⁷³. For him, ‘tradition’ is far more important than ‘originality’. Mikhailov’s points are crucial to understand the difference between the two generations of writers: while the older generation is preoccupied with tradition and canon, the young generation looks for sources of inspiration in different literatures, genres and styles.

I argue that the young writers’ striving to be modern is an attempt to challenge their marginal or peripheral position in Russian literature. To use Casanova’s concept of literary capital as a symbol of modernity (according to her, this is Paris)⁷⁴, the writers aspire to enter the world literary space

⁶¹ E. Abdullaev, *Almatinskaia anomaliiia*, op. cit.

⁶² P. Bannikov, *Preodolenie otchuzhdeniia*, op. cit.

⁶³ S. Romashkina, *Kazachstanskii poet*, op. cit.

⁶⁴ E. Abdullaev, *Almatinskaia anomaliiia*, op. cit.

⁶⁵ *Astana-Sankt-Peterburg. Dialogi kul’tur*, “Neva”, 2015, 12, <<https://magazines.gorky.media/neva/2015/12>> (latest access: 08.12.2021).

⁶⁶ Ivi, pp. 58, 141, 166, 222, 232.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ *Astana-Sankt-Peterburg*, op. cit., p. 59.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ivi, p. 233.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ P. Casanova, *The World Republic*, op. cit., pp. 23-24.

by synchronizing themselves with the present, i.e., with modernity embodied in such literary capitals as Moscow, New York and Paris. While coming back to the issue of surplus value, I assume that the young authors capitalize on literature’s power to redefine (rewrite) the existing conditions determined by the past, and the writers transform them into new, modern (or contemporary) literature. This means that literary imagination can produce the symbolic surplus value of a new reality and a new identity. One can find this strategy in Bannikov’s *Literature ad Marginem* article: in my interpretation, the author shows that the writers can transform traditional marginality of their position into originality (a new voice within the realm of Russian-language literature). Originality here means the production of the literary present, which can ensure integration into global literary time and space.

How do the younger Kazakhstani writers create the base of the new literary economy? One key institution that makes the new economic structure ongoing and effective is Almaty Open Literary School (OLSHA). The organization was established in 2009, and in 10 years it educated more than 300 students in prose writing, poetry and playwriting⁷⁵. Request to attend is high – and growing – and the admission process is becoming ever more selective⁷⁶. Almost all the best-known young Kazakhstani Russophone writers taught or studied in OLSHA. The institution has strong contacts with many famous Russian writers and critics. The school is essential to the development of the new literary economy for a number of reasons. First, it creates a real sense of community and provides a place for interaction. Second, it nurtures the audience of the young literature. Third, by educating young authors, it produces the future (and the present) of Kazakhstani Russophone literature.

young authors, it produces the future (and the present) of Kazakhstani Russophone literature. Nowadays, some OLSHA graduates, students and lecturers publish their works in the new online literary journal “Daktil”, launched in October 2019.

The journal “seeks to expand the space of Russian-language literature in Kazakhstan”⁷⁷. The editorial board of the journal sees it as “a platform where readers interested in contemporary literature could find relevant works of Kazakhstani Russian-language authors”⁷⁸. “Daktil” is also seen as a space for reflecting on the shape of Kazakhstani Russophone literature, and the editors particularly welcome literary criticism, because this is an underdeveloped part of this literature⁷⁹.

Another project that offers promising support to the new literary economy was born in July 2018. Ilia Odegov started his own online literary course/school called Litpraktikum. This is the first online literary course in Kazakhstan, and is organized as a group in WhatsApp Messenger and other media. So far, the course was taken by authors who live not only in Kazakhstan and Russia, but also in nine countries outside the post-Soviet region. As Odegov pointed out on his Facebook page, “during this year, one course has turned into a whole school”⁸⁰. Now, in addition to the basic course of creative writing Odegov teaches two more courses for advanced students (Short Story Formula – Formula rasskaza, and Litpraktikum Your Book – Litpraktikum Svoia Kniga). In total, within three years Odegov worked with many groups of students that constituted about 300 people. By July 2021, the students of Litpraktikum Your Book published nine books, with three more are under publishing process. One can see that Odegov’s online course is both his individual business project (students pay for their studies) and an important enterprise for the whole new literary economy of Kazakhstani Russophone literature. He expresses his ambition clearly in a comment in the course WhatsApp chat: “Let’s create the Union of Litpraktiks, which is a virtual alternative to the Writers Union”⁸¹.

⁷⁷ See <<https://www.daktil.kz/about>> (latest access: 12.07.2021).

⁷⁸ <<https://www.daktil.kz/archive/issue/1>> (latest access: 12.07.2021).

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ *Segodnia Litpraktikumu – 1 god*, <<https://www.facebook.com/odegov.ilya/posts/10220873574216066>> (latest access: 12.07.2021).

⁸¹ While being one of the students of the course, I have come to a conclusion that the course can contribute to the new economy by

⁷⁵ See <<https://litshkola.kz/o-shkole/>> (latest access: 08.12.2021).

⁷⁶ Ibidem.

A comparison of OLSHA and Litpraktikum with the old writers' institutions reveals some key developments in the literary economy. Instead of finding new ways of writing and literary management, Writers Union in Kazakhstan still relies on a Soviet-style practice of arranging writers' congresses. In Kazakhstan in 2019, two major writers congresses were organized by the Union within mere months of each other. The First Forum of Asian Countries' Writers was held in Nur-Sultan on September 4, 2019. The President Kasym-Zhomart Tokaiev participated in the congress. The government spent about 722,000 USD on the event, and only the Writers Union participated in the competition for the supply of services⁸². The congress generated some questions and skepticism in the media⁸³. On July 4, 2019 in Nur-Sultan the International forum "Writers of the capitals of Eurasia" also took place⁸⁴. I posit that the main aim of these writers' congresses is not to create real development and progress, but rather to establish contacts within closed circles. Most likely, for some older writers, these events are opportunities to be recognized for their previous achievements. Events like these give the state the power to manipulate the literary landscape and limit membership in the literary society. Participation in these forums is considered as a kind of privilege that cannot be given to outsiders, including the young writers.

CAPITALIZING ON THE RUSSIAN LANGUAGE IN RUSSOPHONE LITERATURE

According to Casanova, language can be considered as the main foundation for a literary economy⁸⁵. Following this logic, the emergence of a new literary economy in the young Kazakhstani Russophone

authors' circle presupposes a new way of using language. Thus, many writers develop their strategies to capitalize on Russian language's literary prestige. They can also capitalize on the Kazakh language, which is a mother tongue of many of their readers. This is why translanguaging is a very important strategy for some Russophone Kazakhstani authors, particularly for bilingual writers like Duisenbinov and Nakipov. Literary translanguaging is "the interspersing of words and phrases from different languages in any multilingual situation in the form of code switching and code mixing"⁸⁶. The chief goal of translanguaging is to make communication more effective. Writers can use this practice as an important tool to address their multilingual audience. This strategy allows them to keep Russian as their main language of writing while also granting them greater flexibility of expression, incorporating Kazakh or occasionally English words and phrases. Code-switching and code-mixing, which are essential aspects of translanguaging, give an opportunity to express more complex meanings that have specific Russian-Kazakh features and appeal to the local realities.

The Kazakhstani authors rewrite (sometimes even reinvent) Russian and Kazakh languages and by that they produce new meanings and literary economic relations. Particularly, the writers produce bilingual inter-language, which can express the state of mind of the majority of the Kazakhstani population (which is the bilingual majority). This language is valuable only insofar as it is relevant for the contemporary situation, providing new perspectives on topical social and political phenomena. For example, in his poems, Anuar Duisenbinov uses code-mixing to coin a number of words and phrases to offer an intellectual satiric view on political developments in the country. His poem, *Rukhani Ken-guru* makes fun of a state quasi-ideological program *Rukhani Zhangyru*⁸⁷. In another one, *Mangilik*

creating an international network of people who studied creative writing with one of the best-known Kazakhstani writers. This could potentially lead to the wider recognition of Kazakhstani literature within the Russophone world(s).

⁸² *Na forum pisatelei stran Azii iz biudzheta vydelili bolee 281 milliona tenge* <<https://rus.azattyq.org/a/30146408.html>> (latest access: 12.07.2021).

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ L. Amantaeva, *Forum "Pisateli stolits Evrazii" proidet v Nur-Sultane*, <https://www.inform.kz/ru/forum-pisateli-stolic-evrazii-proydet-v-nur-sultane_a3544383> (latest access: 12.07.2021).

⁸⁵ P. Casanova, *The World Republic*, op. cit., p. 67.

⁸⁶ U. Chakravarty, *Exploring Literary Multilingualism in Indian Diasporic Writing*, "Forum for World Literature Studies", 2018 (10), 3, pp. 528-552 (529).

⁸⁷ In Kazakh, it literally means "spiritual renovation"; Russian equivalent is *modernizatsiia soznaniia*. The program was proposed by Nursultan Nazarbayev in April 2017. See A. Duisenbinov, *Rukhani*

Zhel, he satirizes another state program *Mangilik El*⁸⁸. While *Mangilik El* literally means the “eternal people” or “eternal country”, *Mangilik Zhel* means “eternal wind”, and this poem is devoted to Nur-Sultan, a city known for its windy weather. Many other of Duisenbinov’s poems (including his *Tilech* that is analyzed in this paper) show that a Russophone writer can capitalize on the Russian language and Russian-Kazakh bilingual interplay in a number of ways. Duisenbinov’s verb *zhangirnut’sia* is used by some young intellectuals as a witty wordplay. These memorable (for the Kazakhstani reader) examples of the new Russian-Kazakh interlanguage can be considered as unique linguistic products crafted by Duisenbinov (and some other authors). His code-mixing and code-switching are integral to his fame as a poet.

Duisenbinov explicitly reflects on the nature and prospects of the Russian-Kazakh inter-language in a bilingual poem where he calls the language *tilech* (тілечь) and presents it as a new important concept (written in 2015)⁸⁹. *Tilech* is an abbreviation of Kazakh *mil* [language] and Russian *речь* [speech]. The poem is *vers libre* and has a narrative structure. It tells a short life story of a Kazakh boy who is told by adults to speak Kazakh, although the adults themselves speak Russian. When the boy grows up, he finds himself combining Kazakh and Russian in a rather strange way (from the narrator’s point of view), adding Kazakh morphemes to Russian words. He has trouble communicating his ideas because of the linguistic confusions, i.e. code-mixing. In the middle of his storytelling, the narrator switches to explicit first-person discourse and denounces this chaotic *tilech*: “I just hear how *tilech* in line with its strange sound / plops, grunts, darts from everywhere”⁹⁰. However, Duisenbinov finishes the poem

by praising *tilech* and suggesting that it merits further attention and cultivation:

с другой стороны не кажется ли вам что в тілечи
обернутая в слоистую раковинку двух языков и множества
культур
может лежать жемчужина будущей действительной толерант-
ности
а не просто политического слогана
может тілечь призвана стать катализатором действительной
взаимовыгодной реакции культур и мировоззрений
способной привлечь глубинные человеческие ресурсы
страдающей постколониальным комплексом страны.⁹¹

It is worth noting that the adjective “postcolonial” appears here, and *tilech* is seen as the antidote to the “postcolonial complex” of Kazakhstan. From Duisenbinov’s point of view, the complex is about people’s mindset, not about languages themselves. The poet presents *tilech* as something precious, a “pearl”, that has been developing for a long time “in a layered shell of two languages and many cultures”, that is, in the long history of interactions between the Kazakhs and Russians. The poet suggests that it is up to the contemporary Kazakhstanis to render *tilech* either a thing that “plops, grunts, darts”, or a treasury of “a future true tolerance”. However, I think that the poem indicates not only how Russian is used in Kazakhstan, but also how the Russian language can be developed into an inter-language by incorporating Kazakh words and morphemes (one could say into ‘Kazakhstani Russophone language’). This inter-language can have a greater cultural and even cognitive value. It can become specific bilingual cultural capital of those who create it.

While developing his literary translanguaging, Duisenbinov takes Russian not as a preexisting canonical form, but rather as an opportunity for experimentation and the means of production. While every prominent poet transforms and even renews language to some extent, a poet who draws simultaneously from two languages (as Duisenbinov does) can transform them much more radically than a poet

Kenguru, < <https://litteratura.org/poetry/2712-anur-duysenbinov-ruhani-kenguru.html?fbclid=IwAR19AMISD26tUsXR0q2soadR5Z7HOWFikbVy4-QjMLgOqyqLm-cTJGOt1GY> > (latest access: 12.07.2021).

⁸⁸ Idem, *Mangilik Zhel*, < <http://textonly.ru/seli/?issue=42&article=38842&fbclid=IwAR2UV-vYRoXPz8F5RknQ9YFmjo8qXZr4T01CKp3j5cThpzE4eaX6dF9QLQE> > (latest access: 12.07.2021).

⁸⁹ Idem, *Тілечь*, < <https://www.facebook.com/notes/2844572382427923/> > (latest access: 12.07.2021).

⁹⁰ “Я только слышу как тілечь в соответствии со своим странным

звучанием / шлепает хрюкает шмыгает отовсюду”.

⁹¹ “On the other hand, don’t you think that in *tilech* / wrapped in a layered shell of two languages and many cultures / may lie a pearl of a future true tolerance - / and not just of a political slogan / probably *tilech* is designed to be a catalyst for real / mutual reaction of cultures and worldviews / it could attract hidden human resources / of the country suffering from the postcolonial complex”.

writing within a single linguistic and literary tradition. In this and other bilingual poems, Duisenbinov thus shows some additional and at times unexpected meanings of Russian words, which are illuminated by the intuitive meanings of code-mixed Russian-Kazakh words and phrases. Duisenbinov reconsiders the semantics of some words and creates Russian words that are new and unfamiliar to his readers. The added value of these words and phrases became a vital part of Duisenbinov's distinguished style. Here the Kazakh language can enrich Russian, which means that in the young Kazakhstani literature Kazakh can strengthen the Russian language's literary capital.

Another vivid example of the strategic use of the literariness of Russian to strengthen new Kazakhstani literature is Dusenbek Nakipov's writings. Nakipov also incorporates Kazakh words into his Russophone works. He sometimes gives a Kazakh translation of a Russian word hyphenated with the Russian word. For example, in his novel *Wind's Shadow*, he calls one of episodic characters, an old kind Kazakh woman, *babushka-azheshka* (бабушка-ажешка: the first word is Russian for 'grandmother' and the second is Kazakh, with the same meaning, but with the Russian suffix *шка*)⁹². *Azheshka*: this is how many Russophone Kazakhs call their grandmothers. Nakipov fully appropriated the capital of Russian literature and the literariness of the Russian language, using this capital to further develop his own creativity and writer's self-consciousness.

Nakipov's works (as well as Duisenbinov's) mark an important phase in the postcolonial development of Kazakhstani Russophone literature, in which previously marginal writers can produce something new and enrich Russian or Russophone literature. Russophone writers transform supposed marginality into originality by transplanting the literary capital of Russian literature and literariness of Russian into a new bilingual Russophone language. This specific language can in turn be the main capital of new Kazakhstani Russophone literature. Casanova believed that the literariness of a language

is tightly linked to literary capital of literature written in this language: "Certain languages, by virtue of the prestige of the texts written in them, are reputed to be more literary than others, to embody literature"⁹³. Nakipov takes the Russian language as a self-valuable aesthetic phenomenon, incorporates Kazakh into it and, as a result, produces his literary and linguistic surplus value.

In a similar vein, we may consider Nakipov's strategies in his novel *Krug pepla* [The Circle of Ashes], first published in Almaty in 1995⁹⁴. The novel is a mythological account of an ancient tribe of the samions (*samiony*) who are supposed to be ancestors of the Kazakhs and probably of all humankind. They lived near mountains and established the first language and norms of human life. Their main achievement in the novel is the domestication of wild horses, which allowed the tribe to fulfill their dream to go deeper into the steppe. One can see the way Russophone literature produces new identity and imagination in Nakipov's portrayal of the samions' proto-language, which combines Kazakh language, Kazakh embodiment and Kazakh spatiality. This is especially evident in Nakipov's poetic interpretation of the word *dala* (a Kazakh word for plain). The samions enjoyed the very pronunciation of the word *dala*, which shows that this word gave them even bodily pleasure. At the same time, this word was a kind of revelation about the steppe in the sense that the word was not just coined, but was suggested by the very samion's experience of the steppe. In the storyline of the samions, the issues of proto-language, the steppe and nomadism are intertwined. The name Gigi that the samions gave to wild horses is onomatopoeic as it mimics a horse's neigh (most probably, here Nakipov refers to the Russian-language imitation of the sounds). The samions adore wild horses. They take gigis as the unity with or even the extension of the steppe grass: "Gigi and the grass are inseparable – the grass is in Gigi's gallop"⁹⁵. One description of the gigis says that they "appeared from the depth of

⁹³ P. Casanova, *The World Republic*, op. cit., p. 17.

⁹⁴ D. Nakipov, *Ten' vetra*, op. cit.

⁹⁵ Ivi, p. 82.

⁹² D. Nakipov, *Ten' vetra*, Almaty 2009.

the plain" which the samions from ancient time had called "ddd-aaa-lll-aaa... and the vowel "a" could be pronounced for a very long time as it were manifesting the reverence for the plain"⁹⁶. Although the whole text of the novel is in Russian, the word for the plain (the steppe) is Kazakh. Moreover, while describing proto-language, Nakipov implies that in fact it was the Kazakh language, thus ascribing to Kazakh the symbolic value of having archaic, primordial roots. However, Nakipov does this in Russian, and he plays with Russian language, because despite the fact that proto-language was Kazakh, the very name of the ancient tribe consists of Russian words *sam i on*. In my interpretation, this signifies that, while the writer is very sensitive to the phonetic texture of Kazakh, still he considers the Russian language as a metalanguage that allows a Kazakh writer to express his fascination with his native Kazakh language. This is a useful example of the way the literary capital of Russian helps a Kazakhstani writer to express his Kazakh identity.

To summarize, in contemporary Kazakhstani Russophone literature, one can see attempts to produce combined inter-language through the incorporation of Kazakh into Russian literary texts. For some authors, this dialogue of languages is vital and functions simultaneously as a literary device, a strategy of imagination and even a spiritual experiment. The inter-language is an important way the Kazakhstani authors may produce new literary intellectual assets while relying on the Russian language. Their linguistic skills and cultural intellectual background grant them a specific type of Kazakhness that can be called cosmopolitan Russophone Kazakhness. Russophone Kazakhness is somewhat different from Kazakh Kazakhness in the sense that it is expressed and understood mostly in the Russian language.

CONCLUSION

Historically, after the collapse of the Soviet Union and the radical economic shift from a planned Socialist economy and centralized publishing policy

to a free publishing market, the structure of and relationships within overarching Russian-language literary space have completely changed. In Kazakhstan, when the young generation of writers started to build a new literary economy, they faced a number of serious problems including the economic crisis, a very poor book market, and disregard from the government and local audience. In addition, they experienced the older generation of writers' disrespect and strong dependence on the previous state-focused type of literary economy. However, young authors have attempted to build a new literary economy that is based on horizontal networking of literary festivals and informal communities, rather than on a hierarchical structure and self-isolation of the originally Soviet institution of writers' unions.

To account for these developments in post-Soviet Kazakhstani Russophone literature, I expand the concept of literary capital and stress its social relevance. Literature is one of the basic forms of the cultural production of meaning. It creates narratives that allow to make sense of the world and of the current social reality. Literature can thus legitimize a new identity, linguistic landscape, national territory, etc. This process of meaning-making through narrative (along with the literariness of national language and prestige of the literary past) can potentially become new literary capital. My assumption is that a literature's competitiveness within the bigger literary space and its value for a national culture is largely dependent on its ability to produce new and relevant meanings and ways of communicating ideas. This production always takes place within the framework of specific values, rules, procedures and types of interaction that I call in this paper a literary economy.

The young Kazakhstani Russophone literature is a vivid example of the fact that marginality and difference can be an advantageous initial asset for literary capitalization. The metaphor according to which the young authors write on the margins speaks to their postcolonial condition. At the same time, while building the new literary economy based on a new type of self-organization, infrastructure and post-independent political realities, the writers decolonize

⁹⁶ Ibidem.

their identity and creativity. They do so by transforming the Russian language into their own version of Russophone (Russian-Kazakh) inter-language, which is now their own language.

When the writers produce difference (in this case, the difference of ‘other Russianness’ or ‘non-Russianness’ within Russian literature) that has social meaning and artistic merit, they also produce the surplus value that can be used as their literary capital in interactions with other authors, readers, and different institutions in Kazakhstan, Russia and abroad. Here the writer is both a worker and an entrepreneur, because he has a desire and ability to produce (artistically) more meanings of marginality and otherness and he can sell (or present to the audience) the product of his work. Some of the Kazakhstani writers skillfully capitalize on what can be seen as a critical source of outcome in Russian-language literature outside Russia, that is, on marginality as a new, distinct position and perspective within the larger space of Russian literature. This particular position reflects the Russophone writers’ ability to look at their own self – their own Russianness or Kazakhness – with a unique outsider’s perspective.

◇ *Writing on the Margins? Building the New Literary Economy in Post-Soviet Kazakhstani Russophone Literature* ◇

Dmitriy Melnikov

Abstract

This paper explores the process of building a new literary community of the younger Russian-language writers in Kazakhstan starting from the 2000s. As a response to the shortcomings of previous literary infrastructure, writers created new ways of writing and literary interactions that can be called a new literary economy. The concept of literary economy refers to the act of a new literature creating its own infrastructure and literary space, with the objective of joining the world literary space. The younger Kazakhstani authors produce a new type of literature by (re-)writing language, time and space, and in doing so they produce new bilingual, historical and spatial imagination that results in a new identity. In this process of rewriting, authors create surplus value for their works and capitalize on their particular literary and cultural identities. By ‘value’ I mean new meanings and new ways of being Russophone.

Keywords

Russophone Literature, Literary Economy, Kazakhstan, Post-Soviet, Marginality, Literary Capital, Literary Time, Russian-Kazakh Bilingualism.

Author

Dmitriy Melnikov is teaching professor at M. Narikbayev KAZGUU University (Nur-Sultan, Kazakhstan). His research interests include contemporary cultural dynamics in Kazakhstan, Russophone literature in Central Asia, postcoloniality of the post-Soviet, memory studies.

Publishing rights

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



© (2021) Dmitriy Melnikov

Towards World Russians? How Ukrainian Russophones Construct Boundaries from the Russian Federation

Anna Vozna

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 121-136 ◇

INTRODUCTION

AFTER the beginning of the war with Russia, many Ukrainians have rethought their relationship with Russian language and culture. Those who accepted Russian-Ukrainian bilingualism as a fact of life are now approaching it more critically, reassessing the impact of the legacy of Russification policies in imperial and Soviet times and the current use of the Russian language in Ukraine. The majority continue to strongly associate it with the Russian Federation and tend, in the light of the ongoing Russo-Ukrainian conflict (2014-), to interpret the lasting presence of the Russian language as a symbol and the vehicle of the perpetuation of the colonial impact of Russia on Ukraine¹. This popular perception of Russian as a threat to Ukrainian society finds reflection in research, too. For instance, Hale *et al.*² correlate Ukrainians' exposure to the Russian language media with their propensity to support separatist movements in the country.

At the same time, there are many Ukrainians who still rely on Russian in many spheres of life. As of 2017, Russian has remained the language of preference for 25.1 percent of Ukrainians³ in the East and South of the country, with 34.7 percent using it alongside Ukrainian⁴. This study traces how Ukrainian Russophones, in response to shifting (and increasingly negative) attitudes towards the Russian language, reframe their Russian use and, con-

sequently, their Russophone identities.

This study builds on the body of primarily literary scholarship that has recently started viewing Russian as a pluricentric language and Ukrainian Russophone identities in Ukraine as a hybrid, applying postcolonial lenses to analyze Russophone literature in the post-Soviet space. It considers the ambiguities that arise from the position of Ukrainian Russophones who are straddling both mainstream Russian and Ukrainian communities.

This paper first provides a background into understanding the position of Ukrainian Russophones in the East of Ukraine, suggesting that the Russo-Ukrainian war has engendered a change in language use in Ukraine. The ongoing war makes maintaining economic and cultural ties between Ukraine and Russia unlikely. Ukrainians no longer see Russians residing in the Russian Federation as their potential interlocutors and thus, do not see the need to learn Russian to communicate with them. Meanwhile, those Ukrainians who already use Russian are reconsidering the boundaries of the communities of Russophones they consider themselves part of.

Secondly, it discusses how we can investigate the boundaries and ideologies of the communities of practice and imagined communities of Russian speakers as seen by the Russophones from Ukraine. We suggest analyzing how Russophones in Ukraine perceive the functionality of Russian language in their lives, its practical use, how they select the cultural content through which they develop Russian literacy, and how they construct attitudes toward different varieties of Russian and other languages.

We then apply our framework to analyze how a group of Russophones in Kharkiv – namely, the online community Khuevyi Khar'kov – constructs its

¹ V. Kulyk, *Shedding Russianness, Recasting Ukrainianness: The Post-Euromaidan Dynamics of Ethnonational Identifications in Ukraine*, "Post-Soviet Affairs", 2018 (34), 2-3, pp. 119-138.

² H. E. Hale *et al.*, *Believing Facts in the Fog of War: Identity, Media and Hot Cognition in Ukraine's 2014 Odesa Tragedy*, "Geopolitics", 2018 (23), 4, pp. 851-881.

³ With the exception of the occupied territories.

⁴ V. Kulyk, *Shedding Russianness*, op. cit., p. 129.

boundaries and negotiates its ideology and discuss the usefulness of this framework to the study of Russophonía, the “widespread and variegated uses of the Russian language outside of the customary boundaries of ethnicity and nation”⁵.

We conclude that Russophones in Kharkiv have been constructing a distinct Russophone identity by several means, in order to exclude Russians of the Russian Federation from their imagined community of Russian speakers. Such means include rejecting the ties to the cultural actors from the Russian Federation, the state ideology of the Russian Federation, using language that monolingual Russian-speaking outsiders may not easily understand (for example, references embedded in local folklore), and employing Ukrainian-Russian linguistic hybridity.

THEORETICAL BACKGROUND

This study uses a language socialization and situated literacy perspective on language learning and sees the processes of literacy development and identity formation as interrelated. Like other studies on language and identity, it takes a social-constructivist approach. It is guided by the following three views on language development: language learning is language socialization; language users are agents whose multiple identities are dynamic and flexible; and language is a site of identity formation⁶.

Following Norton⁷, this paper views the process of language socialization as participation in communities of practice and imagined communities relying on the language one learns. Norton’s theory of language learning as socialization into an imagined community stems from Anderson’s view of the nation as an imagined political community, and as limited and sovereign⁸. In Norton’s view, such dif-

ferent communities afford different identity options. As language learners socialize into these communities through literacy events they participate in, they develop an understanding of the literacy practices of these communities and, with them, of the roles and identities they can assume there by using the language they are learning. They also learn the identities they can choose to adopt, reject, or modify⁹. Any speaker of any language can be seen as a lifelong learner of this language. Thus, Russophones from Ukraine can be considered lifelong learners of both Russian and Ukrainian (and other) languages who develop their Russophone and Ukrainophone identities through participation in the real and imagined communities of Russian and Ukrainian speakers and reevaluate their learning needs as they learn about the identities they can assume in each community in their respective languages.

By literacy event, as defined by Heath, this paper assumes that “any occasion in which a piece of writing is integral to the nature of participants’ interactions and their interpretive processes”¹⁰, or an observable act of interaction with a text. Considering Barton and Hamilton¹¹ and Street¹², it views literacy practices as literacy events that are repeated, habitualized, and integrated into the lives of communities, or interpretation frameworks, observable units of behavior that involve values, attitudes, feelings, and social relationships¹³. What is most relevant for our study is what happens, in Norton’s view, when a learner’s desired vision of their identity as a speaker of the language they are learning becomes incongruent with the options afforded to them by their community of practice. In such a case, learners may

and *Spread of Nationalism*, London-New York 2006, p. 6.

⁹ B. Norton, *Identity and Language Learning: Extending the Conversation*, Bristol-Buffalo-Toronto 2013.

¹⁰ S. B. Heath, *Protean Shapes in Literacy Events: Ever-shifting Oral and Literate Traditions*, in D. Tannen (ed. by), *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*, Norwood [NJ] 1993, p. 93.

¹¹ D. Barton – M. Hamilton, *Literacy Practices. Situated Literacies: Reading and Writing in Context*, in D. Barton et al. (ed. by), *Situated Literacies: Reading and Writing in Context*, London-New York 2000.

¹² B. Street, *Introduction: The New Literacy Studies*, in Idem (ed. by), *Cross-Cultural Approaches to Literacy*, Cambridge 1993, pp. 1-21.

¹³ D. Barton – M. Hamilton, *Literacy Practices*, op. cit., p. 7.

⁵ N. Caffee, *Russophonía: Towards a Transnational Conception of Russian-Language Literature*, PhD diss. University of California, Los Angeles 2013, <<https://escholarship.org/uc/item/3z86s82v>>, p. ii (latest access: 10.12.2021).

⁶ A. Pavlenko, “*In the world of the tradition, I was unimagined*”: *Negotiation of Identities in Cross-Cultural Autobiographies*, “*International Journal of Bilingualism*”, 2001 (5), 3, pp. 317-344.

⁷ B. Norton, *Identity and Language Learning*, Bristol-Buffalo-Toronto 2001.

⁸ B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin*

discontinue their participation in the current community of practice and, if they have invested a significant amount of time and resources into learning this language, look for one or even construct the one that corresponds better to their vision of their identity¹⁴. Applying this lens to the Ukrainian context would allow us to assume that the Ukrainian Russophones who have invested a significant amount of time and resources into learning Russian would, as they grow dissatisfied with the identity options offered to them by the available communities of Russian speakers, attempt to look for or construct the community of Russian speakers congruent with their vision of their identity.

COMPARING THE PERSPECTIVE OF THE 'COMMUNITY OF PRACTICE' TO EXISTING PERSPECTIVES ON RUSSIAN LANGUAGE AND RUSSOPHONE IDENTITIES IN UKRAINE

The communities of practice / imagined communities perspective allows us to consider the Russian language as pluricentric and Russophone identities as hybrid, whereby: (a) 'Ukrainian Russian' may not necessarily correspond to the standard Russian spoken in the Russian Federation; and (b) the Ukrainian Russophone identities may not necessarily perceive the Russian Federation as the center of their community and may include both Ukrainian and Russian speakers from Ukraine in their communities of practice and imagined communities. However, not all other perspectives on language and identity in Ukraine acknowledge this pluricentricity and hybridity.

The following paragraphs review recent publications that examine the use of Russian in Ukraine. The review is guided by the following questions: How has the use of the Russian language in Ukraine (and other post-Soviet spaces) been described in the academic literature? How have the different conceptualizations of Russophone identities contributed to the authors' understanding of the phenomena they focus on in their research? How can we use the communi-

ties of practice/imagined communities perspective to better understand the process of identity formation of Ukrainian Russophones?

Viewing Russian as pluricentric

Lately, humanities scholarship has seen a trend towards conceptualizing the use of Russian in non-essentialist terms and viewing the Russian language as pluricentric and the Ukrainian Russophone identities as hybrid, combining Ukrainian and Russian elements. Scholars such as Caffee¹⁵, Chernetsky, Platt¹⁶ and Puleri, who study Russian texts in global contexts, have observed that the writers who write in Russian from beyond the mainstream of the Russian Federation often hold distance from the canonical Russian literature. For example, in Kazakhstan where, while using Russian, writers often explored the themes, experiences, and identities that were atypical of canonic Russian literature, such as experiences of visible minorities¹⁷. These observations have given rise to the interest in framing and categorizing this new Russian-language writing and to analyzing the content that the writers who distance themselves from the mainstream Russian canon produce.

When analyzing and categorizing Russophone literature, the strand of academic literary criticism that operates from the perspective of pluricentricity of the Russian language accounts for writers' ethnic self-identification, their intended audience, the content of their writing, and the purpose of using Russian in their works. Different authors tend to have different approaches to combining these and ascribe different degrees of salience to each factor in their analysis, and it is by combining them in different ways that they try to elicit heterogenous Russophone identities.

In Caffee's categorization of the Russophone literature, ethnolinguistic, content, and functionality criteria are of equal importance. She refers to all literature written in Russian as Russophone

¹⁵ N. Caffee, *Russophonia*, op. cit.

¹⁶ K. M.F. Platt, *Introduction: Putting Russian Cultures in Place*, in Idem (ed. by), *Global Russian Cultures*, Madison 2019, pp. 3-20.

¹⁷ Caffee, *Russophonia*, op. cit.

¹⁴ B. Norton, *Language, Identity, and the Ownership of English*, "TESOL Quarterly", 1997 (31), 3, pp. 409-429.

and distinguishes between three major categories: Russian-language texts written by non-Russian identified authors, Russian-language texts written and published outside the Russian Federation by authors of any ethnicity or nationality (including Russian), and bilingual or multilingual writing and self-translation¹⁸. Thus, the first category is based on the authors' ethnic self-identification, and the second, on the content of their writing, as she points out that to be included in the second category, the writers must not merely be emigres, but must also explore the topic of Russianness "through the author's adaptation of the Russian language to non-Russian experiences and themes"¹⁹. Lastly, the third category focuses on functionality, as the writers whom Caffee sees belonging to it use the Russian language to reach wider (as in the case of self-translation) or narrower (as in the case of bilingual writing) audiences. Notably, concerning the second category, Caffee never specifies which themes count as Russian and non-Russian or what sources can be consulted to classify a given theme as Russian or non-Russian. She seems to simply assume that themes regarding experiences from outside of the Russian Federation are non-Russian, thus, to some extent, reproducing the essentialist criteria she aims to transcend by setting forth the idea of pluricentricity of Russian.

This shortcoming of relying on geographical determinism in analyzing culture was (indirectly) addressed by Platt, who interrogated the uncritical essentialist assumptions that shape definitions of Russian and Russophone cultures. His question is clearly pronounced in the introduction to his edited volume *Global Russian Cultures*: "Where is Russian culture properly located?"²⁰. The chapters comprising the volume suggest that it may or may not be located in every user of Russian, depending on whether they believe it's located within them. Thus, Chernetsky assumes the authors' self-identification as the primary criterion for categorizing their writing as Russian, non-Russian, or other Russophone.

In doing so, in his classification of Ukrainian Russophone literature, he follows Mikhail Gendelev's approach to classifying Russophone literature of Israel, dividing it into at least three different groups: Russophone writers who primarily identify as members of a global Russian speaking diaspora; those who primarily identify with Russian literature of the metropole; and a portion of writers who believe that local realities "demand new means of expression, aesthetic models that did not exist earlier in Russian literature"²¹.

Similar approaches to categorization are shared by other literary scholars who also adopt self-identification as the primary criterion for differentiating between Russian and other Russophone writers as well as among the latter. Puleri, for instance, uses the authors' self-identification as the primary criterion for classifying Ukrainian Russophone writers arguing that "the developments of the national question should be viewed and interpreted within the broader context of the search for new self-identification in post-Soviet societies"²². It is only in his further analysis that Puleri elicits the themes common for the writers self-identifying as Ukrainian Russophone writers.

Overall, this strand of scholarship takes the self-identification of Russophone authors into account virtually without exception when categorizing them and their works. Especially when they analyze this content against the backdrop of the local sociopolitical realities, they seem to acknowledge that "'being Russian' or 'performing Russian culture' is always subject to local constraints, but those constraints, and therefore the content of 'Russianness' as well, are distinct in each new context"²³. In conclusion, according to this logic, Russian has become a pluricentric language.

Viewing Russian as monocentric

Meanwhile, other scholars analyzing Russophone identities do not view self-identification of the

¹⁸ Ivi, p. 38.

¹⁹ Ivi, p. 39.

²⁰ K. M.F. Platt, *Introduction*, op. cit., p. 3.

²¹ V. Chernetsky, *Russophone Writing*, op. cit., p. 61.

²² M. Puleri, *Ukrainian, Russophone, (Other) Russian*, op. cit., p. 33.

²³ K. M.F. Platt, *Introduction*, op. cit., p. 6.

Ukrainian Russophones as a determining factor. They instead perceive Russophone identities in essentialist terms and insist on framing both Russian language and Ukrainian-Russian hybridity as a problem. The idea that the use of Russian correlates with the support of the Russian-oriented policies first emerged in Mykola Ryabchuk's writing²⁴ when he articulated the idea of "Two Ukraines": the Ukrainian-speaking one and the Russian-speaking one. And even though it was later contested, it remained a point of reference and discussion for many scholars from various disciplines. For instance, the Ukrainian sociolinguist Larysa Masenko wrote a book²⁵ in which she approached both the use of Russian and of Ukrainian-Russian hybridity in Ukraine as problematic and emblematic of continuing colonial oppression of Ukraine by Russia, thus equating Russian language and Russian Federation. Other studies from across disciplines demonstrate that linguistic determinism (the concept that the worldview of a person is determined by the language they speak) is still prominent elsewhere as well. In the Ukrainian context, linguistic determinism means that a Russian speaker may not be able to become fully Ukrainian. For instance, the study by Onuch and Hale²⁶, even while claiming that it aims to elicit variety among Ukrainian Russophones and transcend linguistic determinism that often guides interpretations of their identities, nevertheless, falls short of doing so as it is rooted in an essentialist perspective on Ukrainian language and identity. The authors suggest that being embedded in a Ukrainian-speaking language environment "regardless of what language one might actually prefer to speak is likely to be associated with interests or viewpoints that may be shared by or conveyed through Ukrainian-speaking networks"²⁷, thus suggesting that it is only possible for Ukrainian Russophones to develop a Ukrainian identity through Ukrainian, not through Russian.

Differences in perceiving the role of Russophone identities

The different views on the nature of Russophone identities in Ukraine generate different interpretations of their role and future in Ukrainian society. Scholars approaching Russian as pluricentric tend to see the continuing presence of Russian in Ukraine and the Ukrainian-Russian hybridity as productive for the emergence of new identities transcending ethnolinguistic cleavages in Ukraine, as opposed to those who approach Russian in an essentialist manner, viewing the practice of speaking Russian as an expression of support for the politics of Russian Federation and, therefore, as a problem for Ukraine.

For instance, the idea that Russophone identities in Ukraine are non-homogenous and that, as such, some of them do not necessarily conform to what's considered mainstream Russian or Ukrainian allows Puleri to suggest that they produce "new symbolic codes in order to interpret the existential and cultural condition of Ukrainian postcoloniality"²⁸. Similarly, Chernetsky has referred to the Russian language Ukrainian writing as a "rich site for developing a new socio-cultural project"²⁹. These Ukrainian Russian-language cultural actors and their allies, Puleri suggests, are "prompting the formation of a new 'civic' identity today"³⁰. Puleri explains that this is due to the fact that unlike the ethnic Ukrainians speaking Ukrainian who could readily fit into ethnonationalist paradigm, Russophone Ukrainians had to look for other ways to conceptualize their relationship with the Ukrainian state and, thus, were in a more productive position to arrive at envisioning civic values as the core of the Ukrainian society³¹. Here, quoting Pavlyshyn, he also offers that "the rise of hybrid subjectivities in Ukrainian society could potentially become the only way to 'transcend both colonial arrogance and anti-colonial rancour'"³². Meanwhile, those who see the Russian language as monocentric

²⁴ M. Ryabchuk, *Dvi Ukraïny*, "Krytyka", 2001 (5), 10, pp. 10-13.

²⁵ L. Masenko, *Surzhyk: Mizh Movoju i yazikom*, Kyïv 2019.

²⁶ O. Onuch – H. E. Hale, *Capturing Ethnicity: the Case of Ukraine*, "Post-Soviet Affairs", 2018 (34), 2-3, pp. 84-106.

²⁷ Ivi, p. 9.

²⁸ M. Puleri, *Ukrainian, Russophone, (Other) Russian*, op. cit., p. 121.

²⁹ V. Chernetsky, *Russophone Writing*, op. cit., p. 66.

³⁰ M. Puleri, *Ukrainian, Russophone, (Other) Russian*, op. cit., p. 166.

³¹ Ibidem.

³² Ivi, p. 233.

tend to see it as a problem for the Ukrainian society and argue for creating conditions for Ukrainian monolingualism to emerge.

BEYOND POLITICAL NARRATIVES: SHIFTING BOUNDARIES OF THE COMMUNITIES OF RUSSOPHONES IN UNOCCUPIED UKRAINE

The theoretical framework of communities of practice and imagined communities allows us to see also how, in the course of the war between Ukraine and Russia, Ukrainian Russophones have been reshaping the boundaries of their imagined communities of Russian speakers centripetally and centrifugally, simultaneously as a reaction to the discourse of *Russkiy Mir* in Russia and as a consequence of developing closer communal ties within the Ukrainian society. Both have been leading to the gradual exclusion of the Russian speakers from Russia from these imagined communities and to consolidating the local Russophone identities.

The identity choices and roles outlined for Russophone Ukrainians by the Russian Federation in the *Russkiy Mir* ideology turned out to be dissatisfactory for many of them. The eponymous foundation established by the presidential decree of the Russian President in 2007 promotes the idea that the Russian speakers in the post-Soviet space constitute "ethnoterritorial communities that previously had belonged to a larger biopolitical entity"³³, since they are Russians who happened to live beyond the borders of Russia not by choice, but due to the inaccurate drawing of state borders in the aftermath of the collapse of the Soviet Union. The idea of *Russkiy Mir* stems from the 19th and 20th-century ideologies of Russians, Ukrainians, and Belarusians being "fraternal nations" and "almost the same people". This ideology was developed, among others, by the émigré Russian publicist Ivan Ilyin, whose writings are rooted in nationalist and fascist ideologies and frame Russian culture as superior to those of the Slavic peoples. This idea denies the value of the elements of other Slavic cultures, including Ukrainian, because they are not Russian. Thus, anyone who

subscribes to this ideology may suggest that it would be best for the Slavic peoples to abandon these distinctions and assimilate into Russian culture³⁴.

At the beginning of the Revolution of Dignity in 2013, the Russian Federation suggested that Ukrainians' demands for the President of Ukraine to sign association agreements with the European Union (his refusal to do so having served as a catalyst for the protests) could be interpreted as an attack against the *Russkiy Mir*. As a part of the community that was allegedly under attack, Ukrainian Russophones (according to the Russian Federation) were entitled to help from the Russian Federation. And with Ukraine having a long history of political parties attempting to mobilize groups along the ethnolinguistic lines³⁵ and many Russian-speakers long accustomed to the version of reality broadcasted via Russian media, some Russophones in Ukraine started accepting this narrative³⁶. It has only helped that Russia has intensified fear-mongering in its state media. For instance, on the eve of the annexation of Crimea, major Russian news outlets were running (fake) stories about 'Banderites' threatening Russian speakers. Ryabchuk suggests that these news stories were "central in (mis)representing the Euromaidan protests as a 'fascist coup' in the mass media of both Yanukovich and Putin"³⁷. The term Banderite derives from the name of the leader of the underground Organization of Ukrainian Nationalists, Stepan Bandera, and it is used by Russians to stereotype Ukrainians as violent nationalists³⁸. By resurrecting this term during the Revolution of Dignity, state Russian media suggested that Ukrainian Russophones cannot be safe in Ukraine. Those Russophones who accepted the narrative of one community of Russian speakers have joined separatist movements in Crimea and on Donbas.

³⁴ M. Riabchuk, *Ukrainians as Russia's Negative 'Other': History Comes Full Circle*, "Communist and Post-Communist Studies", 2016 (49), 1, p. 75.

³⁵ V. Kulyk, *Language Identity, Linguistic Diversity, and Political Cleavages: Evidence from Ukraine*, "Nations and Nationalism", 2011 (17), 3, pp. 627-648.

³⁶ H. E. Hale *et al.*, *Believing Facts*, op. cit.

³⁷ M. Ryabchuk, *Ukraine*, op. cit., p. 82.

³⁸ Ivi, p. 80.

³³ M. Pieper, *Russkiy mir: the Geopolitics of Russian Compatriots Abroad*, "Geopolitics", 2020 (25), 3, p. 775.

However, another group of Russian speakers rejected their identity as ‘Russians’, or as almost Russians, after suffering unfair treatment in the community ruled by Ukrainian nationalists. Many of them decided not to participate in the separatist movements, desiring instead to reconnect with their motherland. Thus, Dnipro region residents distanced themselves from the Russian community and its main narrative from the beginning³⁹. Few of them participated in Antimaidan, gatherings in support of unity with the Russian Federation that emerged in response to the Euromaidan, the Revolution of Dignity. The Kharkiv region, in its turn, has declined to participate in the Russkiy Mir with the beginning of the war in Donbas. Even though the Antimaidan movement was rather pronounced in Kharkiv at the beginning of 2014, and even though the series of events similar to the ones in Donetsk and Luhansk, such as the storming of city and regional administrations by the foreign and local supporters of the unity of these regions with Russia, started unfolding in Kharkiv, they haven’t ended up with an establishment of the so-called People’s Republic in Kharkiv as they did in Donetsk and Luhansk⁴⁰. It is evident then that not all Russophones were satisfied with the identity affordances offered to them from the Russian Federation side. It allows us to assume that they would look for other imagined communities that would allow them to retain their Russophone identities and simultaneously distance themselves from the Russian Federation.

It is, instead, much more challenging to understand precisely how the internal processes in Ukraine have shifted the boundaries of Russophone communities. It is beyond the scope of this paper to analyze the reactions of the Ukrainian Russophones to the discourse of revitalization of Ukrainian language and culture and to the identities that this narrative affords to them. I have argued elsewhere

in more detail that the revitalization of Ukrainian language and culture rooted in essentialist premises about language, culture, and nation, and resulting in a language as a problem orientation⁴¹ towards Russian in language planning has not been perceived unanimously by all Ukrainian Russophones⁴². We can observe this lack of congruence among them in how while some have fully embraced the discourse of revitalization and switched to Ukrainian in all spheres of life⁴³, others keep using Russian even in the domains where Ukrainian language policies require to use Ukrainian⁴⁴. And, so long as there aren’t enough studies exploring the reasons underlying Ukrainian Russophones’ reluctance to fully participate in the revitalization, we can only speculate about these reasons (Is it due to the imperial sentiments of the superiority of Russian over Ukrainian still shared by some Russian speakers? Or is it due to the lack of resources for adults to develop the knowledge of and to practice Ukrainian? Or is the lack of meaningful economic and other incentives that’s the cause? Or maybe all or none of these factors are at play?). So, noting the undeniable importance of the interaction with the revitalization discourse for Ukrainian Russophones’ perception of their Russophone identities, here we will only partially address this factor and leave the more detailed exploration of this interaction for future research.

We still can observe how internal processes in Ukraine have likely impacted Ukrainian Russophones’ perception of the boundaries of the community of Russian speakers they can imagine themselves to be a part of. The war with Russia has had complex consequences for Ukrainian society. On the one hand, with a part of Ukrainian territories and populations becoming de facto occupied and ruled by a foreign entity, it has alienated a part of the country from itself. But, on the other hand, re-

⁴¹ R. Ruiz, *Orientations in Language Planning*, “NABE Journal”, 1984 (8), 2, pp. 15-34.

⁴² A. Vozna, *Reasons for Success and Failure of the Revitalization of Ukrainian in Eastern Ukraine*, <<https://www.danyliwseminar.com/anna-vozna>> (latest access: 10.12.2021).

⁴³ L. Bilaniuk, *Linguistic Conversions: Nation-Building on the Self*, “Journal of Soviet and Post-Soviet Politics and Societies”, 2020 (6), 1, pp. 59-82.

⁴⁴ Kulyk, *Shedding Russianness*, op. cit.

³⁹ N. Kupensky, *The Outpost of Ukraine: The Role of Dnipro in the War in Donbas*, <<https://www.danyliwseminar.com/nick-kupensky>> (latest access: 10.12.2021).

⁴⁰ T. Kuzio, *Euromaidan Revolution, Crimea and Russia—Ukraine War: Why It is Time for a Review of Ukrainian-Russian Studies*, “Eurasian Geography and Economics”, 2018 (59), 3-4, pp. 529-553.

sisting the common external enemy has engendered conditions for increased cooperation within it, resulting in the consolidation of the Ukrainian society and in Ukrainian Russophones identifying more strongly with it⁴⁵. We can observe this increased identification of the Russophone Ukrainians with a broader Ukrainian community in their increasing pace and rates of participation in the revitalization of the Ukrainian language and culture.

Overall, since the beginning of the Euromaidan protests or, since the first postcolonial revolution in Ukraine⁴⁶, Russophone Ukrainians have found themselves at the intersection of a variety of narratives on identity. None of these narratives has proved altogether satisfactory or accurate for them. On the one hand, RF has attempted to construct a narrative of continuing unity among all Russian-speaking people in the post-Soviet space and, particularly, among the Russian-speaking people in what their narrative calls "fraternal nations" of Russia, Ukraine, and Belarus⁴⁷. For Ukrainian Russophones participating in the imagined community which accepts this narrative, this has meant suffering and subjecting other Ukrainians to suffering the continuing symbolic and physical violence from the former colonizer, which is why many refused to accept it. However, the dominant narrative of the other community they could turn to, Ukrainian society, positioned their language as a problem, associating it directly with the Russian invasion in Ukraine and continuing colonial oppression more generally. Still, for Ukrainian Russophones, cooperation with the latter seems to be pronouncedly more beneficial than with the former, involving the only slight discomfort of learning to use Ukrainian, as a way of revitalizing the Ukrainian language and culture (as opposed to a real and prominent threat of physical violence and displacement). So, it seems natural that Russian speakers who learn Russian in Ukraine would narrow their imagined community of Russian speakers

to exclude (the majority of) the Russian speakers from the Russian Federation and expanded it to include the Ukrainian speakers from Ukraine there to a greater extent.

ELICITING RUSSOPHONE UKRAINIANS' PERCEPTION OF THE COMMUNITIES OF PRACTICE/IMAGINED COMMUNITIES OF RUSSIAN SPEAKERS

Methodology

To explore how the Ukrainian Russophones envision the boundaries of their community, this study relies on narrative inquiry, which is the primary method used in identity and literacy research to define the identities of the language learners. Researchers study identity texts and other sources, the main criteria for their selection being that they "foreground individuals' sense-making of their experience as well as the complexity of individual/social relationships"⁴⁸. By identity texts, identity and literacy researchers understand a broad range of texts that have traditionally included narratives collected through fieldwork⁴⁹ from existing autobiographical and biographical accounts. However, recently, it has become increasingly common for the researchers in this field to reconstruct learners' identities from a wider collection of sources such as ethnographic observations and other ethnographic methods, interviews, written responses to researchers' questions⁵⁰, and descriptions of people holding certain identities in the media⁵¹, using critical discourse analysis methods.

⁴⁸ B. Norton, *Identity and Language Learning: Extending*, op. cit.

⁴⁹ G. Barkhuizen, *A Narrative Approach to Exploring Context in Language Teaching*, "ELT Journal", 2008 (62), 3, pp. 231-239; M. Early – B. Norton, *Narrative Inquiry in Second Language Teacher Education in Rural Uganda*, "Narrative Research in Applied Linguistics", 2013, pp. 132-151.

⁵⁰ K. Toohey, *Learning English at School: Identity, Social Relations and Classroom Practice*, Clevedon 2000; P. I. De Costa, *The Chasm Widens: The Trouble with Personal Identity in Singapore Writing*, in M. Mantero (ed. by), *Identity and Second Language Learning: Culture, Inquiry, and Dialogic Activity in Educational Contexts*, Charlotte [NC] 2007, pp. 190-234.

⁵¹ T. Omoniyi, *Discourse and Identity*, in K. Hyland – B. Paltridge (ed. by), *Continuum Companion to Discourse Analysis*, London 2011, pp. 260-278.

⁴⁵ D. Arel, *How Ukraine has Become More Ukrainian*, "Post-Soviet Affairs", 2018 (34), 2-3, pp. 186-189.

⁴⁶ I. Gerasimov, *Ukraine 2014: The First Postcolonial Revolution. Introduction to the Forum*, "Ab Imperio", 2014, 3, pp. 22-44.

⁴⁷ G. Sasse – A. Lackner, *War and Identity: the Case of the Donbas in Ukraine* "Post-Soviet Affairs", 2018 (34), 2-3, pp. 139-157.

This study follows the latter approach and re-constructs the identities of the Ukrainian Russophones from interactions in the social media community Khuevyi Khar'kov. We consider it appropriate to interpret this source as an identity text due to the self-proclaimed role of this community as a site of negotiation of Kharkiv identity. In analyzing the data, we aim to illustrate how the participants of Khuevyi Khar'kov exclude the Russophones of the Russian Federation from their community of practice and imagined community through attitudes they express, functionality, and audience reach of their communication. We do so by answering the following questions: How do the Ukrainian Russophones construct the boundaries of their community of practice? What linguistic and thematic devices do they use to distinguish their community of speakers of Russian from other communities of speakers of Russian?

Data

For this study, we have analyzed posts and interactions from an online community of Kharkiv citizens on Instagram. The community Khuevyi Khar'kov was established back in the late 2000s on another social media platform vk.com (then – vkontakte.ru). However, with new policies limiting the use of the RF-based social media platforms, it has moved to Facebook and Instagram. More people engage with Instagram than with the Facebook community, and which is why we chose to analyze the former in this study. The community page has over 340,000 subscribers, meaning that it reaches a significant portion of the population of Kharkiv, which totaled 1.419 million people in 2017⁵².

The initial purpose of this community was for the Kharkiv citizens to exchange information about disturbing occurrences in their city. The community

page on the vk.com⁵³, which still has over 250,000 subscribers, is introduced in the About section as follows: “There won’t be any of the fucked up excited posts, stupid jokes, and discussions about why Kharkiv is the best city in the world. Open your eyes: you live in a trashy village. You are surrounded by cops, thugs, and dealers. Everything. Is. Very. Bad”⁵⁴. And, indeed, this community has primarily served as an outlet for citizens’ negative feelings about the city. However, contrary to the initial promise, it has also turned into a space where its users exercise their wit in describing the otherwise seemingly depressing occurrences in the city.

The community receives its content via its users, who suggest it to moderators, who in turn publish this content from the community name. And while some of the users suggest their updates on Kharkiv life in neutral language, many decide to add color to their grim observations. For instance, a user who posted a photo of a green puddle, apparently a result of chemical spillage, accompanied their photo with a congratulatory message, wishing his fellow citizens a happy St. Patrick’s Day⁵⁵ (the picture [Fig. 1] taken in October, the poster and the audience are likely aware that the two events are hardly related).

As the number of such posts grew, the function of this community as a venue for the creative interpretation of local realities became more prominent. Clever, innovative language and a decidedly non-neutral stance on city happenings (as exemplified in the name, the About description, and in posts) has reduced the audience of its readers and created a unique community of practice of Ukrainian Russophones. The following paragraphs will explore in greater detail how the community has defined its boundaries through the choice of themes and lan-

⁵³ Khuevyi Khar'kov, <https://vk.com/h_kharkov> (latest access: 10.12.2021).

⁵⁴ “Здесь не будет восторженно-припезденных постов, плоских шуточек и обсуждения, почему Харьков – самый-самый город на земле. Открой глаза: ты живешь в быдлачей деревне. Тебя окружают мусора, гопы и барыги. Все. Очень. Плохо”.

⁵⁵ textitS Dnēm Sviatogo Patrika, Khuevchane, <https://scontent.fyyc3-1.fna.fbcdn.net/v/t31.18172-8/15042150_1325546677464935_826571682818909118_o.jpg?_nc_cat=109&ccb=1-3&_nc_sid=8bfeb9&_nc_ohc=vyiLveTP6XYAX_9joGZ&_nc_ht=scontent.fyyc3-1.fna&oh=d18c9bffc2343a81729a9afea493ca4c&oe=60FAA5B4> (latest access: 23.06.2021).

⁵² Understandably, the actual number of Kharkiv citizens in this community is likely to be significantly lower, as not all the subscribers may be from Kharkiv, and some may not even be real people. And, since finding out the data of the subscribers of this community doesn’t seem possible, we can only guess the actual number of actual users from Kharkiv. Even so, the number is likely to remain significant.



Fig. 1. Khuevyi Khar'kov user congratulates fellow citizens on St. Patrick's Day.

guage, and how such choices have contributed to it becoming a unique community of practice of Russian, markedly different from the mainstream community of Russian speakers in the Russian Federation.

How the community defines its boundaries

The community signals its boundaries by using and creating folk names for locations in Kharkiv known only by their official names to outsiders. Thus, for instance, a city district close to the *Heroiv Pratsi* [Heroes of labor] subway station is more often than not referred to as *Gerosha* [Gerosha]. And when there was a fire in a newly built mall called Nikolsky, KK users jumped onto the opportunity to rename it as *Gorelyi* [The Burnt One] and have since referred to it as such.

Moreover, with a consistent audience, Khuevyi Khar'kov has developed recurring references to similar events that have become deeply ingrained in its literacy practices. These references can be leveraged to indicate the political identities of Kharkiv cit-

izens. Some notable examples include references to Kharkiv ex-governor Mikhail Dobkin and ex-mayor Hennadii Kernes. The community of Khariv has interpreted the roles of both, but especially of Kernes, differently from the mainstream Ukrainian and Russian media, thus creating a distinct local political discourse.

Kernes used to be Kharkiv's mayor from 2010 to 2020. He is widely known in Ukraine and in Rusophone spaces beyond Ukraine for his peculiar manner of talking to people. In some cases, his peculiar language has even turned him into a meme. His most memetic appearance was in the video he filmed for Dobkin's political campaign, with Dobkin himself⁵⁶. The video captures Dobkin reading his campaign text several times on set while Kernes criticizes his attempts from backstage. The informal communication style of the two colleagues and their creative use of profanities was, apparently, so inconsistent with the image of public servants holding such high offices that the video has by now captured the attention of more than six million viewers (or four times the population of Kharkiv). This video earned Kernes recognition as an author of unconventional insults, with the most innocent being, “you have a boring face, no one will give you money”. Since then, many more of his unique zingers have entered local folklore and become symbolic of Kharkiv's identity. Lately, though, and more so after his death from Covid-19 related complications in 2020, media started interpreting his role in Kharkiv more broadly than that of a meme generator. BBC Ukraine, BBC Russia, and the Russian-language outlet Meduza⁵⁷, based in Latvia, have suggested that he was beloved by Kharkiv citizens for his contributions to the city infrastructure and appearance and that he played a crucial role in keeping Kharkiv region from joining Luhansk and Donetsk ones in their quest to gain

⁵⁶ *Mer goroda Khar'kova Mikhail Dobkin*, <<https://www.youtube.com/watch?v=q3z2wheJWyk>> (latest access: 10.12.2021).

⁵⁷ *Umer mer Kharkova Kernes. Mnogie zapomnili ego kak memnogo 'Gepu', no voobshe-to on byl politikom iz-za kotorogo ne poiavilas kharkovskaia narodnaia respublika*, <<https://meduza.io/episodes/2020/12/17/umer-mer-harkova-kernes-mnogie-zapomnili-ego-kak-memnogo-gepu-no-voobshe-to-on-by-l-politikom-iz-za-kotorogo-ne-poyavilas-harkovskaya-na-rodnaya-respublika>> (latest access: 10.12.2021).

independence from Ukraine.

These interpretations of Kernes's role and status among Kharkiv citizens are not shared in Khuevyi Khar'kov, though. Although the community does recognize his symbolic contribution to the emergence of Kharkiv identity, it stops short of praising the achievements that outsiders tend to attribute to him. For instance, KK has developed versions of a Kharkiv citizen card (in response to the contest for the best design of such an ID announced by a new mayor) with Kernes's quotes⁵⁸. They also routinely refer to the ability to recognize and interpret his phrases as a marker of a Kharkiv citizen, as in the case of a newly installed XO-shaped sculpture that could mean "hugs and kisses" for all but true Kharkivites who, according to KK, should be able to discern a distinct Kharkiv meaning in it⁵⁹ (apparently, a reference to Kernes's threat to multiply a municipal services department head by zero)⁶⁰. Moreover, whenever Kernes is mentioned in KK, users unite in a communal quest to fill the comments section with as many of his aphorisms as possible.

When it comes to his political achievements and city improvements though, the KK audience isn't as fast to acknowledge him. They do not hesitate to point out his flaws, including his corruption.

For instance, they commemorated his death by announcing an interview that was supposed to shed light on the sources of his and his lovers' private properties⁶¹, and they described the hanging of his portrait in the city hall as a great and sentimental way to ensure that, even dead, he can supervise theft of government funds⁶². The KK community mocks the pious tone of mainstream Kharkiv media toward Kernes and instead views him, even in his death, as a crook. KK has referred to Kernes as *Ludshij* [a

mocking spelling of *the best*] and *Solntselikij* [sun-faced] thus signaling, with their ironic attitude, their disagreement with a widespread perception Kernes as a revered mayor of Kharkiv and pointing out the lack of criticism of him in media.

Overall, critical discussions of the conditions of life in Kharkiv in the KK have resulted in this community developing a uniquely local lens through which to assess local political personalities. Their perceptions become reflected in the local language in unique names and references discernable almost exclusively to local residents, excluding outsiders from participation in the KK community.

Excluding Russian speakers from the Russian Federation through the articulation of difference

A person we interviewed for another study, a professor from a university in Kharkiv, offers a curious interpretation of why not all Russophones in Eastern Ukraine rush to adopt Ukrainian in all spheres of life. "[Using Ukrainian] could be useful to mark differences from Russia, but I don't think it's too necessary because the difference is already very pronounced", he said, referring to cultural and worldview differences between the Russophones who do and who don't support Russian occupation of Ukraine. It is the articulation of such differences through which KK constructs the boundaries of its audience to exclude the Russophones from RF.

Firstly, KK members consistently express their dissatisfaction with the presence of mainstream media personalities from RF and others embodying Russian values in Ukraine. For instance, they respond positively to posts about these media personalities being banned from Ukraine. Some are skeptical that banning Russian singers is really a matter of importance, referring to such bans, ironically, as "serious measures to prevent criminal activities"⁶³. Others openly express their support and their reasoning. For example, one user referred to the banned celebrities as "шваль из Реее"⁶⁴ and was grate-

⁵⁸ *Topchik tut obiavil konkurs na kartochki khuevchanina*, <<https://www.instagram.com/p/CQgX37ujXPe/>> (latest access: 10.12.2021).

⁵⁹ *Rebus, razgadat' kotoryi smozhet tolko istinnyi khuevchanin v TRTS 'Gorelii'*, <<https://www.instagram.com/p/CQBaLZjjuw2/>> (latest access: 10.12.2021).

⁶⁰ *Suchii pes, ia tebia umnozhu na nol' – Kernes*, <<https://www.youtube.com/watch?v=p7vsDX1jGJY>> (latest access: 10.12.2021).

⁶¹ *Kto tam za Ludshim skuchaet?*, <<https://www.instagram.com/p/CKy2IIKln9F/>> (latest access: 10.12.2021).

⁶² *Sentimental'nost' urovnia vorsoveta*, <<https://www.instagram.com/p/CMehtyEFHGM/>> (latest access: 10.12.2021).

⁶³ <<https://www.instagram.com/p/CQfu1UbjgVT/>> (latest access: 10.12.2021).

⁶⁴ "Good-for nothings from Russia" (misspelled, likely intentionally,

ful that there would be fewer of them [in Ukraine] now. Similarly, the post about the activities of the Russian Orthodox church in the city referred to as “Утренний движ московского патриархата”⁶⁵ was met with negative reactions for the mere presence of the representatives of the Russian Orthodox Church in Kharkiv, demanding that they be sent back to Russia. КК users’ comments on the event ranged from the politically neutral “Сборище долбоебов”⁶⁶ to more explicit anti-RF ones such as “КГБшники в рясах”⁶⁷, “Шоу московських кабанів!”⁶⁸, and “масковские чекисты”⁶⁹. And while some КК users simply explained that they see the Russian Orthodox Church as a foreign element in their environment, others insisted that it should be removed immediately and confined to RF territory. Some such demands for their evacuation included, “А можно они уже все дружно в Москву уйдут, пожалуйста?”⁷⁰ and “Коли вони зап@здять на Московію з кінцями”⁷¹, and “Выслать их на раисию....пусть крестничают”⁷².

These examples illustrate how Russophone КК users note the cultural differences between them and the Russian speakers from RF and distance themselves from the latter by explicitly framing the RF ones as foreign to their location through geographical references.

Besides distancing themselves from public figures whose role is perceived as problematic in Ukraine, КК users also seek to break away from the very ideas associated with the RF. For example, they distance themselves from the homophobia that is prominent in the RF mainstream fundamentalist discourse. They asserted this distinction and distance by ironically inviting homophobes to assemble in the

comments under the post about a store supporting Pride month⁷³.

They established a connection between homophobia and RF by using a well-known word *skrepi* ([spiritual] foundations), stemming from the RF fundamentalist discourse to refer to those who oppose Pride month symbols: “Скрепнощі в коментарях зламались”⁷⁴.

The last strategy by which КК users construct the boundaries of their community from other Russian speakers that we are going to address here is that of assuming distance from the Russian speakers of Ukraine who support unity and/or negotiations with RF. Such construction of the boundaries between the different Russophones living in Ukraine is notable since it, like the construction of the boundaries with the RF ideology with the RF, is based on pointing out ideological rather than geographical differences. We see a prime example of how КК users distinguish between such groups in a post featuring leaflets that claim, “God saves those who live in Ukraine”⁷⁵. In responses to this post, КК users agreed that, while God may save those who live in Ukraine⁷⁶, he may not be as graceful towards those who live in *the* Ukraine⁷⁷. Additionally, КК users routinely cheer when pro-Russian media personalities from Ukraine such as Anatolii Sharii are wanted by Ukrainian police⁷⁸ and have referred to the Ukrainian President inviting Russian propagandists and supporters of a pro-Russian politician Medvechuk as “зрада” [betrayal]⁷⁹.

to signal disrespect).

⁶⁵ “Morning commotion of Moscow’s patriarchate”, <<https://www.instagram.com/p/CPIWvLDYbg/>> (latest access: 10.12.2021).

⁶⁶ “Gathering of dumbfucks”.

⁶⁷ “KGB agents in habits”.

⁶⁸ “Moscow hogs show” [in Ukrainian].

⁶⁹ “Moscow [misspelled, likely intentionally, to signal disrespect] Checkists [secret service agents]”.

⁷⁰ “Could they all please leave for Moscow?”

⁷¹ “When will they all finally leave the f*ck for Moscow?” [in Ukrainian].

⁷² “Send them away to Russia [misspelled, likely intentionally, to signal disrespect]... let them walk with crosses there”.

⁷³ *Posle raskritikovannikh kreditok* [...], <<https://www.instagram.com/p/CQWAUYaD4oY/>> (latest access: 10.12.2021).

⁷⁴ “*Skrepi* bearers have collapsed in the comments” [in Ukrainian].

⁷⁵ *Uspokoitel'nye lisovki vidaut na Univere*, <https://www.instagram.com/p/CPqTwO8j_iO/> (latest access: 10.12.2021).

⁷⁶ “в Украине”, the preposition “в” being typical for Ukrainians.

⁷⁷ “на Украине”, the preposition “на” being typical for Russians.

⁷⁸ *SBU oholosyla Anatoliiu Shariu pidozru u derzhzradi*, <<https://www.instagram.com/p/CLWvftYFtot/>> (latest access: 10.12.2021).

⁷⁹ *A tem vremenem Imperator priglasil predstavitelei razlichnikh SMI* [...], <https://www.instagram.com/p/CPxXW_JjvZ8/> (latest access: 10.12.2021).

Including Bilingual Ukrainians through hybridity

Another notable way in which KK constructs the boundaries of its community is through linguistic hybridity. KK users address their audience in both Ukrainian and Russian. Using both languages results in the content of the community being accessible in its entirety only to bilingual Russian and Ukrainian speakers. And even though the majority of the content is in Russian, the use of Ukrainian in posts and in comments still limits understanding for monolingual speakers from the RF and excludes them.

Consider this example of how KK users organically and innovatively used two languages to interact with the post about high temperatures in the city⁸⁰. The post contained a picture of a thermometer showing an abnormally high temperature and was captioned in Russian. A user responded to it in Ukrainian, quoting the line from the Ukrainian anthem (not precisely, but in an unmistakably recognizable way), which then sparked follow-up responses in both languages.

- На Гагарина уже почти ад нахуй
 - Ще не вмерла Україна
 - з такою температурой, скоро помре
 - с такой температурой ненадолго...⁸¹

This and other similar examples seem noteworthy not simply because they contain two languages; after all, it has long been the case in Ukraine that bilingual speakers used two languages simultaneously in their interactions, the phenomenon Bilaniuk refers to as “non-accommodating bilingualism”. It is the dynamics between the interlocutors and the primacy of the communicative goal over the choice of the language that captures attention. As Bilaniuk’s studies of non-accommodating bilingualism show, it used to be the case that when linguistic accommo-

dations did happen in bilingual interactions, those who chose to speak Russian almost never accommodated Ukrainian speakers, but rather the reverse might happen⁸². In the KK interaction here though, the dynamics are different – the two users who chose Ukrainian, the one who posted the line from the national anthem and the one who responded to him are, judging from their IG profiles (both open and both with pictures taken in Kharkiv, with captions and interactions in Russian), Russophones. Thus, this interaction exemplifies not only accommodation of a Russophone to a Ukrainian speaker (as in the case of the user responding to the anthem line in Ukrainian), but also a voluntary choice of a Russophone to use Ukrainian for the sake of making what they likely considered, a joke. What’s notable about this interaction is that it exemplifies the trend towards active, not only passive, knowledge of Ukrainian becoming a necessary condition for full participation in the even predominantly Russophone Ukrainian community.

Discussion

In this study, we have applied the imagined communities conceptual framework from the field of language and literacy education studies to elicit how the Russophones from Ukraine construct the boundaries of their community. Using this framework allowed us to start from the assumption that it is not the language per se, but the literacy practices of the communities through which one socializes into this language and the imagined communities they intend to participate in using this language that contributes to shaping people’s outlook, identities and ways of relating to others. Additionally, applying this framework to the Ukrainian context has allowed us to notice the preconditions for Ukrainian Russophones’ dissatisfaction with the identity options afforded to them in the Russian Federation-propagated narrative of *Russkii Mir* and, thus, has allowed us to expect that the Ukrainian Russophones would attempt

⁸⁰ *Na Gagarina uzhe pochtii ad nakhui*, <<https://www.instagram.com/p/CQjEYNvjhqF/>> (latest access: 10.12.2021).

⁸¹ (It’s already pretty much fucking hell on Gagarina [Russian]
 - Ukraine has not perished yet [Ukrainian]
 - With such temperatures, it will perish soon [Ukrainian, but with a Russian case ending of the word ‘temperatures’]
 - It won’t last long with such temperatures... [Russian])

⁸² L. Bilaniuk, *Cultural Politics on Ukrainian Television: Language Choice and Code-Switching on “Khoroshou”*, “Canadian-American Slavic Studies”, 2010 (44), 1-2, pp. 200-216.

to construct their own community of practice of Russian in such a way as to exclude the Russian speakers from RF and include the bilingual Ukrainian and Russian speakers from Ukraine.

We approached the online community Khuevyi Khar'kov, as a community of speakers of Russian in its own right, with its own literacy practices, marked by distinct attitudes and functionality, and we observed how the members of the community constructed its boundaries through the community literacy events. This study has allowed us to make more informed assumptions about the literacy practices and values of the community and, therefore, about the identities of its members. We have observed that KK members use a variety of strategies to include insiders and exclude outsiders. Most notably, KK relies on linguistic hybridity to exclude monolingual Russophones from Russia and the Russophones from Ukraine who may have negative attitudes towards the Ukrainian language and Ukrainization. Besides, it constructs the boundaries of its audience to exclude these groups by targeting, criticizing, and even attacking values associated with mainstream Russian discourse.

We believe that the findings of this study allow us to comprehensively interpret the scope and implications of practicing Russophone identities in Ukraine, thus making a meaningful contribution to the previous interpretations. Below are the specific aspects which we see as most useful for understanding past research, as well as for expanding this field of inquiry going forward.

Firstly, we weren't guided by pre-existing theories about the connection between Russian language use / Russophone identity in Ukraine and ideology of the community, but we tried to explore this ideology during our analysis. And while other studies also don't treat Russophone identities in an overly simplistic manner, attempting to understand the experience of being a Russophone in Ukraine through mere theoretical questioning, we believe that our dynamic approach allows us to take the perspective of the Ukrainian Russophones into account in a more profound way.

After all, asking how important one or the other

aspect of a Russophone identity is for the participants assumes that this aspect is at least somewhat important. Meanwhile, if we begin with what participants talk about themselves, we may find that some of the points that researchers traditionally interpret as important aspects of a Russophone identity in Ukraine may not bear any significance for certain Russophones at all. For example, one study⁸³ asked how important it is for them to maintain continuity with Soviet heritage, likely assuming that using Russian, a product of a Soviet Russification, may correlate with loyalty to other remaining manifestations of Sovietization of Ukraine. However, our study has shown that many Russophones don't talk about Soviet heritage at all. This may be particularly true for the specific community we analyzed, but it is still important to note how, in the absence of the categories assigned by researchers, other ones relevant for participants may stand out more prominently. In the current conditions, with both the Russophone and the Ukrainophone identities taking shape, researchers should not make assumptions, but rather allow the participants of the studies to construct their vision of their identity themselves.

And as our reconstruction of the values and ideologies of the community of Ukrainian Russophones has shown, the combination of elements through which they do so can be seemingly incongruent. While they explicitly reject connections with the Russian Federation and its mainstream culture and political narratives as examples of negative attitudes to the Russian Orthodox Church show, they also don't rush to uncritically accept mainstream Ukrainian ones, as the example of the divergent perceptions of the Kharkiv mayor demonstrates.

CONCLUSION

Ukrainian Russophones are in the process of constructing a new Russophone identity, drawing its boundaries by excluding the Russian speakers of the Russian Federation from their imagined community of Russian speakers. They do so through

⁸³ V. Kulyk, *Shedding Russianness*, op. cit.

linguistic means by which they construct closer ties within their local Russophone community as well as with the rest of the bilingual Ukrainian and Russian speakers from Ukraine. These means include using local references that can be challenging to discern for outsiders and using hybrid Russian and Ukrainian languages.

That Ukrainian Russophones use the language that excludes monolingual Russian speakers from participating in their communication indicates that they no longer see the latter as part of their Russophone community. This means that Russian Federation is no longer the only undisputable center of a Russian-speaking world and supports the perspective that Russian has become a pluricentric language. Additionally, Ukrainian Russophones differentiate themselves from the Russian speakers of RF by extralinguistic means, such as articulating ideological differences between themselves and the mainstream Russian society. Given that the mainstream Russian state-building narrative is rooted in religious fundamentalism and traditionalism, we can expect that the Ukrainian Russophone identities will continue moving towards the rejection of such fundamentalism and traditionalism. Ukrainian Russophone identities may indeed become a site where new civic identities will emerge in Ukraine.

◇ *Towards World Russians? How Ukrainian Russophones Construct Boundaries from the Russian Federation* ◇

Anna Vozna

Abstract

The article explores how russophone Ukrainians in Kharkiv construct boundaries from the Russian Federation in the Russian language. It relies on Norton’s language and identity framework and argues that Ukrainian russophones no longer see Russian speakers from the Russian Federation as part of their imagined community of Russian speakers. It shows that russophones signal the boundaries of their community and exclude Russian speakers from the Russian Federation by using language embedded in local culture, by explicitly articulating the difference of their culture from that of the Russian Federation and through linguistic hybridity which, at the same time, allows them to include bilingual Ukrainians. The research suggests that Ukrainian russophones are in the process of constructing local russophone identities independent from the Russian Federation, meaning that the Russian language is becoming pluricentric.

Keywords

Russophone Identities, Russian as Pluricentric, World Russians, Ukrainian Russophones.

Author

Anna Vozna is a PhD student from Kharkiv. She studies Comparative Politics at the University of Ottawa where she works on comparing politics of language and culture revitalization in Ukraine and worldwide. She holds a MA in Russian and Slavic Studies from the University of Arizona and a MA in Applied Linguistics from the National Aerospace University “KhAI”.

Publishing rights

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



© (2021) Anna Vozna

“The moon was not Stalinist”*

Post-Soviet Memory: Narratives from the Borderland City of Lviv

Elisa Lucente

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 137-152 ◇

WHEN memory studies were flourishing in the West¹, memories were still being murmured in the East. The construction of a Soviet master narrative pervaded the intimacy of the everyday life of citizens, but memories excluded from the official discourse were preserved in the private sphere, nourishing an underground counter-history opposed to the state-sanctioned one². By the time the Soviet Union ceased to exist, the “long suppressed and still painful memories came to the fore, freed from the constraints of censorship”³. The quest for the construction of a collective sense of belonging in the newly independent countries became a central topic of research, mainly reflecting the political requirements of state- and nation-building. At first, the literature regarding the history of post-Soviet countries was written chiefly along ethnocentric lines. Notwithstanding, the process that Georgiy Kasianov referred to as “nationalizing history”⁴ soon showed its limitations and risks. So that, across the turn of the millennium, historians sought to expand and go beyond the framework of national history since the essentialist categories of ‘One’s Nation’ and the ‘Other’ could not coexist with the multinational historical past of the region. From this paradigm change from national to transnational his-

tory, memory became a compelling research topic in Eastern Europe, where the continuous migration of peoples and border-change caused overlapping historical narratives within and among states and communities.

The present article aims at examining and revisiting the post-Soviet as a category of analysis in the study of historical memory and nation-building in the Eastern European space. Noting the conceptual relevance of the category of ‘post-Soviet’ does not imply addressing only events that took place after the time or beyond the space of the Iron Curtain, nor overestimating the impact that Soviet culture had on the region. In my view, it would instead address how politics, culture, and the whole array of everyday human emotions passed through these seventy years of history, impacting on, and being influenced by them.

Post-Soviet memory suggests both a continuum and a rupture in space and time that will be critically addressed through the lens of a local case study, the borderland city of Lviv.

The case study has been chosen because of its unique features, since Lviv is a borderland city with a variegated past that nowadays finds itself at the gates of the European Union. Known throughout the centuries as Lemberg, Lwów, L’vov and L’viv, according to the political entity which has ruled this space, the cityscape encloses much of central and eastern European history: from a multinational and multicultural heritage of religious and linguistic kaleidoscope to a top-down forced national uniformity. The approach on which my analysis is based is trans-disciplinary and it comprises methods and theories derived from postcolonial studies. I chose this perspective for two reasons. Firstly, these tools may be

* A. Zagajewski, *Two Cities: on Exile, History, and the Imagination*, Athens 2002, p. 90.

¹ I use the categories of Western / Eastern Europe in the perspective of the West-East dichotomy central in the narrations regarding the Cold War. However, they are not essentialized but challenged and problematized.

² Cf. M. Ferretti, *La memoria mutilata: la Russia ricorda*, Milano 1993.

³ U. Blacker – A. Etkind, *Memory and Theory in Eastern Europe*, London 2013, p. 7.

⁴ Cf. G. Kasianov – P. Ther, *A Laboratory of Transnational History: Ukraine and Recent Ukrainian Historiography*, Budapest-New York 2009.

instrumental in investigating if and in which circumstances the USSR could be regarded as a colonial power, or rather, a political entity that combined elements of an empire with features of a multinational state⁵. Moreover, this viewpoint recognizes the sensibility in the way east-central Europe articulates its historicity. In this region, narratives seem to be built upon a postcolonial perception of one's own experience, so this approach could be valuable in problematizing and challenging these representations. In doing that, my article intends to underline people's subjectivity, investigating their role not as passive victims of an outside and foreign power but as agents who negotiated through time their self-belonging. Nation, othering, hybridity and palimpsest are among the scaffolding concepts that are relevant in my analysis⁶. Specifically, I will present, looking at the cityscape, the historical narratives that identify the 'Self', in this case the Ukrainian nation, and the 'Other'. In doing so, I will show how the post-Soviet city has been defined through the selective adoption of symbols conceived by past ruling political entities. In this vein, I contend that the national city has been imagined through the complex interactions of elements considered solely Ukrainian with others coming from the adoption or the refusal of the mythscape of the Habsburg Lemberg, the Polish Lwów, the Jewish Lemberg and the Soviet L'vov.

From a theoretical and methodological perspective, the research intends to bridge memory studies and urban analysis. The idea of sharing common identities is linked not only with invented traditions⁷ but also with the material forms in which communities have constantly imagined themselves⁸:

When we think about social or cultural identity, we inevitably tend to place it, put it in a setting, imagine it in a place. Ideas and feelings about identity are located in the specificities of places

⁵ D. E. Letnyakov, *Critical Commentary on the Concept of "Soviet Empire"*, "Russian Studies in Philosophy", 2017 (55), 3-5, pp. 293-304.

⁶ See B. Ashcroft – G. Griffiths – H. Tiffin (ed. by), *Postcolonial Studies: The Key Concepts*, London 2013.

⁷ Cf. E. J. Hobsbawm – T. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge 2012.

⁸ See B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread Nationalism*, London 2006.

and landscapes in what they actually look like or perhaps more typically how they ought to appear⁹.

As concerns the urban environment, the analysis focuses both on the monumental and the performative dimension of collective memory. According to this perspective, I will address historical narratives that have been shaped and reshaped through time in the urban cultural landscape of Lviv. The idea of 'cultural landscape' derives from the work of an American geographer, Carl Sauer, who stressed the prominent role that humans play in the material transformation of natural landscapes¹⁰. Inevitably, the cultural landscape is linked with the material human construction, such as buildings, monuments and memorials. Notwithstanding, during the 1980s and 1990s¹¹, scholars started to 'dematerialize' the analysis, focusing on the symbolic, conceptual and ideational dimensions of these material elements. This cultural approach has been built upon post-structuralism and linguistic theory by scholars who defined cultural landscape as a multifaceted process of representation¹². This methodology allows reading the city as a 'text' to grasp the ideas through which sites of memory¹³ emerge, change and disappear. However, the analysis is not meant to be static: the city represents a site of cultural production, mediated through the symbolic practices of self-identification of the communities which inhabit it. The city-text is thus imaginary, it is based on an existing urban space, but it is embedded in the constellation of alternative reminiscent worlds. Hence, it is possible to integrate the city-text metaphor with

⁹ C. Tilley, *Introduction: Identity, Place, Landscape and Heritage*, "Journal of Material Culture", 2006 (11), 1-2, pp. 7-32.

¹⁰ C. O. Sauer, *The Morphology of Landscape*, Berkeley 1925, p. 46.

¹¹ Here, I refer to the so-called 'cultural turn' in social sciences and humanities. This approach is aimed at turning culture into the subject of debate. Prominent figures were Pierre Bourdieu, Michel Foucault and Clifford Geertz.

¹² D. Cosgrove – P. Jackson, *New Directions in Cultural Geography*, "Area", 1987 (19), 2, pp. 95-101.

¹³ The sites of memory can be defined as the institutionalized forms of collective memories about the past; places in which the community deposits the memories that its members consider to be a fundamental part of their identity. This notion became popularized in memory studies as *lieux de mémoire* (P. Nora, *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, New York 1996); *landmarks* (M. Halbwachs, *On Collective Memory*, Chicago 1992).

semiotics to investigate the creation of symbolic places that materialize the collective remembering and to emphasize how places have been re-signified through time¹⁴. In the urban analysis of Lviv, I will identify temporal, spatial, or even imaginary layers from which the multiple narratives at play in the historical memory of the city could be recounted¹⁵. This perspective delves into both the multiplicity of the variegated past of the city, which has left several traces on the material environment and the complexity of the identification processes that simultaneously have an impact on and are influenced by this landscape, emphasizing the dialogical engagement between people and the environment. Hence, building on the work of Marianne Hirsch and Uilleam Blacker, I read the concept of 'post-Soviet memory' as a complex combination of processes through which pre-Soviet and Soviet narratives that may belong directly or not to current urban communities are internalized, or refused, through the production, or the destruction, of material elements in the cityscape¹⁶.

The article is structured as follows: firstly, I present the urban landscape of the city, focusing on the interesting feature of ghost signs on the facades of buildings, and I propose the definition of palimpsest to describe this environment; then, I proceed investigating how the landscape of the contemporary, or post-Soviet, Lviv is treated as a multicultural project by local agents. Afterward, I question whether the category of cultural hybridity may be instrumental in conceptualizing the multi-layered structure of identification processes in the city, moving beyond cultural and national essentialism. The case of the Eastern European space, which is characterized by an imperial and multi-ethnic past that struggles to be enclosed within fixed national bound-

aries, can be considered as a 'laboratory' where to apply these transdisciplinary approaches. This local space raises awareness of the limitations of ethnically-based national narratives and allows challenging them. Finally, the paper concludes by discussing the possible implications of these findings for the field of memory studies: may these narratives be conceptualized as a post-Soviet memory?

UNDER THE PLASTER: LVIV AS AN URBAN PALIMPSEST

The analysis begins on a ground level, with footsteps¹⁷. While walking around the city, the first element that can be noticed is the presence of numerous statues, high-reliefs and decorations representing the figure of the lion. According to the traditional narration, the city was founded by Danylo Romanovyč Halyc'kyj¹⁸ (1202-1264) in 1256 and named after his son Lev, which means "lion".

This is the first example of how the urban landscape of Lviv shows the material presence of diverse absences, which are the political entities that have ruled this urban space. Throughout the years this city has been a medieval Rus' village, a town belonging to the Polish crown, the capital of the Galicia and Lodomera province of the Habsburg Empire and a modern centre during the interwar Second Polish Republic. After the Nazi occupation and the chaotic war times, it was a strategic city of the Ukrainian Soviet Socialist Republic and finally, it became the bastion of nationalism in independent Ukraine¹⁹.

Due to its favourable geographical position, between the Baltic and the Black Sea, Lviv was a relevant trading centre: this gave to the city its characteristic feature of a multi-ethnic space where Ruthenians, Poles, Germans, Armenians, Hungarians, Tatars, and Jews lived together. The Second world

¹⁴ U. Blacker, *Memory, the City and the Legacy of WWII in East Central Europe. The Ghosts of Others*, Abingdon-New York 2019, pp. 25-62.

¹⁵ To evade confusion, the historical narratives considered in this analysis are the Ukrainian Lviv, the Polish Lwów, the Jewish Lemberg and the Soviet Lvov. The object of this study consists of the material elements of the urban environment. Literature texts, although being relevant, fall outside the scope of my research.

¹⁶ U. Blacker, *Memory*, op. cit., p. 11; M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, "Poetics Today", 2008 (29), 1, pp. 103-128.

¹⁷ The literature regarding urban walking as a research method has been presented in T. Shortell, *Introduction: Walking as Urban Practice and Research Method*, in E. Brown – T. Shortell (ed. by), *Walking in Cities: Quotidian Mobility as Urban Theory, Method, and Practice*, Philadelphia 2016, pp. 1-16.

¹⁸ Danylo Romanovyč Halyc'kyj was the ruler of the principalities of Galicia and Volhynia from 1221 to 1264.

¹⁹ Y. Hrycak, *Lviv: A Multicultural History Through the Centuries*, "Harvard Ukrainian Studies", 2000, 24, pp. 47-73.

war represented a watershed in the urban identity from two perspectives: the demographic and the geopolitical. Regarding the former, Lviv lost around 80% of its former population and was repopulated by Ukrainian and Russian inhabitants coming mainly from rural areas and other regions of Ukraine. Another significant moment was the exchange of populations between Poland and Ukraine SSR (1944-1947)²⁰. Likewise, the demographic composition lost its traditional multicultural features. Jaroslav Hrycak, one of the most preeminent Ukrainian historians, highlights that at the time ‘identity’ was reformulated through a new geo-cultural canon: from a peripheral centre of Central Europe towards a peripheral centre of Eastern Europe²¹. According to Hrycak, who analysed Lviv from a multicultural perspective, the national lens is not adequate to tell the history of the city:

Historians of assorted nationalities have written distinct historical accounts of the city according to their respective national perspectives. Thus, we have Ukrainian, Polish, Soviet and Jewish versions of Lviv’s past [...] No matter how detailed and well written, each of these versions of urban history selects or highlights those facts and events that best conform to a national paradigm²².

In the urban history of Lviv, the national lens, which necessitates a substantial ‘Other’ to be opposed to the ‘Self’ appears particularly unconvincing since the Other is deeply embodied in everyday interaction with buildings and people. The material elements of the landscape open a fracture in this narration where the Other has lived and left traces on the space.

During the three-month research that I have conducted in Lviv²³, I was able to find material examples of each political entity and community that live the city: ranging from the architecture of buildings, re-

ligious heritage, monuments and memorials to the topography of the city and miscellaneous objects that can be found around the streets, such as flags, and means of transportation. In this article, I give specific attention to ‘ghost signs’, defined as the remains of painted advertising signage on walls. Here, I use this term to include any inscription or artifact that left a trace on the facades and the interiors of buildings. I consider these elements particularly intriguing because they are the material embodiment of both nostalgic and forward-thinking longing, so that they may have an intense impact on the imaginative component of identification processes. The remains of old signs represent “survival and loss simultaneously”²⁴, it is both a “tenacious and precarious”²⁵ feature, in which diverse temporal layers overlap. The fading ads visible in Lviv are mainly Polish-written signs, but there can also be found German and Yiddish ones; they dated back mainly to the times in which the city was part of the Habsburg Empire and immediately afterward, during the interwar Second Polish Republic [Fig. 1 and 2].



Fig. 1 – Polish and Yiddish signs on a former Milkhouse in Tyktora Street.

Ghost signs of this kind can be also found inside buildings. There are remains of Polish inscriptions on floors, walls but there are also traces on windows

²⁰ T. C. Amar, *The Paradox of Ukrainian Lviv*, Ithaca [NY] 2015.

²¹ J. Hrycak, *Lviv*, op. cit.

²² Ivi, p. 48.

²³ The research has been conducted in collaboration with the Ivan Franko National University and the Centre for Urban History of East Central Europe from October 2019 to December 2019 in Lviv, as part of my master’s degree in International Cooperation on Human Rights and Intercultural Heritage of the University of Bologna. The thesis resulted from this fieldwork is titled: “*The past is a foreign country*”. *Memory politics in post-Soviet Ukraine. The Case of the borderland city of Lviv*.

²⁴ S. Schutt – S. Roberts – L. White (ed. by), *Advertising and Public Memory: Social, Cultural and Historical Perspectives on Ghost Signs*, New York 2017, p. 3.

²⁵ Ibidem.

which are particularly captivating because, as Kovalska noted, "Glass is the most fragile of all remnants of the past"²⁶ [Fig. 3].

Nowadays, it is given specific attention to the restoration and preservation of the Jewish, Polish and Habsburg heritages, which, once discovered under the plaster, are not destroyed but maintained. However, those are not the only foreign pasts that left visible traces on edifices. The administrative building located on Čornovil prospect is an interesting case in point [Fig. 4].

This panel was created by the artist Evgen Beznisko in the 1970s and it is devoted to the "friendship between Ukraine and Russia". The composition has two empty spots, a sign that paradoxically renders evident absence. Soviet symbols of the panel were in fact disguised in 2015-16 under the Law "On the condemnation of the communist and national socialist (Nazi) regimes, and prohibition of propaganda of their symbols"²⁷. This panel is another outstanding example of how the past that can be considered 'foreign' is still fiercely materially present. In other cases, this past has been hidden [Fig. 5]: for instance, on the wall of another building in the same street there was once a mosaic with the highlander playing on a *trembita*²⁸, a woman in national dress, who meets bread-salt and male-worker; below there was the inscription: "Glory to the builders of communism!". In 2017 the mosaic was entirely closed by the neighbouring new building²⁹. In contrast to the Polish, Jewish and Habsburg heritage, it emerges an attempt to forget this Soviet past, using the destruction of its symbols, as in the case of the first mosaic panel, and through negligence, as in the second example.

All these things considered, I argue that Lviv is an outstanding example of palimpsest, a concept

that has been put forward in cultural geography by Michel De Certeau³⁰. The term palimpsest originally refers to a parchment on which it has been written more than once with some of the previous signs still visible. Then, it began to denote a location with different layers beneath the surface and postcolonial studies began to employ the concept to refer to earlier features of cultural persistence:

Any cultural experience is itself an accretion of many layers, and the term is valuable because it illustrates the ways in which pre-colonial culture as well as the experience of colonization are continuing aspects of a postcolonial society's developing cultural identity. While the 'layering' effect of history has been mediated by each successive period, 'erasing' what has gone before, all present experience contains ineradicable traces of the past which remain part of the constitution of the present³¹.



Fig. 2 – Polish-written advertisement in Rynok Square.

Here, the term palimpsest is more than a metaphorical concept: the foreign past of the city emerges directly under the plaster of buildings' walls. Ghost signs represent the "Others-from-the-Past"³² that have lived the city, such as Polish and Jewish communities and the Self-from-the-Past, or the Other-from-the-Soviet-Past, namely the Soviet citizen that had to re-conceptualize its self-belonging after the USSR's collapse. Several questions may

²⁶ A. Kovalska, *Prewar Glass Inscription in Lviv*, December 2020, <<https://forgottengalicia.com/prewar-glass-signage-lviv/>> (latest access: 09.07.2021).

²⁷ "Soviet mosaics in Ukraine", <<https://sovietmosaicsinukraine.org/en/mosaic/330>> (latest access: 09.07.2021).

²⁸ The *trembita* is a musical wind instrument made of wood commonly used by mountain dwellers in the Carpathians, such as Hutsuls and Gorals.

²⁹ "Soviet mosaics in Ukraine", <<https://sovietmosaicsinukraine.org/en/mosaic/599>> (latest access: 09.07.2021).

³⁰ M. De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 1984, pp. 109.

³¹ B. Ashcroft – G. Griffiths – H. Tiffin (ed. by), *Postcolonial Studies*, op. cit., p. 158.

³² N. Otrishchenko, *Memory about the Others in Postwar Pidzamche: Between Anonymity and Emotional Ties*, published on the website of the project "Memory Treatment and Urban Planning in Lviv, Chisinau and Wroclaw", <https://memoryofvanishedurbanpopulations.files.wordpress.com/2014/03/pidzamche_otrishchenko_ed.pdf>, p. 7 (latest access: 23.11.2021).

be posed regarding these markers: What has been destroyed or simply forgotten? What instead has been rediscovered and restored, by whom and why? To be clear, everyday contingencies should not be underestimated. The excessive emphasis on what a material object may symbolize could be misleading: sometimes, no grand ideological intent is at stake. However, this consideration may give even more significance to the investigation of memory sites, because they are not only ideological markers, rather: “Windows into a range of phenomena connected with the experience of modern urban living”³³.

MEMORY POLITICS OF MULTICULTURALISM: DEALING WITH THE OTHER

As already mentioned in the previous section, the urban palimpsest of Lviv highlights several layers that interplay with as many narratives that characterize the history of the city. For example, there are the proudly showcased Jewish Lemberg and the Polish Lwów or the disregarded Soviet L'viv³⁴. Undoubtedly, walking through the streets we can grasp the idea of being in a place with a richer past than the one framed by the nationalistic canon of Ukraine³⁵. However, how local authorities and citizens handle this poly-ethnic past, that is which elements of this cultural diversity are included or excluded from the master narrative, remains a contextual political choice open to changes.

For many, multicultural is an accurate and welcome description of Lviv and a guiding framework for how Ukraine should be described nowadays³⁶. However, what political aim may be hidden behind the labelling of the city as multicultural? I propose to in-

vestigate how those narratives have been employed as a tool, namely how the multicultural discourse entered the agenda of the so-called ‘memory politics’ in post-Soviet Lviv. Memory politics can be defined as the set of institutional decisions taken by memorians³⁷ to forge collective identities by selecting what it is to be remembered and what it is to be forgotten, to cope with a challenging past and to construct (or re-construct) a collective memory of a community. The aim of these practices has been twofold: To legitimate state power and to construct a sense of belonging to the community in which they are adopted. In the aftermath of the collapse of the USSR, Lviv has been ‘re-imagined’ firstly as a national city in the context of the Ukrainian state- and nation-building. These issues have been well-documented by numerous scholars who have already investigated memory politics in post-Soviet Lviv. The academic community has extensively explored the creation of national symbols, which were used to present the city as the Ukrainian Piedmont and the least Sovietized city of Ukraine³⁸. Historians have investigated the relationship between the Soviet and the Ukrainian mythmaking of the Second World War, noticing how Soviet symbols have been dismantled or re-signified in the local arena, sometimes with paradoxical outcomes³⁹. In addition, the immediate impulse to break with the Soviet past erased all Soviet traces from the public spaces of the city, but in the quest for finding a new national identity, all other traces of the multicultural history of Lviv were alien, not fitting, and therefore neglected in forging the public spaces of Lviv as genuinely national. Therefore, the Ukrainization of Lviv provoked a strong reaction in the communities who considered the city a symbol for ‘their’ national project, as in the case of Poles, who main-

³³ S. Schutt – S. Roberts – L. White (ed. by), *Advertising*, op. cit., p. 2.

³⁴ B. Cherkes – S. Linda, *Rebirth of Multicultural Identity in Public Spaces of Lviv*, “IOP Conf. Series: Materials Science and Engineering”, 2019, 471, p. 2.

³⁵ The website of the city’s official tourism site for example insists on the fact that Lviv is “the capital of Ukrainian culture, spirituality and national identity”. See <<https://lviv.travel/en/lviv-history>> (latest access: 22.09.2021).

³⁶ As it has been showcased during the European Heritage Day in 2018. See <<https://www.europeanheritagedays.com/EHD-Programme/Press-Corner/News/European-Cultural-Connections-Foregrounded-in-Lviv>> (latest access: 22.09.2021).

³⁷ Memorians are defined as “Diffuse epistemic communities making intellectual interventions in the public debate on the past”, in E. Narvselius, *Tragic Past, Agreeable Heritage: Post-Soviet Intellectual Discussions on the Polish Legacy in Western Ukraine*, “The Carl Beck Papers in Russian and Eastern European Studies”, 2015, 2403, p. 38.

³⁸ Idem, *The Nation’s Brightest and Noblest: Narrative Identity and Empowering Accounts of The Ukrainian Intelligentsia in Post-1991 L’viv*, PhD dissertation, Linköping 2009.

³⁹ T. C. Amar, *Different but the Same or the Same but Different? Public Memory of the Second World War in Post-Soviet Lviv*, “Journal of Modern European History”, 2011 (9), 3, pp. 373-96.

tained cultural and political supremacy in Lviv for almost six centuries. It has been noticed that the Ukrainian national canon provoked contrasting narratives between ethnic communities. Consequently, several authors have thoroughly investigated the so-called 'memory wars' concerning sensitive and conflicting topics⁴⁰. In outline, previous studies have concluded that the Orange Revolution of 2004 and then the Euromaidan of 2014, the Crimea crisis and the escalation of the war in the eastern borderland have caused two contrasting processes: an exacerbation of nationalism and an increasing discourse of Ukrainian Europeanness. In this context, it was framed as a sometimes incoherent political will of building a Ukrainian identity that could be summarized under the motto "Ukraine is not Russia but Europe". Accordingly, the urban landscape, imbued with an imperial atmosphere that reminds "the good old times of Grandma Austria", somehow conflicts with the majestic monumentalization of controversial symbols, such as the statue honouring Stepan Bandera⁴¹. Therefore, it may be argued that the selective representation of the national or the multicultural heritage of the city results in what Lviv looks like today: a Ukrainian, Western-oriented city, "open to the World"⁴².

However, little research has been conducted so far to deconstruct this multicultural discourse, which oftentimes has been oversimplified as the right way to do memory politics to place Ukraine towards its predetermined European path. This perspective, in

which multiculturalism seems equated to Europeanness, has failed to grasp both risks and potentials of the cross-cultural dialogue that occurred in this very peculiar context and led to the regaining of an intercultural public space.

Firstly, it should be noted that when talking about multiculturalism in Lviv, we are focusing on the relationship between specific ethnic groups, namely Ukrainians, Poles, Jews, Russians, and to a lesser extent Armenians, and that the multicultural discourse is not aimed at managing cultural diversity of current citizens. Rather, it is oriented towards coming to terms with a complex and controversial past.



Fig. 3 – Street name. Photography: Courtesy of Areta Kovalska.

So that, soon after independence, the objective of multicultural policies served the question of nation-building. The display of the poly-ethnic past of the city, had the intent of normalizing the post-Soviet transition and placing the territory within the frame of the European discourse: "Envisioning a multicultural heritage, in line with contemporary (primarily Western) models, became a part of post-Soviet normalization"⁴³. At a national level, the government tried to re-write the history of the Ukrainian territory rooting it in an ancient past, aiming at making citizens feel the new communitarian bond along the lines of a pre-Soviet discourse.

Accordingly, since the memory politics aimed at forging a heroic pre-Soviet and Ukrainian past,

⁴⁰ Soviet monuments and memorials became the subject of selective destruction and preservation. Those which were maintained have been re-signified as 'Ukrainian' and not 'Soviet' symbols, i.e. Soviet cemeteries and memorial of WW II. Moreover, new statues were erected following a Soviet aesthetics, as in the case of the monument to Stepan Bandera. See V. Sereda, *Politics of Memory and Urban Landscape: The Case of Lviv after World War II*, "Time, Memory, and Cultural Change", IWM Junior Visiting Fellows' Conference Proceedings, XXV, 2009, <<https://www.iwm.at/transit-online/politics-of-memory-and-urban-landscape>> (latest access: 23.11.2021).

⁴¹ Stepan Bandera, the Ukrainian nationalist leader, is one of the most symbolic figures in the construction of the Ukrainian identity in the Western region and, at the same time, the most controversial and divisive, due to the charge of his involvement in crimes committed against Poles and Jews.

⁴² "Lviv open to the world" is the official city slogan. See <<https://lviv.travel/en>> (latest access: 22.11.2021).

⁴³ E. Narvselius – N. Bernsand, *Lviv and Chernivtsi: Two Memory Cultures at the Western Ukrainian Borderland*, "East/West: Journal of Ukrainian Studies", 2014, 1, p. 63.

within this "myth of the origin" the statue to the medieval king and founder of Lviv, Danylo Halyc'kyj has been erected on 29th October 2001. However, at a more attentive analysis, this project was not entirely born in independent Ukraine. In fact, for Soviet propaganda, this historical figure personified the unity of Ukraine, Belarus, and Russia, and the idea to establish a monument in his honour has already appeared in 1947. The plan was not implemented until 1999, when Lviv city authorities, the Union of Architects, and the Union of Artists of Ukraine announced a contest for the project of the monument⁴⁴. The pedestal of the equestrian statue is decorated with the coat of arms of Ukraine, the famous trident (*tryzub*)⁴⁵, in the centre and a royal crown on top. These elements symbolize the link between this figure and the national history of Ukraine. Far from being set in stone, this example shows that a single monument may become the symbol for two distinct narratives, the Soviet Lviv and the Ukrainian Lviv, depending on how it is (re-)presented.

However, multicultural policies in those times were not only about nation-building. The touristic and economic incentive has given another reason to them. In fact, the poly-ethnic past of Lviv has been employed not only to memorialize the national history of Ukraine, but it has also been utilized as a touristic and commercial strategy by local agents⁴⁶. Concerning the popular culture, the content of those policies has focused by and large on the Habsburg past of the city. In this case the intent was to replace it from the Eastern to the Central European narration. In every corner there are coffee houses, souvenir shops and thematic restaurants that remind of this glorious epoch.

Initiatives linked to the Jewish and Polish past

were instead far more controversial and divisive than those related to the Habsburg times, and they came after a long process of conflict and negotiation. This heritage, in fact is related to controversial tragedies that frequently jeopardize the glorification and victimization canon upon which Ukrainian identity has been first imagined⁴⁷. One example is the regeneration of a historical memory concerned Polish Lwów: the 'Cemetery of the Defenders of Lwów', known as the Eaglets Cemetery, one of the military sections⁴⁸ within the Lyčakiv cemetery. The rebuilding of the cemetery, which had been neglected and partially destroyed during Soviet times, represented one of the most controversial issues that divided Poland and Ukraine in the 1990s. In fact, for the Ukrainian nationalists, the cemetery recalled the period of 'Polish occupation', while for Poles the cemetery was a symbol of recognition of their own experience in the city. After several years of public discussion and confrontation, finally, in 2005 the local authorities of Lviv agreed on restoring and opening the cemetery. It was not by chance that it happened after the Orange Revolution in 2004: in fact, the Polish support for Viktor Juščenko was crucial in order to end the memory war about the Polish-Ukrainian battle over Lviv in 1918-1919. On 24th June 2005, both presidents, Aleksander Kwaśniewski and Viktor Juščenko, attended the opening ceremony⁴⁹. This case is an example of how the international environment influences the political use of the memory of historical events. It is also the message featured on the plaque at the entrance of the cemetery that is emblematic, stating: "We have to remember the past, but we have to

⁴⁷ U. Blacker, *Martyrdom, Spectacle, and Public Space: Ukraine's National Martyrology from Shevchenko to the Maidan*, "Journal of Soviet and Post-Soviet Politics and Society", 2015 (1), 2, pp. 257-295.

⁴⁸ The military sections of the Lyčakiv cemetery include graves of UPA fighters (1940-1950), graves of Ukrainian's People Republic (1917-1920) and Ukrainian Galician Army (1918-1920) soldiers, a memorial to an unknown soldier of SS Galician Division (1943-1945), the Eaglets Cemetery, the remains of Polish insurgents during the January uprising (1863-1964) and the Field of Mars, in memory of Red Army soldiers who lost their lives during the WW II.

⁴⁹ M. Arsenicz, *The Battle of Lviv in November 1918 as "the Memory Place" for the Polish and the Ukrainian People*, "Múltunk Journal of Political History", Special Issue: *Memory and Memorialization of WWI in Eastern and Southeastern Europe*, 2016, pp. 147-153.

⁴⁴ I. Melnyk - R. Masyk, *Pam'iatnyky ta memorial'ni tablytsi mista L'vova*, Lviv 2012, pp. 67-68.

⁴⁵ The emblem of the trident dates back to Kyivan Rus' as the coat of arms of the Riurykide dynasty. Then, it was adopted by the Central Rada as the coat of arms of the Ukrainian National Republic in 1918. There are various interpretations of the trident, ranging from a falcon to the Christian holy trinity. Whatever interpretations, the trident represent the Ukrainian nation and for this reason there is widespread usage of it.

⁴⁶ N. Godis - J. Nilsson, *Memory Tourism in a Contested Landscape: Exploring Identity Discourses in Lviv, Ukraine*, "Current Issues in Tourism", 2018 (21), 15, pp. 1690-1709.

look to the future"⁵⁰. This signs a paradigm shift in Polish-Ukrainian relations, which have a common enemy, the Russian Federation, and objective, the European Union.

All factors considered, multicultural discourse seems to work on two levels. On the one hand, it plays an active part in leisure activities, especially holidaying. For this reason, it comes with no surprise that the local authorities included the city's 'foreign past' for commercial purposes: i.e., to increase the touristic appeal of the city. In addition, a significant proportion of tourism in Lviv is composed of "genealogical tourists", defined as those "who travel to the place of their pedigree to reiterate one's own roots and identity, researching personal lineage"⁵¹. The city thus adapts its image also following the demand of those who are looking for their Polish or Jewish Lvivian roots. We should bear in mind this relevant aspect: often, the reconciliation of different perspectives in local authorities' initiatives is not aimed at coming to terms with a complicated past, but rather it may be oriented toward profiting from nostalgic tourism. On the other hand, and deepening the analysis even further, this local policy reflects other, more complex, geopolitical levels, such as, from a local perspective, the role of Lviv within Ukraine, and, from a national standpoint, the international relations of Ukraine with Poland, European Union and Russian Federation. Concerning the domestic level, the Polish legacy on the territory was indisputable, and in order to inscribe this diverse local and transnational space into a coherent national narrative, this region was framed as the cradle of Ukrainian nationalism, though endowed with a distinctive *bahatokulturna spadščyna* [multicultural heritage]. The inclusion of the Other-from-the-Past, namely Poles and Jews, was instrumental in responding to the narratives of those who have lived in the city before the Second world war and who carry narratives different from the ones of current citizens.

The reconsideration of the multi-layered past of Lviv seems to be still going on and continues to in-

fluence the appearance of the city. For instance, the mission of the 2025 development strategy affirms that Lviv has preserved "the European heritage for over 750 years"⁵². The recovery of ghost signs can be inscribed in this policy objective. They are not only prosaic remains of old painted ads; the more Polish and Jewish heritage is included, the more discovering those pasts on buildings facades and interiors is considered an enrichment of the building itself. This process can explain the restoration of ghost signs and it may answer why this heritage is preserved and proudly showcased. Conversely, ghost signs linked to the Soviet heritage are considered as an unwelcomed element of the urban landscape and, for this reason, they are usually forgotten or dismantled. So that, the Soviet discourse seems eradicated from the framework of the identity construction analysis, which is oriented towards the Western concepts of multiculturalism. However, I would like to problematize this issue from two perspectives. Firstly, as noted by Narvselius, *bahatokulturnict* is not conceptually equivalent to the English word 'multiculturalism': "In some respects, the rhetoric of multicultural heritage in Ukraine continues the well-known Soviet ideological discourses of internationalism and friendship of the peoples"⁵³. Accordingly, the scholar demonstrates that vocabulary change is not enough to eradicate discourses that have shaped cultural and intellectual frameworks. From the Western liberal-democratic perspective, multiculturalism is a political and ideological concept born as a counter-discourse in respect to the French model of assimilation; the friendship of the peoples, instead, suggests more a descriptive term which refers to the "fact"⁵⁴ of the existence of a territory of poly-ethnicity and a *smychka* [alliance] among these peoples against an enemy; in a nutshell, multiculturalism suggests more a transformative normative ideal, while the friendship of the peoples is rather an essentialistic project. A remark of Stalin himself has elaborated the latter: "And the friend-

⁵² *Lviv Complex Development Strategy 2025*, <<https://studylib.net/doc/18313557/lviv-complex-development-strategy-by-2025>>, p. 5 (latest access: 23.11.2021).

⁵³ E. Narvselius, *Tragic Past*, op. cit., p. 6.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁰ Ivi, p. 151.

⁵¹ N. Godis – J. Nilsson, *Memory*, op. cit., p. 4.

ship between the peoples of the USSR is a great and serious victory. For while this friendship exists, the peoples of our country will be free and unconquerable. While this friendship lives and blossoms, we are afraid of none, neither internal nor external enemies”⁵⁵.



Fig. 4 – Evgen Beznisko, Čornovil Prospect, Lviv 1970s.

In my opinion, the Polish-Ukrainian relations may have been shaped, at least initially, by the influence of this framework of ‘alliance’ against the Russian Federation. Secondly, the concept of multiculturalism should be critically addressed. If multiculturalism as an ideology and policy has captured the imaginary about the city, it is partly because citizens in Lviv could relate to it. However, these narratives are not per se inclusive. The risk is that the acceptance of the Others is based on political opportunism rather than a participatory social practice of mutual understanding. Initiatives organized by the Centre for Urban History of East Central Europe (CUHECE) are an outstanding example of how to enhance the cultural diversity of the cityscape. This institution is one of the most dynamic research centres of Lviv, constantly working on the revival of the polyethnic past of the city, through the organization of numerous lectures, seminars, workshops, summer schools, educational programs and exhibitions. Their actions are based on the perspective that the city results from a shared heritage of Ukrainian, Polish, Jewish, Soviet and European discourses. Nevertheless, the display of a multicultural past can

paradoxically underwrite and support nationalistic narratives at odds with its intended values. This circumstance happens when culture is understood in an essentialized manner, that is when multiculturalism underpins the idea of a coexistence of different and mutually exclusive ‘cultures’. In this vein, multiculturalism is not intended to include the Others. Rather, the motivation behind this ‘alliance’ is given by immediate political strategies aimed at fighting a common enemy. This duplicity is well represented in this case-study when Europeanness is employed as a divisive tool to exacerbate a generalized anti-Russian sentiment in the light of the conflict in the eastern borderlands of Ukraine.

Finally, another interesting element that may deserve further investigation concerns the roots of the multicultural discourse in Lviv before independence. Throughout the centuries, each ruling political entity had to deal with the challenge of linguistic diversity and pluriculturality in the city. The policies promoted by the Habsburg Empire are of specific relevance; they were oriented towards a balanced co-existence of all the ethnic groups subjected to the Empire. In imperial Lemberg, each ethnic group established its own cultural and educational facilities, which eventually became symbols of place-based identity. It was due to the imperial pragmatic ‘Enlighten policies’ that in this period the Ukrainian nationalist movement could emerge, backed by the Habsburg Empire, against the upheaval of Polish nationalism, which has been considered more of a threat to Vienna.

Then, during the Soviet times, the nationality question has remained pivotal in the domestic affairs of each republic. Even though the Soviet regime suppressed political nationalism, it established and consolidated ‘nationhood’ and nationality as fundamental cognitive and social forms through nativism and folklore. National cultures were accepted to manage the enormous territory and mobilize the masses; however, they were thought to be a transitional phenomenon towards the achievement of a common culture that would express the values of the Party. Due to these concessions to nationalism, Moscow, as it similarly happened under the Habsburg rule,

⁵⁵ *Rech' tov. Stalina*, “Pravda”, 06.12.1935, p. 3.

has systemically promoted the national consciousness of some ethnic groups to the detriment of others. The USSR thus with its pervasive institutionalization of nationality, has transmitted to the successor states a deeply structured ethnocultural understanding of nationhood, "a ready-made template for claims to sovereignty"⁵⁶, that once again favoured certain ethnic groups in respect to others. Both Vienna and Moscow managed cultural diversity in the territory to make coexist different 'groups', treated as homogeneous and isolated monads. In this context, the concept of multiculturalism has been combined since the beginning with the ethnonational discourse. It is safe to suppose that multiculturalism, as a Western-oriented policy and an ideology, may have entered the Ukrainian agenda from abroad. Interestingly enough, the Ukrainian diaspora has been the leading ethnic group in building the policy of multiculturalism in Canada already in the 1970s. It may be fruitful to analyse if and how those narratives did enter the Ukrainian state and how they have been negotiated in the framework of the Soviet friendship of the peoples⁵⁷. These considerations fall beyond the scope of this article, however, they denote the complexity of the multicultural discourse, born in a specific context of state- and nation-building, for precise objectives and with definite models. The narrative has been gone through an ever-lasting negotiation process, recalibrating from time to time according to political contingencies.

The following section will elaborate on a final issue, that is the multi-layered identification processes fostered by the urban environment, in which identification and othering processes take different paths. On the one hand, they may foster narratives of inclusion of the Other-from-the-past. On the other hand, they could reinforce narratives of exclusion, what we may call in Rosenfeld's words "illiberal memory"⁵⁸.

THE HYPE OF HYBRIDITY: CRAFTING A LOCAL IDENTITY IN A MULTICULTURAL LANDSCAPE

The urban palimpsest manifests different pasts, which cannot be integrated into one grand narrative but at the same time cannot be judged with the categories of true and false: alternative pasts may also be the basis for alternative presents. Following postcolonial theories, I propose defining those multi-layered processes of self-belonging, applying the concept of cultural hybridity. This term could enable us to overcome the binary opposition between the Self and the Others, since we can no longer construct our identity following this distinction when the Other could be perceived among 'us', and even more drastically, 'we' could have been the Other. It is no surprise that Jan Nederveen Pieterse defines cultural hybridity according to these lines: "Hybridity is to culture what deconstruction is to discourse: transcending binary categories"⁵⁹. Cultural hybridity has been conceptualized for the first time in the study of colonialism to investigate the asymmetric interdependences between the colonizers and the colonized. One of the most influential scholars associated with this analysis is Homi Bhabha. The author claimed that the encounter between the main narrative of the colonizers and its imposition on the colonized eventually creates new hybrid patterns of belonging. Bhabha argues that this process happens in-between, in a liminal space which he called the third space of enunciation⁶⁰.

Cultural hybridity emerges in moments of historical transformation as a counter-discourse to the essentialist national narratives of belonging: "The very idea of a pure, ethnically cleansed national identity can only be achieved through the death, literal and figurative, of the complex interweaving of history, and the culturally contingent borderlines of modern nationhood"⁶¹. Jonathan Friedman criticized the postcolonial theory of hybridity reducing it to another type of ideology that serves the "postmodern

⁵⁶ R. Brubaker, *Nationalism Reframed*, Cambridge 2010, p. 24.

⁵⁷ This issue is currently under investigation in my research for the PhD in History at the University of Pavia, provisionally titled *In a Fight Against the Common Foe. Memory Politics of WW II: Narratives from the Ukrainian Diaspora in Canada*.

⁵⁸ G. D. Rosenfeld, *The Rise of Illiberal Memory*, "Memory Studies", 2021, <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1750698020988771>> (latest access: 23.11.2021).

⁵⁹ J. N. Pieterse, *Hybridity, So What?*, "Theory, Culture & Society", 2001 (18), 2-3, p. 238.

⁶⁰ H. K. Bhabha, *Cultural Diversity and Cultural Differences*, in B. Ashcroft – G. Griffiths – H. Tiffin (ed. by), *The Postcolonial Studies Reader*, New York 1995, p. 209.

⁶¹ H. K. Bhabha, *The Location of Culture*, London 2004, p. 438.

cosmopolitanism elite”⁶². From the anthropologist’s perspective, a hybrid identity can be an essentialized identity like a national one. The critique is valuable because it gives an insight into the risks of drawing hasty conclusions. It is arguable that a Ukrainian identity that is given once for all, is not very different from a given hybrid identity. However, this is not what postcolonial theory is about. Cultural hybridity is not the attribute of identity. Conversely, it is the process through which identification processes are constantly (re-)negotiated, continuously changing their self-definition and content.



Fig. 5 – Building in Čornovil prospect 39, Lviv 2017. Source: courtesy of Olga Martynchuk.

Drawing now attention to our case study, it can be argued that in Lviv the urban environment of the city, with its polycultural historical traces, offers the stage

to accept the existence of different narrations that contradict the master national discourse. Secondly, once the fracture within the national discourse has been opened, the Other who emerged from this rift can be excluded from or included in the narrative. Interestingly, in Lviv memory politics from above has been incoherent in this respect, fostering on the one hand a conflict with the Other, which has emerged both in the Ukrainian-Polish memory wars and in dealing with the Soviet heritage, and on the other hand a process of inclusion in which the multicultural heritage has been valued, or not, according to specific domestic and international interests.

Today, the Ukrainian – and European – Lviv is simultaneously the Jewish Lemberg and the Polish Lwów. Arguably, this tension impacts the local community, which is constantly renegotiating its self-belonging towards the hybrid processes of division and encounter with the Other in their identity-making. The consequences of these multicultural policies have been internalized in a way beyond actual necessities, with the opportunity to trigger a self-reflexive definition of identity able to integrate diversity into a collective narrative of self-belonging. A thought-inspiring example of this process is the development strategy aimed at “Heritage preservation and activation of the local community in the renovation of Pidzamche district”, elaborated by the Lviv City Institute, in cooperation with the Institute of Urban Development in Krakow in 2011. Since the community was actively involved in the project, it would be interesting to note whether the multicultural history of the district has been considered by residents. The most relevant findings concern the proposal fostered by locals to enhance the “uniqueness of the area”, which is considered “critical in maintaining the spirit of the place”⁶³. In the framework of the project “Searching for Home in Postwar Lviv: The Experience of Pidzamche, 1944-1960”, organized by the Urban Centre of East Central Europe, the sociologist Natalia Otrishchenko analysed

⁶² J. Friedman, *Global Crisis, the Struggle for Cultural Identity and Intellectual Porkbrelling: Cosmopolitans versus Locals, Ethnic and Nationals in an Era of De-hegemonisation*, in P. Werbner – T. Modood (ed. by), *Debating Cultural Hybridity*, London, 1997, p. 75.

⁶³ N. Mysak, *Identity Formation of Non-Central Districts of Lviv: the Role of Local Community in Designing of Open Public Spaces*, in K. Janas – M. Trojnar (ed. by), *Community-Led Urban Regeneration – Polish Ukrainian Experience and Inspiration*, Kraków-Lwów 2014, p. 70.

the complex processes of identification and differentiation from the imaginary 'Other'. Overall, the respondents have showed the tendency of idealizing interethnic relations⁶⁴. Even if in post-war times newcomers grounded their relations with the place in a total separation from pre-war residents, the majority of the inhabitants, still living with ghosts of the past, tried to preserve the unique atmosphere of the neighbourhood, creating an emotional bond to the place through a mythmaking process about this peculiar situation. Another interesting element described in Otrishchenko's research is that sometimes information about Others-from-the-past is not transferred through witnesses and stories, but thanks to the environment of the houses themselves. A woman could tell that her house was previously inhabited by a Jewish family because on the doorway there was a typical Jewish object: "How do I know that it was a Jewish apartment? Because the Jews have at the door something they kissed"⁶⁵. It was like those thermometers we have outdoors"⁶⁶.

In this case it is the material environment, like artifacts still present on houses' walls, that fosters an emotional tie with the multicultural past.

However, this hybridization and recognition of the Others has incoherent and contradictory outcomes. Multiculturalism may value cultural diversity, focusing on the multilingual, pragmatic and sometimes national indifference of everyday life, but they, with their ethnonational understanding of culture, may also foster radical nationalistic narratives. An example that may be instrumental in deepening these considerations has been given by Yurko Nazurak. The entrepreneur, one of the founders of !FEST⁶⁷,

has defended the decision of opening a Jewish theme restaurant stating:

Some Jews say, "It's not Kosher restaurant, you have no right to speak about our history, about our culture". And I say to them, "Yes, I have no right to discuss your history or culture, but still, I am making a restaurant about my city. And it's not only your history. It's the history of my city"⁶⁸.

It is interesting to note the expression "it's not only your history, it's the history of my city". It raises the fundamental question about who owns the past of the city, discerning among the communities who experienced those events and the people who currently live in the city and identify themselves through this ethnocultural prism. A question may be posed: in this case, is it an inclusion or an appropriation of the Others' past? Accordingly, this example encloses both the peril and promise of the multicultural discourse in Lviv nowadays. From the one hand, there is the inclusion of the Jewish experience in the local history of the city. This element is valuable since Jews were utterly excluded from the memorialization of the urban landscape until the last decade. On the other hand, however, the Others seem 'frozen' in a past that they do not own anymore. What is missing here is the dialogue between the Self and the Others because both sides talked about one's own history and one's own city along exclusive and ethnocentric lines: the former talks of 'my city', the latter of 'my history'. In this instance, the Us embodies only Jews or only Ukrainians, it is not an 'Us' made up by both groups. According to this perspective, we again witness an ethnonational understanding of multiculturalism that could reinforce an illiberal memory based on nationalistic narratives of each ethnic community⁶⁹.

FROM MEMORY ROOTS TO MEMORY ROUTES: POST-SOVIET MNEMONIC JOURNEYS

Memories do not hold still – on the contrary, they seem to be constituted first of all through movement. What we are dealing with, therefore, is not so much (and perhaps not even metaphori-

⁶⁴ N. Otrishchenko, *Between Anonymity and Attachment: Remembering Others in Lviv's Pidzamche District*, "Journal of Soviet and Post-Soviet Politics and Society", 2019 (5), 2, pp. 87-120.

⁶⁵ She refers to the *mezuzah*, namely a small scroll of parchment on which are written two biblical passages. According to tradition, the *mezuzah* is to be affixed at the entrance to the home as well as at the entrance to each of the interior rooms (R. L. Eisenberg – Publication Society Jewish, *Jewish Traditions: A JPS Guide*, Philadelphia 2000, pp. 580-582).

⁶⁶ N. Otrishchenko, *Between Anonymity*, op. cit.

⁶⁷ !FEST is a restaurant holding company in 2007. Nowadays it is expanding its business, creating several local art and educational projects. Now the company has 20 different concept restaurants with more than 80 locations, not only in Ukraine but also abroad

(i.e. in Baku, Azerbaijan, and Krakow, Poland).

⁶⁸ Y. Nazurak, interview with D. Estrin, *The World*, 09.02.2012, < <https://theworld.org/stories/2012-02-09/slideshow-ukraines-controversial-theme-restaurants> > (latest access: 23.11.2021).

⁶⁹ G. D. Rosenfeld, *The Rise*, op. cit.

cally) sites of memory, lieux de memoire, but rather the travels of memory, les voyages de memoire⁷⁰.

One final question arises: does the exclusion of the Soviet past mean that the (post-) Soviet should be completely abandoned from the framework of the analysis of identity-making in contemporary Lviv? With the words mentioned above, Astrid Erll has effectively argued to consider collective memories not as fixed and bounded constructs, but as an evolving and adaptable feature of our experience and social life. Memories, the narratives they build, and the multi-layered identities constructed upon them are not immutable. It is for this reason that shifting the focus from roots to routes is instrumental in understanding how we derive specific patterns of thought that shape the way we see things in the present and how we envisage the future⁷¹. In this vein, I would contend that Lviv's memory culture may be regarded as post-Soviet. The 'post-' signifies that the national discourse and the politicization of the poly-cultural heritage happened not only immediately after but also because of and in reaction to the nationality policies of the USSR, which the territory of Ukraine was part of. An analysis of the collective memory of Lviv deprived of the Soviet times is incomplete and misleading since the memory culture has been built upon this history both from above, through the impact of the Soviet memory politics, and from below, in everyday life of ordinary citizens that have creatively had to negotiate this memory. This is not to say that the Soviet past is the only past that matters, the journey has started long before. Notwithstanding, it is essential to move beyond simplistic readings that reduce the Soviet to the category of an external enemy. In this regard, the words of the Almaty artist Ruf' Dzhenrbekova are quite evocative: "It is difficult to consider the Soviet power as somehow external. The native residents of the republics built not only 'communism,' but also their own identity as 'the builders of communism' and invested their own creative, intellectual, and emotional resources in its construction"⁷².

In the contemporary context of the war in the eastern borderlands, the risk is to exacerbate and radicalize the anti-Soviet discourse not as the legitimate opposition to a totalitarian regime but as a tool to describe the ongoing conflict and contemporary Russian Federation with the vocabulary of the past, a feature that provokes historiographic inaccuracies from both sides.

The challenge is presented outstandingly by Marianne Hirsh: "How can we carry the stories of Others forward without appropriating them, without unduly calling attention to ourselves, and without, in turn, having our own stories displaced by them?"⁷³. It may be effective in academic analysis to de-link the Soviet past from the contemporary political arena to investigate the full-fledged complexity of these mnemonic journeys. Moreover, exacerbating the multicultural discourse in view of some idea of Europeanness may turn out to be just a flash in the pan. The superficial acceptance of the Others based on idealized and, in part foreign, categories may hinder wider-ranging, and far more valuable, processes of interculturality: if the aim is a shared future, it should not be envisioned along new power asymmetries. If the Soviet Lvov seems utterly forgotten, traces that represent those muted narratives do emerge from beneath the surface in the urban environment. The question about how and for which political aims this past will be treated remains open. Notwithstanding, I argue that the definition of post-Soviet memory is valuable because it is meant not only to include Others, but also to confront one's own Self: those who did believe guided by noble intention and whose hopes have been betrayed, those who never surrender, always fighting against and those who has never ceased to be fascinated by the everyday beauty, as in the case of the protagonist of the short essay *Betrayal*, written by the Polish poet Adam Zagajewski. In his thought-provoking monologue, the main character contends with both innocence and guilt of having lived under, and been part of, a totalitarian

⁷⁰ A. Erll, *Travelling Memory*, "Parallax", 2011 (17), 4, p. 4.

⁷¹ Ibidem.

⁷² G. Napreenko, "Korenizatsiia. Prosveshchenie. Velikorusskii

shovinizm" [Indigenization. Education. Great Russian Chauvinism] cited in D. E. Letnyakov, *Critical Commentary*, op. cit., p. 300.

⁷³ M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, "Poetics Today", 2008 (29), 1, p. 104.

regime, in a desperate attempt of coming to terms with his own Self-from-the-Past. As he claims, after all: "The moon was not Stalinist"⁷⁴.

www.esamizdat.it ◇ E. Lucente, "The moon was not Stalinist". *Post-Soviet Memory: Narratives from the Borderland City of Lviv* ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 137-152.

⁷⁴ A. Zagajewski, *Two Cities*, op. cit., p. 90.

◇ *“The moon was not Stalinist”. Post-Soviet Memory: Narratives from the Borderland City of Lviv* ◇

Elisa Lucente

Abstract

This article examines the post-Soviet as a category of analysis in the study of historical memory and nation-building in the former Soviet Union. Post-soviet memory suggests a continuum in space and time that will be critically addressed through the lens of a local case study, the borderland city of Lviv. Two questions structure the analysis: how we shape our surroundings and how they shape us. Following postcolonial theories derived from urban and memory studies, Lviv is presented as a palimpsest made of temporal, spatial or even imaginary layers from which it could be possible to recount the multiple narrations at play in the historical memory of the city. Finally, the paper questions whether the category of cultural hybridity may be instrumental in conceptualizing the multilayered structure of identification processes in the post-Soviet space, moving beyond cultural and national essentialism.

Keywords

Lviv, Memory Politics, Post-Soviet Memory, Urban Palimpsest, Cultural Hybridity.

Author

Elisa Lucente is a first year PhD student in History at the University of Pavia. Currently, her research explores the elaboration and negotiation across generations of Second World War memories in the Ukrainian diaspora in Canada. This project has a multidisciplinary approach encompassing historiography, anthropology and memory theories from a cultural studies perspective. She holds a master's degree in International Cooperation on Human Rights and Intercultural Heritage from the University of Bologna, where she graduated with the thesis *“The Past is a Foreign Country”. Memory Politics in Post-soviet Ukraine: the Case of the Borderland City of Lviv*. Her research interests revolve around the history of the twentieth century, with an emphasis on memory and identity politics as nation-building tools in the urban landscape.

Publishing rights

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



© (2021) Elisa Lucente

Collective Memory and Identity Issues in Post-Soviet Belarus: Soft-Belarusisation and the Kastus' Kalinoŭski Myth

Daria Cusitcaia, Ilaria Zaggia

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 153-167 ◇

INTRODUCTION

BELARUS and Belarusian identity have been often described in terms of a “tabula rasa”¹, a blank state, an empty, unmarked space between many areas of influence without clear distinctive features. However, recent events in Belarusian society, such as bottom-up initiatives in the framework of Soft-Belarusisation and the 2020 protests, challenge this conception: if the “tabula rasa” is a blank canvas, Belarusians have at least begun to fill it up, formulating and defining themselves in this moment of change and transition.

There have been a number of attempts to delineate the nuances of long-term post-Soviet developments in Belarus. In the last decades scholars have regarded postcolonial studies as a possible tool for understanding the former Soviet area. Interest in the matter was first sparked by the question “Is the post- in postcolonial the post- in post-Soviet?”². D. Moore argued that post-Soviet countries can be included in the area of postcolonial studies, challenging the notion that only Western countries and their former colonies qualify as subjects of postcolonialism. Understanding how Belarus fits into the framework of postcolonial studies in the post-Soviet area, however, is an issue that has not yet been tackled extensively in the literature. Belarusian postcolonial

authors, namely Dubaviets, Akudovich and Babkoŭ, perceive Russian and then Soviet colonialism as the deprivation of the original Belarusian culture and independent history. ‘Decolonisation’ is therefore interpreted as a movement to regain the past and reimagine it back to before Belarus was ‘spoiled’ by colonisation, by setting Belarus free from its dependence on Russia, both culturally and historically, and condensing multiple cultural influences into one single form of national sovereignty³. Moreover, the applicability of postcolonial studies in Belarus is problematic especially on the level of perception: while in other post-Soviet countries, such as the Baltics, there was a strong and clear awareness of having been ‘colonized’, in Belarus, the majority of the population (perhaps excluding only the cultural elite) did not feel that they had been colonized⁴. The Soviet period was instead remembered in generally positive terms. Actually, the very debate on the postcolonial condition of Belarus involved only authors from the elite circles and contemporary artists, while the general public was not interested in it.

These aspects can also partially explain why the Soviet legacy still has an impact on contemporary debates in Belarus also in terms of historical memory, myths and symbols linked to the period.

After gaining independence, post-Soviet countries often attempted to reject the Soviet era in order to forge a new national identity: the idea was to identify oneself in opposition to the Soviet past, in which the rejection of Soviet symbols was a key component of identity construction⁵. However, in

¹ Notably, the term was used by the photographer and artist Sergei Zhdanovich in his photo series “Tabula Rasa”, as cited in Austrian Cultural Forum, *Belarus: The World is Moving*, Moskva 2012, p. 42, and S. Oushakine, *How to Grow out of Nothing: The Afterlife of National Rebirth in Postcolonial Belarus*, “Qui Parle”, 2017 (26), 2, pp. 425-490.

² D.C. Moore, *Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique*, in V. Kelertas (ed. by), *Baltic Postcolonialism*, Amsterdam-New York 2006, pp. 11-43.

³ S. Oushakine, *How to Grow out of Nothing*, op. cit., p. 431.

⁴ Ivi, p. 463.

⁵ N. Bekus, *Agency of Internal Transnationalism in Social Memory*, “The British Journal of Sociology”, 2019 (70), 4, p. 259.

2014 the threat of ‘colonization’ became not only cultural, but also physical. The annexation of Crimea has represented a tangible proof of the growing assertiveness of Russia and its interests in expanding to include those territories that it claims as its own from a historical and cultural point of view. The crisis in Ukraine was a powerful wake-up call for the already highly Russified Belarus, since Russia had established a precedent that could potentially be applied to Minsk. The situation had been exploited by Lukashenka, using the threat to his advantage, to strengthen his rule and to reinforce the idea of “a strong state, which will not allow chaos, even more so a civil war”⁶. The so-called Soft-Belarusisation, a process of revaluation and re-appropriation of Belarusian cultural and historical elements, was in fact started by the government, motivated by concerns that an increasingly aggressive Russia could be a potentially greater threat.

Soft-Belarusisation did not only affect the government’s narrative, but it also involved a bottom-up process concerning civil society. Calling Soft-Belarusisation an anti-colonial movement might sound provocative, but it cannot be denied that it has become a distinctive feature of the Belarusian post-Soviet transition and contributed to increasing national self-awareness. To defend itself from Russia’s cultural (and political) expansion even further, the civil society tried to show that Belarusians were indeed original and different, developing a new attitude towards culture, language, history, national symbols and heroes. This article aims to explore the Belarusian’s strategy to resist Russian influence by way of self-differentiating and self-defining, focusing also on memory politics, which will be analysed through the lenses of the Kastus’ Kalinoŭski myth as an exemplary case.

THE DEBATE ON IDENTITY MODELS IN POST-SOVIET BELARUS

After achieving formal independence from the Soviet Union in 1991 and forming a sovereign state, the issue of national identity returned to the center of attention in Belarus. Two main contrasting ideas emerged, based on different interpretations of a few pivotal issues: the role of the Belarusian language, the origin of the nation and the interpretation of history.

The ‘ethnolinguistic’ or ‘alternative’ identity-building is based on the concept of a ‘return to the past’ (and its reimagination), with narratives reviving the Grand Duchy of Lithuania and the Polish Lithuanian Commonwealth’s legacies; and on ethnocentricity, where Belarusian language and culture are seen as crucial components of Belarusian identity. The idea was to continue the 20th century Belarusian national awakening, which placed a strong emphasis on Belarusian language and culture in the construction of national identity⁷; the movement started at the end of the 1980s and was known as *Adradzhenne* [Rebirth]. The ‘Soviet’ identity model, instead, does not consider Belarusian language as an essential element of the national identity, and it uses Soviet narratives as point of reference, tracing the beginnings of Belarusian nationhood back to the start of Soviet history. Finally, the ‘creole’ identity model, a third hybrid narration borrowing elements from both previous models, was visible in Lukashenka’s policy after 2001 and was described by scholars like Ioffe, Bekus and Titarenko. The word ‘creole’ was originally used by Belarusian intellectuals, such as Bulhakaŭ and Abushenka, to describe how the official governmental rhetoric on the subject of Belarusian sovereignty changed and grew increasingly forceful. It came to rely solely on Soviet mythology to explain Belarusian independence, and Lukashenka lost influence⁸. Titarenko⁹ described the ‘creole’ identity as being shaped around values associated with the Soviet period, such as patrio-

⁶ A. Lukashenka, *Ukraine Could Be Established Within a Year if All Sides Wanted to*, <<https://www.euronews.com/2014/10/03/lukashenko-ukraine-could-be-stabilised-within-a-year-if-all-sides-wanted-to>> (latest access: 29.10.2021).

⁷ S. Oushakine, *How to Grow out of Nothing*, op. cit., p. 435.

⁸ G. Ioffe, *Reassessing Lukashenka: Belarus in Cultural and Geopolitical Context*, London-New York 2014.

⁹ L. Titarenko, *Post-Soviet Belarus*, op. cit., p. 9.

tism, pride in the Soviet past, and hard work, as well as more traditional Belarusian characteristics, like tolerance and hospitality, applicable to all citizens of Belarus.

After a brief period in the 1990s, newly elected Lukashenka set the conditions for full control over identity narratives by the authorities and was able to use his influence to dominate the identity debate. With time, the polarization became less evident than in the 1990s and Belarusian identity started moving towards the confluence of different ideas and a phase of synthesis. Titarenko observed that Belarus would eventually lean towards civic identity built “on the basis of civic consciousness without any direct connection to any language or ethnicity”¹⁰, which would be better adapted to modern challenges and the Belarusian situation as a whole.

A new trend in identity-building later emerged as a result of continuing processes in Belarusian society and a reaction to events in Ukraine in 2014, referred to as Soft-Belarusisation. This approach has involved both the government (until 2020) and the public, and can be analysed on these two levels. The next section will focus on how Soft-Belarusisation has had an impact on society and on the link with collective memory.

SOFT BELARUSISATION: GOVERNMENT'S STRATEGY, OPPORTUNITY FOR THE CIVIL SOCIETY

Government level

Originally an attempt to counter Russian influence and reinforce Belarusian sovereignty, ‘Soft-Belarusisation’ can be defined as a shift in official discourse which regarded with greater emphasis and tolerance elements of the national identity, such as Belarusian culture, language and symbols traditionally linked with the alternative identity model. The term ‘Soft-Belarusisation’ was used by Lukashenka himself in 2015, when it was revealed that he saw Belarusian language and culture as a tool to counter

Russian influence¹¹. However, despite public affirmations and limited attempts to incorporate aspects from the ethnolinguistic identity project into the official identity narrative, the authorities’ new approach did not result in any significant change, and it was abandoned after the protest wave of 2020.

The most visible, and probably most significant, change in the official narrative involved public speeches and certain remarks Lukashenka made in 2014. For example, on the eve of Belarus’s Independence Day in 2014, he delivered part of his address in Belarusian for the first time in over two decades, restoring the Belarusian language to official status. The fact that Lukashenka, who had never spoken Belarusian publicly in previous years, selected Independence Day for this momentous address had a strong impact. On other occasions, Lukashenka emphasized the value of Belarusian language by affirming that “If we forget how to speak in Belarusian, we will stop being a nation”¹². Lukashenka’s addresses in Belarusian, according to Posokhin¹³, marked a major shift. This was a pivotal moment for a language that had long been linked with the opposition, and which Lukashenka himself had previously viewed less than favorably.

Soft-Belarusisation also applied to politics of memory, as its narratives include symbols, heroes and festivities commonly linked with the national alternative identity model. In some situations, officials merely allowed manifestations that previously would have been suppressed, which is the case of the celebrations for the centenary of the Belarusian National Republic on 25th March, 2018. Another example of an attempt to honour and appropriate competing national heroes in official discursive events¹⁴ is the case

¹¹ V. Mojeiko, *Soft Belarusization: A New Shift in Lukashenka's Domestic Policy?*, “Belarus Digest”, 2015, 4, <<https://www.belarusdigest.com>> (latest access: 08.06.2021).

¹² A. Lukashenka, *Poslanie Prezidenta Respubliki Belarus' A.G. Lukashenko beloruskomu narodu i Natsional'nomu sobraniiu Respubliki Belarus'*, “Si'lnaia ekonomika i chestnaia vlast' – fundament nezavisimosti strany i protsvetaniia natsii”, Pravo.by, 22.04.2014, <<http://pravo.by/document/?guid=3871&p0=P014p0001>> (latest access: 27/09/2021).

¹³ I. Posokhin, *Soft Belarusization: (Re)Building of Identity or “Border Reinforcement”?*, “Colloquia Humanistica”, 2019, 8, pp. 57-78.

¹⁴ Ibidem.

¹⁰ L. Titarenko, *Post-Soviet Belarus*, op. cit., p. 9.

of the Grand Duke of Lithuania Algirdas (Alherd in Belarusian) and of military leader Tadevush Kastsiushka, both involved in the historical confrontation between Belarusian and Russian lands. The installation of two monuments dedicated to them was authorized in 2018, thus confirming their acceptance at the official level.

The official Soft-Belarusisation can be interpreted as a strategy by the government not only to reinforce the sovereignty of Belarus, but also to adopt certain features of the alternative narrative in order to weaken the opposition. Soft-Belarusisation at the government level only occurred without conflicting with the Russian state’s historical narrative¹⁵ and without undermining Lukashenka’s status as the country’s liberator. The government was careful not to legitimate the political opposition. In sum, Belarusian language and identity remained a handy card for the government to play whenever it needed to strengthen its position.

Civil society level

Soft-Belarusisation can also be considered as a bottom-up process involving civil society, with increased interest in national identity and efforts supporting national language and culture. These demonstrations were most likely prompted by a combination of factors. The war in Ukraine may have had repercussions in Belarusian society, fueling more frequent demonstrations of national identification and patriotism¹⁶. The authorities’ temporary tolerance then created fertile grounds for these initiatives to expand and intensify. This trend, however, might be the consequence of a long-term process that was manifested in a succession of spontaneous events, cultural and business initiatives, and language classes. Many of the actions began even before the events in Ukraine, proving that interest in Belarusian iden-

tity was naturally growing and did not require an external stimulus to begin.

Clear examples of these citizen-driven initiatives deal with Belarusian language. *Mova tsi kava?* [Language or coffee?] established in 2012 by journalists Kibalchych and Labadsenka, was the first independent campaign to address Belarusian language issues¹⁷. The course consisted of a series of casual lectures followed by topic-based discussion groups. The informality and spontaneity of the project are likely to have contributed to its appeal. The project later transformed into *Mova Nanova* [Language Anew], an initiative that includes free language classes and other cultural events to increase awareness of the Belarusian language and cultivate its understanding. It was a particularly organized and effective initiative. Classes began in January 2014, initially in Minsk, and quickly extended to other Belarusian cities, both in provincial capitals and small villages, with a total of 18 sites throughout Belarus. Apart from raising awareness on Belarusian language and offering instructional materials, the course has the potential to build a community by serving as a free, accessible platform that connects individuals with similar interests.

Already in early 2014, some months before the start of the official Soft-Belarusization, a survey, carried out by *Budzma Belarusami!* [Let’s be Belarusian] jointly with the research Centre Novak, pointed out that the association between Belarusian language and the opposition was dissolving: when asked, “What do you think about people that speak only in Belarusian?”, only 2.3% of respondents answered “nationalist” and 3.7% “dissidents”¹⁸. These figures were much lower than they were in the 2009 and 2011 editions of the same survey. Additionally, 2014 showed an increase in the number of people who claimed not to pay attention to language spoken (thus we can assume greater tolerance or at least neutrality towards speakers of Belarusian). Finally,

¹⁵ A. Kazakevich – A. Lastoŭski, *Aliaksei Lastoŭski: Radykal’ny natsyianal’ny praekt belarusam azhytstsiavits’ nemagchyma, ale tendentsyia natsyianalizatsyi niaŭkhl’naia*, “Nasha Niva”, 12.05.2016, <<https://zautra.by/news/news-21340>> (latest access: 11.07.2021).

¹⁶ V. Mojeiko, *Soft-Belarusization. A New Shift in Lukashenka’s Domestic Policy?*, “Belarus Digest”, 2015, 4, <<https://www.belarusdigest.com>> (latest access: 22.06.2021).

¹⁷ I. Petz, *Belarus: Between a Rock and a Hard Place*, “Eurozine”, 2017, 3, <<https://www.eurozine.com/between-a-rock-and-a-hard-place/>> (latest access: 05.03.2021).

¹⁸ *Iak bielarusy staviatstva da bielaruskamoŭnykh*, <<https://budzma.by/news/yak-byelarusy-stavyacca-da-byelaruskamownyk.html>> (latest access: 25.06.2021).

the percentage of respondents associating Belarusian language with 'elites' decreased as well (from 10.4% in 2011 to 5.6% in 2014). The survey also highlighted that 76% of respondents generally approve Belarusian-speaking people. This trend was later confirmed by further research. Rudkoŭski¹⁹ reported data from a study from 2018 by the MIA research centre, which explored the attitude of survey respondents towards identity, narratives, history and language. While answering the question on Belarusian language, 86% of respondents agreed that Belarusian language is "the most important part of our culture, and it should be preserved".

Apart from new perspectives on Belarusian language, recent years also witnessed the revival of Belarusian history, the desire to rediscover Belarusian historical roots and heroes and the popularisation of traditional national symbols. For example, the shop Symbal.by produces and sells a wide series of merchandising which represents, as its founder claims, the "true Belarusians": the white-red-white flags and other gadgets depicting the flag or the *Pahonia* coat of arms, *vyshyvankas* [embroidered shirts] and objects decorated with the traditional embroidery patterns, books and other typical Belarusian souvenirs²⁰. The success of a private business like Symbal.by means that there is demand for these types of products; there is a niche of people interested in symbols and objects related to the Belarusian national identity that, probably, has expanded in recent years to include more than just the traditional nationally conscious elites. The combination of greater awareness and interest in Belarusian identity has led to the popularisation of its symbols, cultural elements, heroes and language.

COLLECTIVE MEMORY, CONTESTED HEROES: THE CASE OF KASTUS' KALINOŬSKI

Of all the historical heroes whose official recognition sets clear political and cultural boundaries between Belarus and the "Russian world," Kastus' Kalinoŭski is among the most noteworthy. He

was one of the leaders of the 1863-1864 uprising against the Russian Empire that took place in the North-Western Province of the Polish-Lithuanian Commonwealth. The insurrection ultimately failed, and Kalinoŭski was captured in Vilnius and condemned to death by order of General Mikhail Murav'ev. Kalinoŭski's burial place remained uncertain for 150 years until his remains were accidentally discovered on Gediminas Hill in Vilnius in 2017. A solemn reburial ceremony, organized by a special commission of the Lithuanian Seim, took place in November 2019. Thousands of people lined the streets of Vilnius to watch the passing of the funerary cortege, while thousands more witnessed the event as it was broadcasted live on online media outlets. The public farewell and the concelebrated requiem mass were attended by ordinary people, state officials and the foreign delegations from neighbouring countries. Farewell speeches were given by Lithuanian President Gitanas Nausėda, Polish President Andrzej Duda, Belarusian Deputy Prime Minister Ihar Pietryshenka and other illustrious guests. The event received the attention of international media and was deemed a dignified and noble occasion of remembrance. And of the thousands of people who gathered in Vilnius, Belarusians represented the absolute majority.

This brief account of events reveals that the case of Kalinoŭski is particularly unique, and it calls attention to the complex network of research, narratives, and remembrance in which it is entrenched. In the last hundred years, Kalinoŭski underwent a process of historical nostrification and is considered a natural hero of the Commonwealth's successor countries²¹. However, it is in Belarus that his name evokes emotional reactions.

The Kalinoŭski myth dates back to 1916, when Vaclaŭ Lastoŭski, the leader of the short-lived Belarusian People's Republic (BNR) made the first attempt to underline Kalinoŭski's "Belarusianness"²². Since then, he has been instrumentally used in Be-

¹⁹ P. Rudkoŭski, *National Identity: State Policy and Public Opinion*, "Belarusian Yearbook", 2019, pp. 99-107.

²⁰ The shop was forced to close down in 2020.

²¹ In Poland and Lithuania, he is known respectively as Konstanty Kalinowski and Konstantinas Kalinauskas.

²² V. Lastoŭski, *Pamiaci Spraviadlivaha*, <<http://kalinouski.arkus.by/library/vlast/ps.htm>> (latest access: 12.12.2021).

larusian historiography to fit the changing political reality of the state, often described in a chameleon-like way – as the leader of the Belarusian national movement, a Polish dictator or terrorist, a mythical hero, a communist, or a ‘fake beacon’ of Belarusian history. The discussion about the myth of Kalinoŭski and the role he played continues today, and historians do not have a single, unified vision of him. The issue has recently moved from the academic world to the landscape of social media, reaching a wider audience and adding to the complexity of narratives and interpretations. Nevertheless, one thing is certain: almost 160 years after Kalinoŭski’s death, his presence, or rather his memory, is still deeply felt. Before exploring how Belarusians remember this personage, it is useful to put him into the context described in the first part of the article.

At the beginning of the 1990s, research on Kalinoŭski was rife with national motifs linked to the birth of an independent Belarusian republic²³. In this context, historians started to treat him as the bearer of the Belarusian national idea, “usually taken to mean the idea of the sovereignty of the Belarusian people and the uniqueness of their culture and mentality”²⁴. A figurative battle for Kalinoŭski took place between the nationally-oriented circles and the supporters of the official ideology, and it is still being fought today.

The nationally-oriented circles consider Kalinoŭski as the ultimate national hero. There may be three elements of his biography, involving the question of language, geopolitical orientation and postcolonial thinking in Belarus, that explain this perspective. First, through the uprising Kalinoŭski wanted to achieve the independence of historical Litva²⁵, namely the Grand Duchy of Lithuania. The GDL stands out as the Golden Age in the narrative supported by nationally-oriented groups and is consequently considered as a point of reference in the con-

struction of present-day Belarus. Through this ‘return to the past’, members of *Adradzhenne* identify with the Polish-Belarusian gentry²⁶, to which Kalinoŭski belonged, thus distancing themselves from the majority of post-Soviet Belarusians who are influenced by the Soviet Union’s legacy. As a consequence, heroes like Kalinoŭski are perceived with neutrality or indifference by the ‘average’ Belarusian, but viewed positively by the younger generations and nationally-conscious citizens. Second, the anti-Russian character of the uprising is in line with the geopolitical aspirations of the Belarusian postcolonialists, who rely on commonalities with Europe and separateness from Russia²⁷. The third element is linked to language. Kalinoŭski is one of the authors of the propagandistic leaflet *Muzhytskaia Praŭda* [Peasant’s Truth]. Written in Latin script Belarusian²⁸, it aimed at convincing the *muzhyki* – the majority of whom spoke this language – to support the uprising. At the time, the choice of the language was a pragmatic one, but after Belarusians achieved independence it may have been proudly reinterpreted as a manifestation of the Belarusian national idea. Nevertheless, it would be incorrect to think that Kalinoŭski was a conscious Belarusian who had national independence in mind. Like most of the 1863 patriots, he was no longer an early modern patriot and not yet a modern nationalist, but somewhere in between.

The official narrative, however, rejects Kalinoŭski from the pantheon of Belarusian national heroes. As a consequence of the identity processes leaning towards the ‘creole’ model, history textbooks present a quite neutral description of the 1863-1864 events and of Kalinoŭski. For example, the 2018 textbook for 8th graders dedicates many pages to descriptions of the complex preparatory phase of the uprising as well as the ideas of the individuals behind it. Additionally, it draws attention to the *Muzyckaja Praŭda* and does not deny the “Polish factor”

²³ E. Firynovich, *Mestsa krynitsy ŭ histaryjahrafichnym dyskursie ab paŭstanni 1863-1864 hh.*, in A. Sal’kov – O. Ianovskii (ed. by), *Rossiiskie i slavianskie issledovaniia*, Minsk 2013, pp. 203-214.

²⁴ A. Smalianchuk, *Kastus’ Kalinoŭski and the Belarusian National Idea: Research Problems*, “Journal of Belarusian Studies”, 2015 (7), 3, p. 70.

²⁵ V. Ratch, *Svedeniia o pol’skom miatyezhe 1863 g. v Severo-Zapadnoi Rossii*, Vilnius 1867, p. 184.

²⁶ S. Oushakine, *How to Grow out of Nothing*, op. cit., p. 433.

²⁷ N. Bekus, *Struggle over Identity: The Official and the Alternative “Belarusianness”*, Budapest 2010, p. 218.

²⁸ Also known as *Lacinka*, it was used especially as a literary language in the 19th century and beginning of the 20th century.

in Kalinoŭski's biography²⁹. Yet the attitude of the Belarusian authorities towards this personage is inconsistent and conflicting. At times, Kalinoŭski is simply presented as a Pole. In a March 2019 interview, Ihar Marzaliuk, a Deputy of the House of Representatives, stated that Kalinoŭski – a Uniate Church believer – cannot be considered a national hero, because he had a bestial hatred towards Orthodoxy³⁰. Other times, and especially in concomitance with Kalinoŭski's reburial ceremony, Belarusian authorities recognized him as “a son of our land”³¹, a figure inscribed in Belarusian history, immortalized in Belarus through monuments, street names and art. During his speech at the reburial ceremony, Deputy Prime Minister Ihar Pietryshenka even linked the insurgent's doctrine with the country's motto “For a powerful and flourishing Belarus”, chosen for the 2001 and 2006 Presidential campaigns of Lukashenka. Furthermore, he alluded to Kalinoŭski's famous quotation from *Muzhytskaia Praŭda*, “Not people for the government, but the government for people”³², to describe the efforts of the current regime³³.

However, these words are not backed by concrete actions towards official recognition of Kalinoŭski, and they are always followed by a step back: Belarusian officials are very cautious and avoid mentioning the target of the 1863–1864 revolt – Russia – because they fear the negative reaction of their ‘big brother’. As long as the discourse on Kalinoŭski remains confined to culture, literature and art, the authorities let it slide; however, as soon as it is exploited for political purposes different from those at

the official level, it is condemned. Kalinoŭski has taken on a very strong political meaning. During the 2006 post-presidential election protests, October Square in Minsk was renamed in “K. Kalinoŭski's Square”³⁴ and this name is still used by representatives of the opposition. The act of renaming the square may have had the effect of legitimating the political opposition, undermining the status of the President as grantor of the country's sovereignty³⁵.

MEMORY AFTER/AS EXHUMATION: SOFT-BELARUSISATION AS A BOTTOM-UP PROCESS

We believe that soft-Belarusisation also involves a bottom-up process, as it corresponds to certain attitudes and, in the case of Kalinoŭski, certain memory patterns developed by the citizens. In the next section we will thus focus on the period from 2017 to November 2020. 2017 was chosen as the starting point of the research, because it introduced a new element that renewed and reformed the discussion around Kalinoŭski, namely the discovery of his body. The discovery of his remains in 2017 was met with extreme excitement by members of the Belarusian civil society, historians and intellectuals. As a result, in September 2019, a group of Belarusian intellectuals, among which the Nobel laureate Svetlana Aleksievich, launched a petition and appealed to the Lithuanian Parliament requesting to transfer the remains of Kastus' Kalinoŭski to Belarus to bury him there. The Belarusian society was divided into supporters of the reburial in Vilnius (Belarusian authorities sided with them) and supporters of the remains' transfer to Minsk. At the same time, the high participation of Belarusians at the reburial ceremony in Vilnius indicates the event's significance and the citizens' desire, perhaps even sense of duty, to attend. Surprisingly, Kalinoŭski reappeared after the

²⁹ S. Panov *et al.*, *Istoriia Belarusi. Konets XVIII-nachalo XX v.*, Minsk 2018, pp. 59–63.

³⁰ *Interv'iu s istorikom i deputatom Ihorem Marzaliukom o kontseptsii infobezopasnosti*, BelteleRadio, 17.03.2019, <<https://bit.ly/3z0M0uY>> (latest access: 22.06.2021).

³¹ *Lukashenko vyskazalsia o roli Kastusia Kalinovskogo v istorii*, Belta, 17.11.2019, <<https://bit.ly/3ifO4s0>> (latest access: 22.06.2021).

³² K. Kalinoŭski, *Muzhytskaia Praŭda N° 4*, <https://knihi.com/Kastus_Kalinouski/Muzyckaja_prauda,_4.html> (latest access: 11.07.2021).

³³ M. Karnevich, *Vystuplenne namesnika prem'er-ministra Respubliki Belarus' Ihara Petryshenki na tsyrymonii pakhavan'nia pareshtkaŭ kiraŭnikoŭ i ūdzel'nikaŭ paŭstannia 1863–1864 hadoŭ*, Narodnaia Volia, 2019 (93), 4448, p. 1, <<https://bit.ly/3raYFse>> (latest access: 22.06.2021).

³⁴ Radyio Svaboda, *Na Kastrychnitskim pliaty zhadvali Kastusia Kalinoŭskaha*, 22.03.2006, <<https://www.svaboda.org/a/768416.html>> (latest access: 14.07.2021).

³⁵ A similar political meaning is certainly present in the narrative surrounding Kastsiushka, who is also claimed a national hero by the opposition, but his inscription in official politics of memory is less dangerous than that of Kalinoŭski, because the language factor and self-identification ambiguity are absent.

beginning of the 2020 protests, in a moment when all the attention was focused on brutal repressions and violation of human rights by security forces.

In the following sections of the article we will try to understand which elements of Kalinoŭski’s original image characterize the memory of Belarusians after 2017, and how and why he again became relevant after August 2020 (until November 2020). The answer to these questions we will evaluate the reaction of the Belarusian society to the reburial ceremony of Kalinoŭski and to the 2020 protests. This category includes historians, intellectuals, journalists and ordinary citizens, most of which have attended the ceremony or witnessed it online. The sources correspond to the channels of communication used by each group, namely petitions, online interviews, online newspaper articles, and social media networks (Facebook and Instagram). The authors have also conducted 3 semi-structured interviews in Minsk in February 2020 with historians specialized on the topic of memory politics and Kalinoŭski. The main mode of analysis consisted in collecting comments, excerpts of interviews and of online articles, then coding them and finally making thematic groups which summarize the perceptions of the aforementioned category of people on Kalinoŭski³⁶.

Clusters of imagery about Kalinoŭski

Belarusians who gathered in Vilnius came from various cities, represented diverse age groups, had varied aspirations for the future and were informed to different degrees on the history of the 1863 uprisings. In the days following the event, they engaged in discussions on the feelings provoked by the ceremony both on social media networks and on independent media outlets. It is easy to imagine that in such a wide range of people there is no consensus on the meaning of Kalinoŭski’s reburial. In our research, six

clusters of imagery have been identified, as follows:

1. *Images related to the Romantic life of Kalinoŭski*. In this category of comments, Kalinoŭski becomes representative of the cultural and political Romanticism he longed for from the GDL past. Some tragic details from his biography even construct a mythical image of Kalinoŭski as a sort of rock star³⁷: he had a love affair with Maryja Jamant, he was brazen, he did not flee his death sentence, and he died at the young age of 26 (practically reminiscent of the Club 27 of Kurt Cobain, Jim Morrison, and other ‘bad boy/girl’ celebrities). Speaking of music, the Belarusian folk punk band Dzieciuki has been profoundly inspired by the *Muzhytskaia Praŭda*, as seen not only in their lyrics³⁸, but also in their name. “Dzieciuki” [fellow men] was the name that Kalinoŭski used to address the *muzhyki* in the propagandistic leaflet. At their concerts, they usually wear and show merchandise portraying Kalinoŭski as a military leader [Fig. 1]. This proves that Kalinoŭski is often represented with characteristics more typically attributed to the protagonist of a western movie, or as a Belarusian Zorro, resulting from a semiotic collision between the original historiographic sources and mass culture³⁹. In historiography, there is no reference to Kalinoŭski as a military leader (here he is a revolutionary and a writer), while in mass culture he undergoes a process of “militarization”⁴⁰ and is represented with weapons in his hands on t-shirts, souvenirs, and even tattoos. All this may have contributed to the transformation of Kalinoŭski from a revolutionary activist into a ‘celebrity’ detached from the 1863-1864 context.

2. *Religious images*. This category of comments

³⁷ M. Zhbakov in E. Daneiko, “*Kalinovskii – eto cool*”. *Kak belorusy vosprinimaiut lidera vosstaniia protiv Rossiiskoi Imperii*, Delfi.ru, 25.11.2019, <<https://bit.ly/3z5nJUB>> (latest access: 14.07.2021).

³⁸ One of the most famous songs dedicated to Kalinoŭski is *Chas kasineraŭ* [The time of schythemen]. Also known as ‘schyte bearers’, they were soldiers armed with schytes during the 1794, 1830-31 and 1863-64 uprisings.

³⁹ V. Bulhakaŭ, Private interview with the authors, February 2020; P. Tereshkovich, Private interview with the authors, February 2020.

⁴⁰ A. Vashkevich, *Heneral Kalinoŭski peramozha ŭsikh!*, “Arche”, 04.02.2020, <<https://gazeta.arche.by/article/321.html>> (latest access: 7.11.2021).

³⁶ It is important to underline that this research represents a first step to understand what the attendees (and not only) of the rebel’s funeral think of him, almost 160 years after his death. Consequently, the sample of the empirical analysis is modest. The sources used for this article include the opinion of approximately 20 people. Only the most relevant comments and ideas have been selected for the analysis. Hopefully, this research will pave the way for further explorations of the topic.



Fig. 1. The Belarusian band Dzieciuki during the concert after the reburial ceremony of Kalinoŭski in Vilnius on November 22, 2019. On their t-shirts and the banners hanging on the wall, the rebel holds a pistol or two swords. Source: svaboda.org.

emphasizes the role of Kalinoŭski as a martyr who gave his life for freedom and for a better life for future citizens. The surprising, accidental nature of his body's discovery on Gediminas Hill accounts for the emotional outburst of Belarusian and ultimately for the transformation of his public image into an almost saint-like figure: "there is something symbolic and miraculous in the fact that the remains of Kalinoŭski were discovered due to a natural phenomenon – a landslide on Gediminas Hill"⁴¹. The Facebook user Z.D.⁴² has no doubt that this discovery was accomplished by God. In addition, Kalinoŭski's 'return' from under the lime after 154 years has been compared to the resurrection of Jesus Christ. Christ returned in flesh and Kalinoŭski through his remains, but these resurrections produced the a similar effect⁴³. These comments evoke the article written by Siarhiej Dubaviets in 2013. At the time, he had already built a parallel between the destiny of Jesus Christ and of Kastus' Kalinoŭski, underlining that both were treated as 'bandits' by governors Pontius Pilatus and General Murav'ev⁴⁴.

3. Images related to ideas of moral integrity.

The mass participation at the reburial ceremony has been interpreted as a sign that even if the Uprising is over for the insurgents, their ideas and deeds continue to live today; in other words, "truth wins even when its bearers are stopped physically"⁴⁵. Kalinoŭski is perceived as a model, because he calls on the Belarusian citizens to reawaken their respect and consciousness, and to live without fear⁴⁶. Archbishop T. Kandrusевич, who gave a very emotional speech during the reburial ceremony, also added that in Kalinoŭski and his associates, "we see an example of altruism, self-sacrifice and self-awareness"⁴⁷. In the first group of imageries, it is possible to ignore the ceremony's implications regarding citizens' moral duty, but in this case, remembering Kalinoŭski clearly led to a reassessment of perspectives, values and behaviour in their everyday life.

4. *Images of freedom from an oppressive regime.* This cluster of imagery particularly resonates in the current political situation in Belarus, where freedom of expression or association are denied. According to A. Dynko, "the presence of more than a thousand Belarusians and the abundance of white-red-white flags at the reburial ceremony of Kalinoŭski is [...] a reaction to the lack of the possibility of real action in Belarus, an explosive situational interest"⁴⁸. In three cases, people underlined that during the event in Vilnius, they felt free⁴⁹. They associated this feeling with the absence of paddy wagons, fences, and police in the streets of Vilnius⁵⁰, which are usually seen during street protests in Be-

⁴⁵ Z. Dashkievich, "Hetyia dni vyjavili, dzelia chaho peradusim zhyŭ i za kaho zmahaŭsia Kalinoŭski". *Dashkevich pra ūrachystatsi ŭ Vil'ni*, Radyio Svaboda, 25.11.2019, <<https://www.svaboda.org/a/30290530.html>> (latest access: 07.11.2021).

⁴⁶ J.N., *Shanavanne pamiatsi Kastusia Kalinoŭskaha*, op. cit.

⁴⁷ *Slova artsybiskupa Tadevusha Kandrusевичa padchas tsyrymonii perapakhavannia Kastusia Kalinoŭskaha ŭ Vil'ni*, Catholic.by, 22.11.2019, <<https://bit.ly/3klnBfi>> (latest access: 14.07.2021).

⁴⁸ A. Dynko in Daneiko, "Kalinovskii – eto cool", op. cit.

⁴⁹ Z. Dashkievich, *Hetyia dni vyjavili*, op. cit.; Guide_Minsk_Belarus, *Perapakhavanne Kastusia Kalinoŭskaha*, Instagram, November 2019; Wildkot, *Ty, naverno, ved'ma, inache kak ty mogla prisutstvovat' na pokhoronakh Kastusia Kalinovskogo?!*, Instagram, November 2019.

⁵⁰ G.V., *Shpatsyravats' pa Vil'ni na perapakhavanni Kalinoŭskaha heta, kaneshne, klasna*, Instagram, December 2019; Wildkot, "Ty, naverno, ved'ma", op. cit.

⁴¹ A. Dynko in E. Daneiko, "Kalinovskii – eto cool", op. cit.

⁴² The authors of this article decided to preserve the anonymity of social media users, reporting only the initials of their names, without providing the URL to the post.

⁴³ J.N., *Shanavanne pamiatsi Kastusia Kalinoŭskaha*, Facebook, November 2019.

⁴⁴ S. Dubaviets, *Haloŭny heroi belaruskaha sertsya*, Radyio Svaboda, 24.01.2013, <<https://www.svaboda.org/a/24882349.html>> (latest access: 07.11.2021).



Fig. 2 - Vilnius, November 22, 2019. Painting by Alies Marachkin. Kalinoŭski's position in the painting reminds of the one Jesus Christ takes in the Catholic resurrection iconography. Source: svaboda.org.

larus. Even Lithuanians who witnessed the funerary procession shared a similar opinion: the mass presence of Belarusians in Vilnius reminded them of the spirit of freedom in the early 1990s, just after Lithuania had achieved independence from the Soviet Union⁵¹.

5. *Nationalist images*. In this category of comments, Kalinoŭski's body is perceived as a crucial element in encouraging national unity, to the point that a hypothetical memorial dedicated to him in Belarus would even serve for the consolidation of the Belarusians as a nation⁵². Svetlana Aleksievich has been the main supporter of this argument during the remains' transfer debate. She believes that there are very few occasions to feel like a nation, since the

main public celebrations in Belarus are related to the Soviet history⁵³. A similar occasion took place in 2018, when the Minsk authorities allowed the celebration of the 100th anniversary of the BNR, a crucial event in the alternative historical narrative.

Belarusian unity was felt even in the hours preceding the ceremony. Some of the participants expressed that coming to Vilnius required a certain economic commitment and other sacrifices: they had to pay for the Visa and for the round-trip train or bus tickets, as well as ask for a day off from work (the funeral took place on Friday). Many people travelled by night to be there early in the morning and others stayed in Vilnius for the whole weekend⁵⁴. However, these sacrifices were compensated by the joy of travelling with other co-nationals and of taking part in what has been defined as a “historical event”⁵⁵. Therefore, the atmosphere during the ceremony recalled a celebration rather than a mourning. Additionally, during the ceremony, there was a sense of collective suffering of participants and the insurgents, through the metaphor of cold. November 22, 2019 was a particularly frigid day. Despite the freezing temperatures, people still gathered in Vilnius and accompanied Kalinoŭski through the whole journey to Rasos cemetery. At least one hundred people remained even after the oration at the graveside, waiting outside the Chapel to drop their flowers before Kalinoŭski's burial niche. In one of the comments on Facebook, K.A. wrote: “What is it to freeze one day when our heroes have been freezing in raw land for 156 years?”.

Through these efforts, Belarusians proved that they are more than a people — they are a nation⁵⁶.

⁵³ I. Kulei, “On imeet delo s pridumannoi Belarus'iu”: Aleksievich kritikuet Pozniaka iz-za Kalinovskogo, Belsat, 25.09.2019, <<https://bit.ly/3z0cZGR>> (latest access: 12.07.2021).

⁵⁴ Several events targeting specifically the Belarusian public were organized by the Belarusian public committee for the remembrance of the 1863-1864 insurgents, thanks to the economic support received through a crowdfunding campaign. The events included encounters with historians, mourning processions, theatre representations, tours to the locations in Vilnius linked to the Belarusian history, and concerts.

⁵⁵ I. Karnei, *Hodny Źnal 150-hadovaŭ trahedyi. Iak u Vil'ni raz'vitalisia z Kalinoŭskim i iaho paplechnikami*, Radyo Svaboda, 22.11.2019, <<https://www.svaboda.org/a/30287197.html>> (last access: 07.11.2021).

⁵⁶ mmkut_miensk, *Toi momant, kali nepatrëbnyia shtuchnaia*

⁵¹ Z. Dashkievich, “Hetjia dni vyjavili”, op. cit.

⁵² A. Smalianchuk, Private interview with the authors, May 2020.

On the site of the opposition party Belarusian Popular Front (BPF), Aliaksiej Janukievich wrote that “a nation that respects its heroes even outside the territorial borders and without official state support — lives and will be alive”⁵⁷. In the interview, A. Smalianchuk also stated that during the ceremony “it turned out that there is another Belarus. The return of Kalinoŭski stood for a very strong factor in the consolidation of the Belarusians. After all, we are not *tuteishia*⁵⁸ — but still we are a nation”. In this context, the decision of the Lithuanian government to include an inscription in Belarusian on the tomb of Kalinoŭski, beside Lithuanian and Polish, has been highly appreciated⁵⁹. This may have been perceived as a sign of respect and esteem for the Belarusian national culture.

6. *Anti-Russia images*. Eventually, Kalinoŭski became a reminder of anti-Russian feelings, a symbol of self-affirmation vis-à-vis Moscow. This category is certainly linked with nationalist images, but here the focus is on power relations between Belarus and Russia rather than on the feeling of national unity.

In the petition for the transfer of Kalinoŭski's remains to Belarus, he is presented as a symbol of Belarusians' fight for independence⁶⁰. The text reads: “The funeral of Kanstantsin Kalinoŭski in Belarus would become a symbol and a reminder to Belarusians how to love their homeland, their people, and how to fight for them”⁶¹. According to the authors of the petition, the ‘threats’ represent the main obstacle in the preservation of Belarusian independence.

idéalahichnaia ahitatsyia, prymusovyia zahony, plany, zahady dy pahrozy..., Instagram, November 2019.

⁵⁷ A. Ianukievich, Sem vysnovaŭ pas'lia pakhvan'nia Kalinoŭskaha, narodny.org, 26.11.2019, <<http://narodny.org/?p=24524>> (last access: 11.07.2021).

⁵⁸ *Tuteishia* is the title of 1919 play written by Belarusian poet Yanka Kupala; the word means “nationally indifferent” local Slavs who lack a national identity, unlike the local Jews, Poles, and Russians” (from P. A. Rudling, *The Rise and Fall of Belarusian Nationalism. 1906-1931*, Pittsburgh 2014, p. 44).

⁵⁹ V. Bulhakaŭ, Private interview with the authors, February 2020; A. Smalianchuk, Private interview with the authors, May 2020.

⁶⁰ *Belarusy prosiats pakhavats pareshtki Kastusia Kalinoŭskaha ŭ Belarusi. Zhodnyia?*, Hrodna.Life, 24.09.2019, <<https://hrodna.life/2019/09/24/belarusyi-prosyac-pahavac-pareshtki-kastusya-kalinouskaga-u-belarusi-zgodnyiya/>> (latest access: 07.11.2021).

⁶¹ Ivi.

It is possible that one of the threats is the integration of Belarus into Russia. In this respect, the authors of the petition claim that the physical presence of Kalinoŭski in Belarus would inspire its citizens to ‘fight’ anew to preserve their independence⁶².

After the funeral, Z.D. suggested that not by chance the reburial ceremony is taking place “in the 30th year of independence” and after 20 years “of building the *Union State* [...] the administration again rushed to the empire for a new treaty of slavery”. In this context, Kalinoŭski's struggle against Russian imperialism in the XIX century turned out to be more relevant than ever before. Historian P. Tereshkovich even presented Kalinoŭski as a defender of the motherland for the second time. The first time was in 1863, when he led the anti-Russian uprising; the second time was in 2019 when, through his ‘shadow’, he defended Belarus from the occupation plans of Russia⁶³. In this sense, Kalinoŭski can be viewed as an anti-colonial symbol.

This last group of imagery had a practical result during the rallies against increased involvement between Belarus and the Russian Federation in December 2019, just a month after the funeral. The quotation “You will live happily only when there will be no Muscovite above you”⁶⁴ was shown on banners, along with the hero's portrait. It thus seems that Kalinoŭski's anti-Russian stance is the strongest aspect that characterizes Belarusian identity, but it is only one of many factors that constitute the wider concept of identity.

Redefinition of Kalinoŭski as a symbol

After the beginning of the protest, two elements related to Kalinoŭski underwent a recontextualization. First, at a time when it seemed that everybody had forgotten about him, some people directly linked his reburial ceremony to the 2020 protests, as if the awakening of Belarusians began with Kalinoŭski in Vilnius: “We woke Kalinoŭski up in Vilnius and after

⁶² Ivi.

⁶³ P. Tereshkovich, Private interview with the authors, February 2020.

⁶⁴ K. Kalinoŭski, *Listy z-pad shybenitsy*, <https://knihi.com/Kastus_Kalinouski/Pismy_z-pad_sybenicy.html> (latest access: 11.07.2021).

that, everything began”⁶⁵. In a post celebrating the one-year anniversary of the reburial ceremony, the shop symbol.by highlighted the continuity between the funeral and the protests: “At the time it was hard to imagine that within a year we would be walking in columns of thousands of people with native flags on the streets of Belarusian cities every week. This shows once again our achievements of the last year”.

It seems that a particular aspect of the protests reminded demonstrators of the reburial ceremony. This was confirmed by a Facebook user: “[...] the atmosphere of honour, dignity and freedom that reverberated in Vilnius a year ago, is now felt throughout Belarus. At least, I felt it very clearly when I was in Minsk on the Freedom March on August 16th”⁶⁶. The collective experience of remembering Kalinoŭski in Lithuania served as a model of action that generated motivation to take to the streets in Belarus. Thus, we can see the people’s attempt to explain the present by reinterpreting past experiences. In addition, they drew a connection between two rather different events – a commemoration and a protest – meaning that Kalinoŭski associated with a strong symbolic value that inevitably links memory to politics.

Second, the significance of Kalinoŭski as a symbol was redefined. He went from being a symbol of independence from Russia to a symbol of revolution against the authoritarian regime of Lukashenka. This shift of meaning occurred specifically after the one-year anniversary of Kalinoŭski’s reburial. In fact, in November 2020, his image appeared on banners and white-red-white flags raised during street rallies in Minsk [Fig. 3]. In the memories of Belarusians, Kalinoŭski is still alive in his fight against inequality and for better living conditions of the peasants, which are examples of the pursuit for democratic reforms in the contemporary society. This symbolic redefinition suggests that Kalinoŭski has once again been instrumentally used to fit the changing realities,



Fig. 3. One of the neighbourhood marches in Minsk on December 13, 2020. In the hands of demonstrators a white-red-white flag and a flag with the image of Kastus’ Kalinoŭski in the background. Source: Radyio Svaboda.

this time not by the state, but by the street protesters. What happened in this case may be a decentralized process based on the initiative of people to incorporate a figure from the ethnolinguistic identity project into their identity narrative.

* * *

The large presence of Belarusians in Vilnius and the recognition of Kalinoŭski as a hero at an international level could have played a significant role in making the claims and beliefs of the opposition more relevant and interesting in the eyes of the Belarusian society, especially for people who did not embrace these values before. It is not possible to confirm whether the Lithuanian government organized the ceremony with the intentional aim of helping the Belarusian opposition; however, it is well-known that Lithuania stands in solidarity of and supports the Belarusian civil society. From the perspective of the Belarusian side, support for the opposition appears more as an unintended consequence. However, it is worth noting that Lukashenka, too, could have played his part in legitimizing the opposition when he and his closest collaborators recognized Kalinoŭski as the son of Belarus in November 2019.

In a context of social mobilization, Kalinoŭski is portrayed as the hero of the 1863 uprising, which was anti-Russian. However, in the case of 2020 protests, it was Kalinoŭski’s personality,

⁶⁵ I. Azar, *Na sud’bonosnom perekrestke*, “Novaia Gazeta”, 14.08.2020, <<https://novayagazeta.ru/articles/2020/08/14/86670-na-sudbonosnom-perekrestke>> (latest access: 24.06.2021).

⁶⁶ D. K., *Kazhuts’, shto z pakhavan’nia Kalinoŭskaha akurat i pachalosia tsiaperashnee abudzhen’ne belarusai*, Facebook, November 2020.

namely his relentless determination (and not his anti-Russian stance) that was most emphasized. Hence, Kalinoŭski may serve as both an anti-Russian and an anti-dictatorship symbol only for a certain group of people, probably within more opposition-minded circles, while for others, Kalinoŭski resonates solely as an anti-dictatorship symbol. To put it simply, while everybody was protesting against Lukashenka as an authoritarian leader and calling for a democratic development of politics and society, there was (and is) a group of people who do not perceive Russia as the enemy of Belarus. These people may even imagine closer integration with this country in the future.

CONCLUSIONS

In this article, we attempted to highlight some processes that have been taking place in Belarus since 2014 (and in some cases even before then), when Soft-Belarusisation was implemented by the authorities and adopted by the general public. Its implementation was mainly a result of the invasion of Crimea, which then led to a desire to move away from Russia, as it was perceived as a threat. Changes in the attitude of both authorities and the citizens have been visible in the spheres of Belarusian language, culture and collective memory. The revival of language and culture was favoured by civic initiatives, proving that Belarusian language is important in identity-building, contributing to the constitution of a common heritage with which Belarusian citizens might self-identify. Concerning memory, the case study of contested national hero, Kastus' Kalinoŭski, showed that he has been subject to a redefinition in the memory of Belarusians dictated by the circumstances of the present. It can be interpreted as evidence of a revival of national heroes that were not usually included in the official narrative.

Belarusian intellectuals and historians stress the fact that in Belarus, there are no tombs or monuments dedicated to historical or cultural figures who are relevant for the Belarusian historical memory⁶⁷. For instance, Maksim Bahdanovich, one of

the founders of modern Belarusian literature, is buried in Crimea. It is therefore necessary to develop a memory politics to commemorate national heroes like Kalinoŭski, who are highly influential in determining the future of Belarus as a nation.

Kalinoŭski has potential as a national hero in Belarus only when the conditions are favorable for the work of amnesia and reconciliation, in order to find a compromise between the opposition-minded and the Soviet-minded communities in Belarus. The latter might consider with particular criticism Kalinoŭski's anti-Russian attitude, as well as the fact that he belonged to the Uniate Church (while the majority of Belarusians today are Orthodox). Another aspect that could play a crucial role is the liberalization of politics of memory, a process that allows the development of a healthy debate around the narratives concerning the national past while keeping it separate from politics⁶⁸. It seemed that this process was already underway before the beginning of the protests, though its fruits may appear only when the current political crisis is over.

The national revival cannot be denied, but it does not mean that the Belarusian society is reverting back to the deeply nationalist ideas developed in the first half of the 1990s, which would not work in the present day. In fact, after the protests, the Belarusian civil society has reached 'a point of no return', in the sense that Belarusians have really started to learn how to function as a democratic civil society⁶⁹. This trend has likely determined the path of Belarusian identity towards a civic type. However, the revival of language and national heroes means that this new identity is more fluid and will also include elements

sprachaiutstva pra Kalinoŭskaha: iak heta bylo, <<https://www.youtube.com/watch?v=czr1MU7HWVo>> (latest access: 14.11.2021); I. Kulei, "On imeet delo s pridumannoi Belarus'iu", op. cit.; Matskevich o perezahorononii Kalinovskogo v Minske: "Mne ne stydno za sdelannoe", "Belaruskii zhurnal", 28.09.2019, <<http://journalby.com/news/mackevich-o-perezahorononii-kalinovskogo-v-minske-mne-ne-stydno-za-sdelannoe-1325>> (latest access: 14.11.2021).

⁶⁸ • E. Narvselius, *Collective Memories and "Blank Spots" of the Ukrainian Past as Addressed by the Lviv Intellectuals*, in B. Törnquist et al. (ed. by), *Painful Pasts and Useful Memories: Remembering and Forgetting in Europe*, Lund 2012, pp.51-72.

⁶⁹ • A. Rudnik, *The Changing Role of Civil Society in Belarus*, <https://www.youtube.com/watch?v=u4-hBJMY5tg&feature=mb_logo> (latest access: 30.10.2021).

⁶⁷ A. Dynko – A. Smalianchuk, *Dyn'ko i Smalianchuk u Vil'ni*

from the ethnonationalist narrative.

From this perspective, in our view, soft-Belarusisation as a bottom-up process then might be seen as a phase of synthesis, a starting point for a new type of identity which could be described as ‘polyphonic’.

www.esamizdat.it ◇ D. Cusitcaia, I. Zaggia, *Collective Memory and Identity Issues in Post-Soviet Belarus: Soft-Belarusisation and the Kastus' Kalinoŭski Myth* ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 153-167.

◇ *Collective Memory and Identity Issues in Post-Soviet Belarus: Soft-Belarusisation and the Kastus' Kalinoŭski Myth* ◇

Daria Cusitcaia, Ilaria Zaggia

Abstract

The article aims to explore post-Soviet transition in Belarus with a focus on issues of identity, language, and collective memory, providing original insights to interpret the events of 2020. The reconstruction of the debate on identity models in Belarus constitutes the basis of the article, briefly covering the period from the early 1990s up to recent times. It is argued that, after 2014, the so-called Soft-Belarusisation highlighted some changes taking place in Belarusian society, manifested through civic initiatives and the shift in the government's narrative. These will also be visible in the case study of the contested hero Kastus' Kalinoŭski whose symbolic meaning has been reshaped in the memories of Belarusians after the 2020 protests. It is concluded that Soft-Belarusisation can be considered as a process of transition from an identity that still features many Soviet elements towards an identity under redefinition, which also incorporates elements from alternative models of national identity.

Keywords

Belarus, Identity Building, Collective Memory, Kastus' Kalinoŭski, Soft-Belarusisation, 2020 Protests.

Author

Daria Cusitcaia is Project Coordinator at the Institute of Political Studies "Political Sphere". She holds a MA in Interdisciplinary Research and Studies on Eastern Europe at the University of Bologna. Recently, she conducted research on the K. Kalinowski Scholarship Program at the Centre for East European Studies (SEW) of the University of Warsaw and worked in the Organising Committee of the 9th International Congress of Belarusian Studies in Kaunas. In addition to memory studies, she has a passion for anthropology of post-Socialism.

Ilaria Zaggia recently completed a MA in Interdisciplinary Research and Studies on Eastern Europe at the University of Bologna, graduating with a thesis on Belarusian identity and language. Previously, she obtained a BA cum laude in Languages and Translation at the University of Trieste. In 2020 she worked as an intern for the Italian Embassy in Minsk. Her main research interests span from Sociolinguistics to Identity and Post-Soviet Studies.

Publishing rights

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



© (2021) Daria Cusitcaia, Ilaria Zaggia



Abcasia.Suchumi.Dom.Sovetov © Gianluca Pardelli | Soviet Tours

“Alla ricerca di un nuovo nome per la regione post-sovietica”. Un dialogo con Ilja Gerasimov sulla paralisi della politica del futuro nei “paesi formalmente post-sovietici ma non propriamente postcoloniali”

A cura di Marco Puleri

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 171-183 ◇

ILJA Gerasimov è co-fondatore e caporedattore della rivista trimestrale “Ab Imperio: Studies of New Imperial History and Nationalism in the Post-Soviet Space”. Sin dal 2000 “Ab Imperio” è sede di confronto e dibattito internazionale per gli studiosi che si occupano di storia imperiale, sovietica e post-sovietica, riunendo ricercatori che operano in Eurasia, USA e Canada, e contribuendo all’integrazione delle realtà accademiche post-sovietiche con la ricerca occidentale. Gerasimov ha indagato a fondo la storia sociale dell’Impero russo e dell’Unione Sovietica, la teoria postcoloniale e la nuova storia imperiale. In questa intervista discuteremo dello stato dell’arte del dibattito scientifico sulla regione post-sovietica; parleremo anche dei potenziali vantaggi e limiti nell’utilizzo della metodologia postcoloniale per lo studio delle dinamiche imperiali, sovietiche e post-sovietiche.

* * *

Marco Puleri Sin dalla sua fondazione avvenuta nel 1999, “Ab Imperio” è gradualmente diventata un punto di riferimento per gli accademici di tutto il mondo che si occupano di storia imperiale, sovietica e post-sovietica. Il focus specifico della rivista sugli studi dedicati alla nuova storia imperiale e sulla ricerca interdisciplinare su nazionalismo e nazionalità nello spazio post-sovietico ha reso “Ab Imperio” un’ottima piattaforma da cui guardare alla concettualizzazione della regione emersa all’indomani del crollo sovietico. Come si può descrivere lo ‘spazio post-sovietico’ oggi, trent’anni dopo la caduta dell’URSS? Questo spazio ‘unificato’ esiste ancora? Il termine ‘post-sovietico’ è ancora

valido per descrivere la regione?

Ilja Gerasimov Innanzitutto, la ringrazio di aver pensato che io sia la persona adatta per discutere di questi problemi in maniera efficace! Solitamente, queste tematiche non sono di pertinenza di uno storico; infatti, per definizione, gli storici si concentrano sul passato e sono dei pessimi commentatori degli avvenimenti attuali. Ma, se si conviene sul fatto che una buona storia è sempre una storia di conseguenze accidentali, la competenza di uno storico diventa più rilevante poiché aiuta a identificare i motivi per cui la ‘vecchia talpa’ di Marx scava con tanto vigore e finisce sempre per smarrirsi, tanto oggi quanto nel passato.

È chiaro che abbiamo a che fare con un problema sconcertante sorto da un ‘vuoto di soggettività’, se ci ritroviamo a definire un fenomeno attraverso il suo precursore anche a distanza di tre decenni dalla scomparsa di quest’ultimo. Parlare di spazio post-sovietico oggi è come riferirsi all’Unione Sovietica nel 1947 in termini di ‘spazio post-zarista’, o all’Italia della metà degli anni Settanta del Novecento come a un paese post-fascista: non si tratta di una definizione totalmente insensata, ma è decisamente inadeguata. Allo stesso tempo, la persistenza di tale etichetta obsoleta testimonia il bisogno apparente della designazione di uno spazio comune — sebbene non più unificato — e quindi della sua esistenza. Qualcosa tiene ancora uniti questi territori diversi e le loro popolazioni, e l’incapacità di identificare un nuovo scenario sociale e culturale, del tutto indiffe-

* Traduzione dall’inglese di Martina Fattore.

rente al passato sovietico, è uno dei principali fattori di questa forza gravitazionale invisibile. Direi che è molto più potente di una qualsiasi, e già illusoria, reminiscenza storica comune.

Il ‘vuoto strategico’ è il problema centrale di quella che era nota come ‘storia russa’ e che può essere solo riformulata – nel modo meno insoddisfacente possibile – in ‘storia dell’Eurasia del nord’. Si tratta anche della principale caratteristica distintiva di questa regione. A differenza dei loro vicini del sud, che noi abitualmente identifichiamo come Cina, India, Persia, e Impero Bizantino, i quali hanno mantenuto una visione del mondo stabile nonostante gli avvicendamenti politici, almeno fino al Ventesimo secolo le terre e le società di quella che viene vagamente definita ‘Eurasia del nord’ non hanno sviluppato il mito di un passato (e quindi di un futuro) comune, universalmente condiviso e globalmente riconosciuto. Per molti secoli non c’è stata un’idea chiara sui confini territoriali delle società e nemmeno sulla loro composizione, ovvero chi debba farne parte e chi debba esserne escluso. Queste società si sono evolute principalmente attraverso l’auto-organizzazione, inventando nuove soluzioni a problemi strutturalmente comuni, anche se erano coinvolte in un dialogo sempre più intenso con le culture universaliste riconosciute (islam e cristianesimo, ‘Europa’ e ‘modernità’, socialismo e nazionalismo). Questo è probabilmente ciò che rende tali società così affascinanti agli occhi di accademici e viaggiatori, che sanno apprezzare l’esperienza di un’auto-organizzazione senza particolari limitazioni sia nel passato che nel presente. Nel corso dei secoli, i popoli di questa regione hanno riempito il vuoto esistenziale, umano e sociale per lo più da soli, rendendo la ‘rivoluzione’ un *topos*. Essi hanno creato nuovi significati e nuove forme sociali e culturali. Ma è proprio il vuoto sostanziale che diventa fonte delle crisi più profonde, quando i popoli non sono in grado di rispondere alla domanda: perché viviamo insieme? E, nello specifico, chi dovrebbe vivere insieme, su quale territorio? L’Unione Sovietica persiste (nella forma del ‘post-sovietismo’) perché non esiste una risposta migliore o altrettanto inclusiva a queste domande. Trovare un nuovo nome per l’intera regione post-sovietica, o per regioni modellate di

recente su questo spazio, sostanzialmente significa risolvere una crisi aperta, iniziare una nuova era storica e plasmare nuove società. Queste inizieranno a compenetrarsi e auto-organizzarsi seguendo idee nuove, in una nuova direzione.

M.P. *Negli ultimi anni la sua rivista ha ospitato dei contributi rilevanti per il dibattito postcoloniale. La sua posizione e il suo punto di vista, come storico delle dinamiche imperiali e sovietiche e caporedattore di “Ab Imperio”, è un punto di partenza unico per guardare allo stato dell’arte del dibattito e a potenziali vantaggi e svantaggi nell’utilizzo di strumenti postcoloniali per l’analisi delle dinamiche imperiali, sovietiche e post-sovietiche. Lo scopo del nostro numero è raccogliere i commenti e le opinioni di accademici di campi di ricerca differenti mettendo in evidenza sia i benefici che i limiti nell’utilizzo della metodologia postcoloniale. Alla luce della sua esperienza, qual è lo stato dell’arte di tale dibattito? E secondo quali modalità gli storici, i sociologi e i critici letterari che si focalizzano sullo spazio post-sovietico hanno adottato gli strumenti metodologici postcoloniali?*

I.G. Per postcolonialità s’intende solo un linguaggio analitico relativamente nuovo, che può essere utilizzato per convogliare pressoché qualsiasi posizione politica. Viene rivendicata e utilizzata abilmente tanto dalla destra quanto dalla sinistra, da cripto-razzisti e cripto-imperialisti. In Russia esiste una tradizione autorevole di teorizzazione postcoloniale di stampo conservatore rappresentata da figure molto diverse tra loro, come Madina Tlostanova e Aleksandr Dugin. Questa tradizione gioca la carta della geopolitica e del post-slavofilismo, presentando la Russia come vittima collettiva dell’egemonia occidentale, discorsiva e politica. In un certo senso, l’imperialismo della Russia rimane celato negli scritti di questi autori. Tale approccio metodologico fa sì che un autore liberale come Vjačeslav Morozov definisca la Russia un “impero subalterno”¹. In origine questo

¹ V. Morozov, *Russia’s Postcolonial Identity: A Subaltern Empire in a Eurocentric World*, London 2015.

concetto è stato utilizzato metaforicamente da “Ab Imperio” per mettere in risalto l’incapacità dell’impero, altrimenti senz’altro egemonico, di ‘parlare’ con la propria voce, nonché il bisogno di prendere in prestito il linguaggio moderno delle scienze sociali, essenzialmente naziocentrico². Ricerche successive hanno dimostrato che il linguaggio moderno delle scienze sociali – chiaramente ‘imperiale’ – era possibile e piuttosto reale³. Tuttavia, Morozov non faceva riferimento alla situazione epistemologica, bensì alla subalternità ‘geopolitica’.

In altri paesi post-sovietici e nei movimenti nazionalisti in Russia, che si focalizzano sulla dominazione coloniale russa, prevale una tendenza opposta al *whitewashing* dell’Impero. Quando si parla di Seconda guerra mondiale e del momento in cui la stretta coloniale russa stava temporaneamente cedendo, essi fanno ricorso al tropo ‘tra Stalin e Hitler’: le genti colonizzate erano vittime del doppio imperialismo e quindi non avevano su di sé alcuna responsabilità storica verso ciò che stava accadendo. Il fatto che metà delle vittime dell’Olocausto fosse stata uccisa fuori dai campi di sterminio a opera di popolazioni locali ucraine, polacche, lituane, bielorusse e russe viene liquidato con indignazione, ricorrendo all’argomentazione postcoloniale come alibi. Ciò che unisce i due modi – diametralmente opposti – di applicare la teoria postcoloniale è la negazione della propria soggettività storica: “non è stata colpa nostra”.

A mio parere, c’è un’importante differenza epistemologica tra l’anticolonialismo e il postcolonialismo: l’anticolonialismo si concentra sulla negazione della potenza egemone precedente, e pertanto rimane interamente all’interno del suo potere discorsivo. Non

esiste come entità autonoma senza la memoria del vecchio oppressore coloniale, ed è definito interamente tramite la sua opposizione a tutto ciò che è ‘imperiale’. Questa posizione potrebbe essere perfettamente valida sul piano politico, ma è destinata a riprodurre costantemente la situazione strutturale della dipendenza coloniale e quindi non è realmente postcoloniale (proprio come il post-sovietico non è realmente non-sovietico). Inoltre l’anticolonialismo, solitamente identificato con un progetto nazionale, incrementa il nazionalismo e aiuta a sostituire la precedente egemonia coloniale sugli individui con una nuova forma di supremazia, in questo caso nazionale.

Tutto può essere contraddistinto come ‘postcoloniale’. Ma, per rendere questo termine significativo, proporrei di applicarlo solo alle istanze di emancipazione epistemologica dal precedente oppressore: non attraverso l’eterno scontro con quest’ultimo, bensì acquisendo una profonda indifferenza nei confronti del suo ordine discorsivo e una propria soggettività davvero autonoma. L’ingiustizia e la coercizione ci sono state davvero e non dovrebbero essere perdonate e dimenticate, ma tutto questo appartiene al passato, e il passato non esiste più. Qual è il nuovo significato di vivere insieme come società indipendente dalla forza egemonica che esisteva un tempo? Qualunque risposta positiva a questa domanda sarà postcoloniale. Qualunque tentativo di definire il futuro invocando il passato non è degno di chiamarsi tale.

M.P. *Come caporedattore della rivista “Ab Imperio”, il suo lavoro teorico nel definire postcoloniali i movimenti sociali e le rivoluzioni nell’area post-sovietica (si vedano i casi dell’Ucraina e della Bielorussia) è stato determinante. La sua lettura e la sua interpretazione di questi eventi hanno avviato un dibattito più ampio, che ha riunito gli accademici per riflettere sulla novità di queste ‘dinamiche post-nazionali’. Cosa possono dirci davvero gli eventi del 2014 in Ucraina e del 2020 in Bielorussia sui nuovi sviluppi nella regione che vanno oltre il ‘paradigma nazionale’?*

² “Following the logic of postcolonial-style deconstruction of hegemonic discourses, we argue that empire is itself a ‘subaltern’ of modern social sciences and humanities because it is forced to speak in analytical and often self-descriptive languages formed by the modernist national canon”, I. Gerasimov *et al.*, *New Imperial History and the Challenges of Empire*, in I. Gerasimov – J. Kusber – A. Semënov (a cura di), *Empire Speaks Out: Languages of Rationalization and Self-Description in the Russian Empire*, Leiden 2009, pp. 25-26.

³ A partire da I. Gerasimov – M. Mogilner – A. Semënov, *Russian Sociology in Imperial Context*, in G. Steinmetz (a cura di), *Sociology and Empire: The Imperial Entanglements of a Discipline*, Durham 2013, pp. 53-82, e M. Mogilner, *Homo Imperii: A History of Physical Anthropology in Russia*, Lincoln 2013.

I.G. Il *Subaltern Studies Group* si è ufficialmente sciolto nel 2008, dopo che gli scritti degli autori appartenenti al gruppo hanno dimostrato con fermezza che l’egemonia nazionalista borghese è in sostanza simile alla vecchia egemonia coloniale, o persino che eredita direttamente le sue strutture di oppressione. Questa conclusione scredita radicalmente lo scenario convenzionale dell’emancipazione anticoloniale attraverso la mobilitazione nazionalista, e l’aspirazione di raggiungere una condizione postcoloniale autentica ha finito per ritrovarsi in un vicolo cieco. Lo scenario alternativo della rivoluzione socialista non è stato preso in seria considerazione perché gli studi subalterni erano una ‘scuola’ di storia, non di speculazioni ideologiche, ma anche perché storicamente la rivoluzione russa o quella cinese hanno sostenuto i nazionalismi etno-culturali dei russi e degli Han, ma anche di ucraini, bielorusi e di altri ‘popoli nominali’ all’interno delle loro repubbliche nazionali. Lo stesso modello di nazione rivoluzionaria è affine a quello della nazione etno-confessionale, concepita come una comunità di solidarietà orizzontale divulgata e applicata attraverso un discorso egemonico. Questo discorso (spesso qualificato come ‘ideologia’ a causa della propria rigidità coercitiva) può stabilire la priorità della classe sociale o dell’etnia, e nella prassi, sin dalla Rivoluzione francese, è passato agilmente da un principio di gruppaltà a un altro. La categoria centrale ‘popolo’ può essere letta in senso socialista o *völkisch* (o in quello nazionalsocialista/nazionalbolscevico) promuovendo gli stessi tropi di ‘nemico del popolo’ o di ‘minoranze/dissidenti’. Pertanto, la vecchia tradizione rivoluzionaria e il pensiero storico della sinistra (di predominanza marxista) non hanno offerto un’alternativa concreta all’anticolonialismo nazionalista. Aggiungerei che l’anarchismo potrebbe costituire un caso diverso, ma, essendo stato storicamente marginalizzato e poco indagato come soluzione pratica per la società moderna reale (e non per un’utopia neocarcica), non è stato considerato come uno scenario valido per trasformare un paese sviluppato. Così, agli albori del ventunesimo secolo, non esiste una visione pronta e ben articolata di un futuro migliore che non sia una rivisitazione del passato e che possa essere

preso in prestito dalle società post-sovietiche (o, del resto, da qualsiasi altra società).

L’Unione Sovietica venne designata come l’impero malvagio, e crollò lungo i confini delle repubbliche nazionali, corrispondenti in sostanza agli stati-nazione forgiati dal progetto sovietico. La dissoluzione fu meno violenta rispetto alla disintegrazione della Jugoslavia (con alcune eccezioni degne di nota), ma era chiaro a tutti che qualsiasi mobilitazione nazionale consolidata era foriera di una sanguinosa guerra civile e di pulizie etniche, proprio come nello scenario jugoslavo. Da questo deriva la paralisi della politica del futuro nei paesi formalmente post-sovietici ma non propriamente postcoloniali: l’unica alternativa possibile all’internazionalismo sovietico gerarchico (‘imperiale’) era inevitabilmente un nazionalismo genocida, preoccupato della purezza nazionale che d’istinto la maggioranza della popolazione voleva evitare a tutti i costi. Questo spiega il supporto al regime autoritario di Lukašenko per un quarto di secolo o ai leader neo-sovietici corrotti in Ucraina fino al 2014: non si trattava di una mancanza di buonsenso, ma dell’assenza di alternative migliori. La glorificazione dei movimenti nazionali palesemente fascisti degli anni Quaranta in presenza di testimonianze comprovate sui genocidi perpetrati non rappresenta una reale alternativa a Lukašenko (almeno fino al 2020) o a Janukovič. La stessa Unione Sovietica ha avuto un primato terribile nell’oppressione nazionale e nei genocidi etnici, e non si è dimostrata migliore della resistenza nazionalista ucraina o lituana. Ma la ‘sovieticità’ è stato l’unico linguaggio politico capace di veicolare l’idea di una società etno-culturalmente inclusiva. Le persone non etnicamente ucraine in Ucraina e non etnicamente bielorusse in Bielorussia potevano rivendicare la propria cittadinanza a pieno titolo — e non come ‘minoranze’ di seconda classe — solo nel linguaggio della ‘sovieticità’ (la trasformazione di questa ‘sovieticità immaginata’ nella Russia di Putin è un argomento che richiede una discussione a parte). Pertanto, essi hanno supportato (con riluttanza) i regimi che sfruttavano l’eredità sovietica, piuttosto dei nazionalisti che promuovevano una rottura con tale eredità.

E, all'improvviso, l'Euromaidan in Ucraina agli inizi del 2014 e la Rivoluzione Bielorussa nell'agosto del 2020 hanno prodotto spontaneamente un risultato nuovo e senza precedenti. In linea con le tipiche caratteristiche 'dell'Eurasia del nord' (auto-organizzazione e creazione di una nuova essenza, in apparenza dal nulla), questi eventi hanno forgiato la pratica dell'autentica solidarietà postcoloniale. Si tratta di una pratica, più che di un discorso, poiché il linguaggio naziocentrico delle scienze sociali lo distorce inevitabilmente portandolo alla sua corruzione, come è accaduto in Ucraina proprio poco dopo. Ma una pratica sociale è un linguaggio potente di per sé, capace di descrivere la realtà in un modo facilmente verificabile. Nel caso dei bielorussi, si può osservare come siano stati mossi da una visione del futuro (l'imposizione dei risultati delle elezioni presidenziali) piuttosto che dal glorioso passato degli anni Sessanta dell'Ottocento o degli anni Quaranta del secolo scorso (o di qualsiasi altro periodo), atteggiamento questo tipico degli attivisti nazionali. Essi hanno abbracciato le differenze culturali scegliendo il multilinguismo (parlando senza distinzioni il bielorusso, il russo, ma anche il polacco e l'inglese), invece di demarcare chiaramente 'quote nazionali' (abbiamo una percentuale di slogan in bielorusso e una percentuale in russo, secondo i risultati dei censimenti nazionali più recenti). Malgrado la minaccia diretta della Russia, che alla fine si è rivelata strategica nella repressione delle proteste, i bielorussi hanno dimostrato poca 'russofobia', sebbene avessero molte più ragioni per assumere quest'atteggiamento rispetto agli ucraini all'inizio del 2014. Nel 2020 nessuno ha continuato a nutrire alcun tipo di illusione sulla Russia di Putin, ma lo spiccato senso della soggettività individuale e collettiva ha fatto sì che i bielorussi si concentrassero sulla propria società piuttosto che su qualsiasi altro attore straniero. Questo è il motivo per cui sostengo che nel 2020 abbiamo osservato l'affermarsi di una nuova gruppabilità postcoloniale (ancora non abbiamo un nome da attribuirle se non quello di 'nazione'). È importante sottolineare che non si tratta di un qualche tipo di solidarietà cosmopolita astratta: si tratta, infatti, di una solidarietà molto territoriale e culturale e,

inoltre, patriottica dal punto di vista politico. I bielorussi vogliono essere bielorussi non solo nel senso della cittadinanza convenzionale, ma anche in termini di una cultura comune. Tuttavia, si tratta di una nuova cultura emergente che è inclusiva e aperta a reinterpretazioni creative e ibridazioni. È molto difficile descriverla senza infangarne inavvertitamente l'immagine con il linguaggio analitico nazionalizzante che abbiamo a disposizione. Abbiamo bisogno di sviluppare un nuovo linguaggio di gruppabilità, o di applicare quello esistente con molta cautela allo scopo di documentare e comprendere la nuova realtà.

I fisici costruiscono delle installazioni colossali per creare il modello di una minuscola parte di una nuova realtà sconosciuta, mentre noi siamo fortunati: possiamo osservare nel suo complesso la nuova società che si sta formando davanti ai nostri occhi (solo se siamo capaci di riconoscere gli eventi attuali come un gigantesco laboratorio ad uso dei sociologi). Per svariate ragioni, questo fenomeno inedito non è durato troppo a lungo e ci sono ancora molte domande a cui dare una risposta. Questa ipotetica società post-nazionale può trovare una stabilizzazione una volta che l'entusiasmo iniziale dell'auto-organizzazione si sarà esaurito, e se sì, in che modo? La nazione è una forma nota di stabilizzazione della solidarietà orizzontale del popolo (attraverso i discorsi pubblici e le istituzioni statali), ma è possibile applicare alcune di queste istituzioni alla società post-nazionale senza corromperla? Che alternativa ci può essere al modello di nazione? Possiamo selezionare alcuni meccanismi rudimentali delle vecchie società imperiali (non le loro effettive soluzioni, ovviamente) che possano essere sviluppati in forme nuove? Il bilinguismo sembra essere un'opzione ragionevolmente pratica, ma se la società fosse più variegata possiamo aspettarci che tutti parlino tre o quattro lingue? Il bilinguismo dovrebbe essere territorialmente specifico (come avviene in alcune regioni italiane di confine)? Innanzitutto, abbiamo bisogno di un nuovo linguaggio analitico, che non sia naziocentrico, per discutere i nuovi fenomeni osservabili e l'ipotetica composizione della società futura. Questo è uno degli obiettivi principali di "Ab Imperio" come progetto

di ricerca collettivo.

M.P. *Il suo lavoro teorico sul concetto di ‘ibridità’ nei periodi imperiale, sovietico e post-sovietico è stata la chiave di volta degli ultimi numeri di “Ab Imperio”⁴. Nel fare ciò, ha anche preso le distanze dalla concezione postcoloniale di ibridità di Bhabha. Potrebbe riflettere ulteriormente sull’idea di ibridità, concentrandosi su ciò che possono aggiungere le esperienze imperiale, sovietica e post-sovietica alla sua concettualizzazione teorica?*

I.G. La categoria centrale della nuova storia imperiale, così come sviluppata da “Ab Imperio”, è la ‘situazione imperiale’ (di diversità multidimensionale). Questa nozione descrive il carattere polivalente di qualsiasi fenomeno che è incluso simultaneamente in diversi contesti sociali e culturali, ognuno con la propria gerarchia di caratteristiche e il proprio sistema di riferimento. Ogni contesto ascrive un determinato significato all’oggetto o alla relazione all’interno della propria sfera d’azione, alle proprie condizioni, con poco o nessun interesse per altri contesti non meno rilevanti (siano essi un’università o il traffico stradale, la politica o uscire con qualcuno). Supponiamo che un contesto sia sensibile al genere, un altro alla confessione religiosa, il terzo alla classe, il quarto all’etnia, il quinto a una regione, e così via. Ovviamente il posto che un individuo ricopre nella gerarchia sociale e a cui viene data la priorità da un singolo contesto, non può essere convertito direttamente in un altro attraverso un qualche tipo di ‘tasso di cambio’ fisso. Assieme essi possono formare delle identità sociali complesse. Questa situazione di diversità multidimensionale è ‘imperiale’ perché è più facile che si osservi in un impero storico, ma anche perché è sempre legata alle gerarchie e alla disegualianza. Contrariamente all’idillio mancato del multiculturalismo, far ‘fiorire mille fiori’ significa che, in pratica, ci saranno sempre delle varietà

incompatibili: alcuni ‘fiori’ si trasformeranno in alberi ostacolando la vista del sole agli altri, mentre certi altri fiori prospereranno solo come parassiti. La diversità non è mai armoniosa. La buona notizia è che, diversamente da questa metafora botanica imperfetta, la società umana non si limita a modelli stabili che si sviluppano lungo dei sentieri tracciati. Nella situazione imperiale è possibile passare da un contesto all’altro e da un aspetto della propria personalità sociale complessa a un altro, sfruttando le opportunità a disposizione. L’impero storico appare come un prodotto della situazione imperiale. La sua funzione primaria consisteva non tanto nelle conquiste ambiziose o nell’espansione commerciale, ma corrispondeva a una sorta di quadro di controllo: gestiva l’enorme diversità umana cercando di istituzionalizzare in maniera ordinata i diversi contesti.

Ebbene, la risposta alla domanda “cos’è l’impero?” e una corretta descrizione del modello di impero, come categoria di definizione contestuale per eccellenza, sono argomenti per una discussione a parte. Io voglio soltanto sottolineare la centralità della situazione imperiale per analizzare qualsiasi società: arcaica e imperiale, o postmoderna e anti-imperiale. Anche al giorno d’oggi, il datore di lavoro più progressista incontrerebbe delle difficoltà nel trovare il modo di valutare e collocare i candidati che hanno delle competenze pressoché uguali dal punto di vista professionale, ma che possiedono anche altre caratteristiche importanti dal punto di vista sociale (seppur non importanti in egual misura e in ogni contesto): genere e orientamento sessuale, disabilità fisiche ed età, etnia e provenienza. Preferendone inevitabilmente una rispetto all’altra, questo ipotetico datore di lavoro sta formulando una dichiarazione potente: discrimina alcune caratteristiche sociali e, quindi, contribuisce a un riassetto dello ‘scenario imperiale’. Questa situazione persiste anche nelle società più omogenee, perché le persone stesse hanno interesse a diversificare il loro capitale sociale per massimizzare le proprie possibilità.

Le caratteristiche personali summenzionate possono essere organizzate permanentemente in una gerarchia fissa, valida in tutti i contesti e in tutte le

⁴ Si vedano, a titolo di esempio, i quattro volumi di “Ab Imperio” pubblicati nel 2018, anno in cui il tema di ricerca proposto dalla redazione della rivista era emblematicamente *Rethinking Hybridity and Purity in a Global Perspective*.

situazioni? Ovviamente no. Ma questo è ciò che fanno gli attivisti nazionali e le teorie sociali normative, che preferiscono operare con alcune aggregazioni stabili di caratteristiche individuali. I primi necessitano dell'illusione di omogeneità per l'efficacia della mobilitazione politica e del controllo, i secondi ne hanno bisogno per rendere la propria teorizzazione più manovrabile. Registri culturali diversi, o anche culture differenti, fanno parte di questa tassonomia vasta e non sistematica di caratteristiche personali, a disposizione dell'individuo per qualsiasi situazione particolare e aperta a un'infinità di combinazioni. Ci si aspetta che una persona parli lo stesso linguaggio in caserma e a casa, a una festa e negli uffici del governo. A volte accade, ma molto spesso no. Può trattarsi di un linguaggio letteralmente diverso, o del suo socioletto, oppure semplicemente di una conoscenza lessicale radicalmente diversa; il suo utilizzo selettivo può essere forzato sull'individuo o adottato da quest'ultimo in maniera volontaria e creativa come scelta personale, per proteggere la propria individualità e massimizzare le possibilità di realizzazione. La cultura costituisce sempre l'ambito di rivelazione della propria soggettività, anche se attraverso la categoria elusiva del gusto estetico. Persino all'interno del canone culturale nazionale più rigido una persona può preferire il folklore all'opera, o la poesia alla prosa, e rivela questa predilezione tramite riferimenti differenti in situazioni diverse. Le proprie preferenze culturali rappresentano sempre un 'punto di assemblaggio' unico, determinato interamente dalla soggettività personale.

Dopo questa introduzione piuttosto lunga, ritorniamo, dunque, all'ibridità. Nella tradizione autorevole del pensiero anticoloniale a cui aderisce Homi Bhabha, si assiste a una netta opposizione tra colonizzatori e oppressi. Questo dualismo politico pone in luce il dualismo culturale esistente tra colonizzatori stranieri e locali e rende omogenea qualsiasi variazione esistita in ognuno dei due campi. Qualunque tentativo del colonizzato di attraversare questa divisione politica ed epistemologica e di adottare elementi della cultura coloniale secondo modelli ibridi è solo una farsa e un prodotto di imitazione: l'ibridità non può essere articolata per principio come un

fenomeno a sé stante. Tutt'al più, può esistere solo come una minaccia sotterranea e irrazionale al colonialismo, generatasi dall'interno. Secondo Bhabha, l'ibridità mina il discorso egemonico del colonialismo che, altrimenti, rimarrebbe integro, non avendo sperimentato alcun impatto al di fuori del proprio. Si tratta precisamente della somiglianza ambigua dell'«uomo di imitazione» all'uomo bianco, che trasforma il primo in un «ibrido», ibridando pertanto il discorso coloniale⁵.

Questo modello è senz'altro naturale secondo la visione del mondo nazio-centrica, sebbene sia controfattuale nella sua presentazione della realtà storica. Devo ribadire che la dominazione e l'oppressione furono fenomeni reali nell'Impero anglo-indiano e nell'Impero russo, ma queste strutture di potere non coincisero interamente con alcun gruppo etno-confessionale. Inoltre, nella situazione imperiale era possibile innalzarsi dallo status di subalterno a egemone e viceversa, oppure agire in maniera simultanea in entrambi i ruoli (come, ad esempio, nel caso di un servo russo arruolato a vita contro la sua volontà, che aiuta a reprimere la resistenza di polacchi e cececi). In Unione Sovietica, numerosi canali di mobilità sociale verso l'alto coesistevano con la promozione di una politica discriminatoria, e i rappresentanti degli stessi gruppi sociali ed etno-culturali venivano promossi a posizioni di potere o perseguitati ufficialmente per la medesima ragione: il fatto stesso di appartenere a un gruppo etno-confessionale e di esercitare questa appartenenza nell'uno o dell'altro modo. Quello che differenziava un «patriota sovietico» ucraino da un «borghese nazionalista» ucraino non era l'atteggiamento verso l'ibridità culturale (e nemmeno un'istanza politica dichiarata). La burocrazia dell'Ucraina sovietica e il dibattito pubblico si comportarono da assimilazionisti spietati nei confronti dei russini (ruteni) nella Transcarpazia e dimostrarono un antisemitismo fanatico, il che non rende le loro accuse contro l'imperialismo di Mosca meno valide.

⁵ H. Bhabha, *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*, in F. Cooper — A. L. Stoler (a cura di), *Tensions of Empire. Colonial Cultures in a Bourgeois World*, Berkeley 1997, pp. 152-162; Idem, *Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delhi, May 1817*, in Idem, *The Location of Culture*, London 1994, p. 112.

A loro volta, i nazionalisti russi avevano tutto il diritto di denunciare che il regime sovietico, rappresentato in maniera sproporzionata da leader di origine ucraina e bielorusa, avesse devastato il cuore della Russia, sia a livello economico che demografico.

Sebbene in maniera inconsistente e non del tutto consapevole, il progetto sovietico, proprio come il precursore imperiale, cercò di definirsi ibrido. Che si trattasse di cucina sovietica, così come è stata sistematizzata nell'opera iconica *Kniga o vkusnoj i zdorovoj pišče* [Il libro del cibo gustoso e salutare, 1952], di architettura, o di cultura popolare sovietica, ovunque troviamo un tentativo di plasmare una versione di modernità che dialoghi con le tradizioni culturali locali. Ciò che rende questi tentativi ibridi non è la loro natura (l'assemblaggio), ma l'intenzione: possiamo distinguere una soggettività chiara dietro ciascuno di questi progetti, indipendentemente dalla loro conferma retorica. In qualunque modo si interpretasse la formula canonica “nazionale nella forma, socialista nel contenuto”, quello che importava realmente era lo scopo: il raggiungimento di un risultato desiderabile attraverso la riorganizzazione delle caratteristiche socioculturali di un particolare contesto in un'entità nuova, ibrida. Alcuni di questi tentativi furono amati dal popolo, mentre altri fallirono, alcuni vennero promossi dal regime e altri furono reputati sovversivi. La stessa natura aperta e indefinita di questo tentativo fa in modo che il concetto di ‘mimetismo’ sia inefficace per la sua analisi (perché non c'era un esemplare pronto da imitare). L'articolazione consapevole dell'ibridità nel discorso egemonico sovietico mette alla prova la costruzione postcoloniale di Bhabha, così come molti lavori teorici e storici che polemizzano con la lettura che Bhabha fa del mimetismo e dell'ibridità⁶. Particolarmente importante è il fatto che la retorica ufficiale sovietica abbia sistematizzato l'ibridità nel quadro di una opposizione cosciente al discorso coloniale e alla pratica imperialista (a dispetto degli stessi progetti

imperiali sovietici).

L'ibridità come struttura epistemologica e oggetto di analisi accademica ha creato la possibilità di un nuovo immaginario politico che ha indebolito la legittimità dei progetti nazionali moderni. Dal punto di vista di questo immaginario, nessun gruppo sociale potrebbe aspirare alla dominazione sulla base della ‘purezza’ del proprio eccezionalismo, che consiste nell'isolamento e nella lontananza dagli altri. In un certo senso, questo nuovo immaginario era davvero ‘postmoderno’, dato che le scienze sociali dell'Europa moderna di inizio Novecento erano fondamentalmente naziocentriche e accettavano come norma l'ideale di organizzazione sociale della Terza Repubblica francese: un popolo, una cultura, uno stato⁷. Questo spiega l'ostilità verso l'ibridità da parte del nazionalismo con il suo ideale di purezza nazionale e integrità, ma anche da parte degli attivisti anticoloniali. Questi ultimi sono diffidenti rispetto al concetto stesso di situazione imperiale come sistema *ad hoc* di controllo della diversità multidimensionale, perché potrebbe danneggiare l'opposizione binaria inflessibile tra colonizzati e colonizzatori.

In quanto storico sociale, mi affido alle testimonianze storiche trasmesse proprio dalla gente, espresse in qualsiasi linguaggio a loro disposizione inclusa la politica dei corpi, piuttosto che alle interpretazioni avanzate nei loro confronti dagli intellettuali (anche i più benevoli). Uno degli shock culturali della rivoluzione postcoloniale bielorusa del 2020 è stato il trionfo dell'ibridità culturale e il suo consenso popolare, che può essere misurato quantitativamente, secondo le statistiche degli slogan o di visualizzazioni e *like* su Youtube⁸. Il mio esempio preferito di ibridità trionfante durante la rivoluzione postcoloniale è rappresentato dal duo *Arystakratyčnaja blednasc'* [Pallore aristocratico]⁹. Si tratta di due giovani musiciste che hanno documentato i fatti d'attualità attraverso l'esecuzione di canzoni satiriche,

⁶ B. Moor-Gilbert, *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics*, London 1997; N. Larsen, *Determinations: Essays on Theory, Narrative and Nation in the Americas*, London-New York 2001; S. Mizutani, *Hybridity and History: A Critical Reflection on Homi K. Bhabha's Post-Historical Thoughts*, “Ab Imperio”, 2013, 4, pp. 27-48.

⁷ Cfr. J. R. Horne, *A Social Laboratory for Modern France: The Musée Social and the Rise of the Welfare State*, Durham 2002.

⁸ Sulla sfera culturale composita dei manifestanti bielorusi, si veda S. Zelianko, *Chronotop protestnogo plakata: karnaval bez dialoga*, “Ab Imperio”, 2020, 4, pp. 309-322.

⁹ < <https://www.youtube.com/c/arystakratyčnaja/videos> > (ultimo accesso: 23.11.2021).

che seguono la struttura delle *častuški* (canzoni folkloriche di ritmo veloce), indossando abiti popolari bielorusi, ma utilizzando la lingua *trasjanka* e non quella bielorusa. Per decenni, il movimento nazionale bielorusso ha considerato il socioletto locale *trasjanka* (un misto di bielorusso e russo) come il male assoluto e la prova del degrado della culturale nazionale. È stato anche ritenuto peggio della russificazione, perché rappresentava una doppia trasgressione: il tradimento della cultura nativa nazionale e il fallimento di assimilarla correttamente a quella ‘imperiale’, una prova della propria totale incapacità. Lo stesso atteggiamento è tipico del movimento nazionalista ucraino per quanto riguarda il *suržyk*, mentre all’inizio del ventesimo secolo nel contesto del controverso movimento nazionalista ebraico lo *yiddish* veniva puntualmente additato in modo sprezzante come ‘dialetto’. Il movimento nazionale bielorusso si è sempre affidato ai tropi della purezza e dell’autenticità, pertanto è straordinario il vero e proprio clamore per le *Arystakratyčnaja blednasc’*, che si sono esibite in concerti dal vivo e online e sono state considerate portavoce della resistenza. Nelle interviste le musiciste, una bielorusa e l’altra russa, hanno spiegato il loro desiderio di riqualificare la *trasjanka* come lingua autentica delle persone appartenenti a una classe sociale più bassa, capace di comunicare le soggettività interiori, e anche come un compromesso a metà tra il bielorusso e il russo.

Un’analisi alla Bhabha avrebbe interpretato le *Arystakratyčnaja blednasc’* come un caso di mimetismo culturale, privandole di qualsiasi autorità, poiché i nazionalisti sanno meglio cosa sia l’‘autentica’ essenza bielorusa, russa (o indiana), così come le loro versioni ‘corrotte’. Devo ammetterlo: non so distinguere l’una dall’altra e la cosa non mi interessa affatto. La mia priorità è la rappresentazione del popolo e i modi in cui può esprimersi in qualunque forma. Secondo la mia opinione, è la sua capacità di esprimersi liberamente, sul piano verbale e politico, a costituire un diritto umano fondamentale.

Tutti i partecipanti a un’interazione sociopolitica contribuiscono alla creazione dell’ibridità: una nuova

cultura comune che risponde ai bisogni della gente in circostanze storiche particolari. Questo è ciò che rende l’ibridità tanto importante. Fa riferimento al futuro e funge da veicolo per inquadrare tale comunità futura, ancora inesistente. Al contrario, i nazionalisti insistono sulla stabilità di alcune ‘culture pure’ del passato, il che non è soltanto anacronistico e discriminatorio rispetto alle nuove condizioni, ma anche inefficiente quando si tratta di comunicare alcune soggettività autentiche dei popoli moderni. Questo è quello che ha reso grande la letteratura russa nell’Ottocento e nel Novecento: quest’ultima ha assunto un grande rilievo quando Aleksandr Puškin l’ha ibridizzata con le *belles-lettres* francesi negli anni Venti, e Nikolaj Gogol’ con le sensibilità estetiche e la lingua ucraine negli anni Trenta. Da allora, è stata stimolata dalle influenze letterarie tedesche e americane, dagli interventi scandalosi di scrittori ebrei e kazaki. La letteratura russa che non è ibrida non è affatto interessante, perché l’ibridità non è imitazione, bensì partecipazione. L’imperialismo della letteratura russa è stato importante nella misura in cui ha reso inevitabili molteplici incontri e scambi culturali, ma attenzione a non cadere in errore: non è stato l’Impero, bensì la situazione imperiale della diversità multidimensionale che ha reso questa letteratura realistica e di conseguenza rilevante.

M.P. *Sono trascorsi ventidue anni dalla fondazione di “Ab Imperio”. Può dirci qualcosa in più sulla storia della rivista? Com’è cambiato l’approccio concettuale negli ultimi due decenni?*

I.G. “Ab Imperio” è stata fondata nel 1999, durante quello che veniva percepito come un momento molto ottimistico nello sviluppo del nostro campo, ovvero gli studi dedicati alla storia e alla cultura della regione post-sovietica, a livello internazionale. Al tempo abbiamo assistito a un vero e proprio boom di pubblicazioni su una gamma molto ampia di argomenti, che venivano supportate da possibilità senza precedenti per il campo di studi nella regione e dall’apertura degli archivi (‘la rivoluzione archivistica’). La crescente integrazione del mondo accademico post-sovietico con il sapere occidentale, supportata

dall'ampia disponibilità di finanziamenti accademici e borse di studio di fondazioni straniere e locali, diede l'impressione che una trasformazione post-sovietica definitiva delle discipline umanistiche nella regione fosse proprio dietro l'angolo. Di conseguenza, all'inizio la missione di “Ab Imperio” era quella di introdurre metodologie e casi di studio occidentali all'avanguardia all'interno della regione post-sovietica, e di promuovere al contempo la diffusione delle ricerche più innovative portate avanti da studiosi provenienti da quest'area a livello internazionale. Nello specifico, abbiamo iniziato ad applicare l'approccio degli studi sulle nazionalità (allora in voga) alla storia dello spazio post-sovietico, ma abbiamo compreso molto in fretta che non era un modo produttivo di studiare e concettualizzare la diversità. La rivista ha poi cominciato a sviluppare il progetto di una nuova storia imperiale come linguaggio analitico per la concettualizzazione della gruppabilità, andando oltre il nazionocentrismo e sviluppando un dialogo produttivo con gli studi postcoloniali.

Ebbene, alla fine il boom che avevamo osservato nel 1999 non è stato un Big Bang, e non ha prodotto un nuovo universo del sapere; al contrario, si è trattato letteralmente di ‘una frantumazione violenta e devastante o della distruzione di qualcosa’, vale a dire la distruzione della vecchia russistica. L'espansione rapida ha lasciato il posto alla caduta delle macerie su un campo drasticamente rimpicciolito. Entrando in quello che sembrava essere il fiorente mercato al rialzo della produzione intellettuale, molto presto abbiamo compreso di essere agli albori di un mercato al ribasso, dove ciò che contava era la minimizzazione della perdita. In altre parole, ci siamo sostanzialmente trovati in un mercato delle contrattazioni, che era il risultato di diversi fattori di interferenza.

Da una parte, il declino degli studi umanistici è stata una tendenza globale degli ultimi venti anni, che ha avuto come conseguenza l'ascesa del populismo conservatore, la polarizzazione sociale, e la proliferazione di teorie complottiste e *fake news*. La funzione diretta degli studi storici e letterari, all'apparenza ridondanti (perché non lucrativi), è quella di generare nuovi significati che sono necessari a

mantenere la società unita, e a formare gli studenti al pensiero critico e all'analisi testuale. I politici neoliberisti e le amministrazioni universitarie hanno scelto di dare la priorità ai campi proficui dell'economia e delle scienze applicate, a scapito degli inutili studi umanistici. Una generazione dopo, questa svolta strategica si è trasformata nella più grande crisi sociale dagli anni Quaranta.

Dall'altra, abbiamo assistito all'affermazione di una logica parallela nell'evoluzione del campo degli studi post-sovietici. Fin dalla dissoluzione dell'Unione Sovietica nel 1991, il singolo settore disciplinare di ‘Storia della Russia’ si è disintegrato nelle storie nazionali autonome e nelle corrispondenti aree di studio. Questo processo ha ristabilito la centralità di popoli, culture e regioni fin a quel momento marginalizzati, sbarazzandosi della narrativa storica egemonica che aveva inquadrato gli eventi passati rifacendosi all'evoluzione dello stato centralizzato russo e alla cultura russofona. Una volta che la vecchia storia russa è stata separata nelle singole storie nazionali, queste ultime hanno tratto tutto beneficio dall'impatto emancipatorio iniziale, che le aveva liberate dai limiti del russocentrismo. Ma la compartimentazione strategica della storia russa, in precedenza unitaria, ha avuto un importante risultato inatteso. Al posto di un linguaggio prospettico e concettuale capace di inquadrare un contesto storico più ampio per le emergenti storie nazionali, il crollo della struttura ‘russa’ obsoleta e repressiva ha lasciato un vero e proprio vuoto.

La sovranità politica e l'autonomia culturale dei paesi post-sovietici sono inconfutabili, così come anche il bisogno di sviluppare delle narrazioni storiche delle loro istituzioni politiche e società emergenti. Ma le nuove storie nazionali indeboliscono notevolmente il loro potenziale illustrativo se si sviluppano ai margini delle altre e ignorano le scoperte dei campi ‘adiacenti’. Si avverte la necessità pragmatica di una prospettiva più ampia e di una narrazione capace di ricostruire quel contesto storico intrecciato, senza però imporre uno scenario normativo che ricorre a ‘entità eterne’ che si sono evolute attraverso i secoli sullo stesso territorio, siano esse la ‘Russia’ o ‘lo stato’. Senza un tale quadro comune di riferi-

mento, la dissoluzione del vecchio campo di studi in una dozzina di nuove aree di ricerca ha avuto un impatto deleterio sulla qualità intellettuale e sulla sostenibilità economica di ognuna delle nuove discipline. Sul piano metodologico, la storia nazionale è divenuta obsoleta già intorno agli anni Cinquanta. Non può essere adattata in modo produttivo per soddisfare né le metodologie più all'avanguardia né le tendenze dominanti nell'ultima parte del ventesimo secolo, come la storia sociale e gli studi di genere. La comprensione normativa della gruppalità in modelli nazio-centrici è irrimediabilmente superata. I tentativi di scrivere la storia russa limitandola ai confini attuali della Federazione russa (escludendo i territori ucraino e kazako), o la storia ucraina ignorando il più ampio contesto 'russo', sono tanto diffusi quanto insensati. Lo stesso vale per lo studio della letteratura ucraina separatamente da quella russa, o per la selezione individuale di autori 'russi' nel nuovo canone della letteratura russa. Quindi, ora abbiamo dei prerequisiti strategici per produrre un sapere sproporzionatamente vasto e di bassa qualità, a opera di colleghi altrimenti intelligenti e ben preparati.

Non si può chiedere un prezzo alto per un prodotto di bassa qualità, soprattutto poiché proprio il mercato intellettuale per questa trattativa è cambiato negli ultimi trent'anni. In termini di infrastruttura accademica, la disintegrazione della russistica in molte aree di studio ha significato il collasso del mercato del lavoro, dei programmi di formazione per laureati, dei fondi per la ricerca, e della visibilità per ogni sotto-disciplina nazionale, in particolare in Europa. Anche negli Stati Uniti la situazione è peggiorata. Sotto l'ombrello della russistica era possibile dedicarsi a qualsiasi caso nazionale specifico, in storia o in letteratura. Con la differenziazione formale in percorsi di ricerca nazionali, quante università offriranno una posizione specifica in storia o letteratura ucraina? Ci troviamo davanti a una combinazione perfetta, considerando che un fattore accresce l'altro e contribuisce al peggioramento generale della situazione. In questo mercato al ribasso caratterizzato dalla costante svalutazione del capitale simbolico del settore, troppi colleghi hanno deciso di seguire la corrente o di avanzare producendo un sapere ancor

meno complesso.

Soddisfare gli standard e le aspettative più basse dei lettori, invece di metterli alla prova, permette loro di guadagnare popolarità per un breve lasso di tempo. Anche se i loro testi scritti rapidamente con titoli accattivanti sono privi di contenuto e non consentono un reale avanzamento del sapere (dato che può essere misurato sulla base dei riferimenti significativi nelle pubblicazioni successive di altri ricercatori), il risultato è sufficiente per arricchire il proprio CV e le proprie prospettive di carriera.

In questo mercato intellettuale al ribasso, "Ab Imperio" va controcorrente promuovendo la complessità, la lettura attenta e la riflessione a lungo raggio. La nostra missione è quella di non sfruttare le risorse rimaste, ma di aprire nuove possibilità di riflessione su questa regione, sulle società complesse, e sulla condizione fondamentale della diversità umana. La rivista fornisce un terreno comune per accademici che oggi rappresentano diverse storiografie nazionali, che possono cooperare per sostenere un contesto storico comune più complesso e multi-sfaccettato attraverso un dialogo proficuo. Questo dialogo richiede lo sviluppo di un linguaggio concettuale che permetta una narrazione storica post-nazionale e globalizzata. A tal proposito, oltre ai numeri programmati della rivista, i redattori di "Ab Imperio" hanno scritto un corso di storia in due volumi, *A New Imperial History of Northern Eurasia: From Russian to Global History*. Coprendo l'arco temporale che va dal 600 al 1918, il corso si muove in questa direzione in termini sia di lavoro concettuale che di produzione di una narrazione coerente che rifiuta il russocentrismo canonico della vecchia russistica e offre, in contemporanea, un quadro comune di analisi. Il corso è stato pubblicato in lingua russa nel 2017, la versione inglese è al momento in preparazione.

Agendo come un progetto di ricerca collettivo che riunisce diverse centinaia di accademici provenienti da circa quaranta paesi, "Ab Imperio" ha sviluppato un modello che aiuta a rendere lo sforzo collettivo più coordinato e centrato. Un elemento importante sono le programmazioni tematiche annuali che vanno a identificare i quattro aspetti chiave del tema

principale (da svilupparsi in quattro numeri trimestrali), e le elaborazioni campione degli argomenti. Queste programmazioni solitamente rappresentano delle metanarrazioni aperte, dal momento che le bozze dei singoli numeri tematici aiutano a formulare nuovi approcci per analogia con i nostri spunti, piuttosto che discutere da zero su come riflettere su una data problematica. Quindi, nel 2002 il tema annuale è stato *The Russian Empire/USSR and Paradoxes of Modernization* [L'impero russo/URSS e i paradossi della modernizzazione], nel 2004 *Archaeology of Memory of Empire and Nation* [L'archeologia della memoria dell'Impero e della nazione], nel 2018 *Rethinking Hybridity and Purity in a Global Perspective* [Ripensando l'ibridità e la purezza in una prospettiva globale], ecc. Dal momento che ci occupiamo tutti di casi specifici, la funzione delle programmazioni annuali è quella di incoraggiare i colleghi delle varie discipline e sottodiscipline in paesi diversi a concettualizzare i loro risultati seguendo alcune narrazioni comuni, ma anche a testare la validità di schemi esplicativi nuovi e originali.

www.esamizdat.it ◇ M. Puleri - I. Gerasimov, 'Alla ricerca di un nuovo nome per la regione post-sovietica'. Un dialogo con Ilja Gerasimov sulla paralisi della politica del futuro nei 'paesi formalmente post-sovietici ma non propriamente postcoloniali'. Traduzione dall'inglese di M. Fattore ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 171-183.

◇ “To find a new name for the post-Soviet region”. A Dialogue with Ilya Gerasimov on the paralysis of the politics of future in the “nominally post-Soviet but not truly postcolonial countries” ◇

Marco Puleri, Ilya Gerasimov

Abstract

Interview with Ilya Gerasimov.

Keywords

Ilya Gerasimov, Ab Imperio, Postcolonial Studies, Post-Soviet Context, Hybridity.

Author

Marco Puleri is Senior Assistant Professor at the Department of Political and Social Sciences of the University of Bologna. His research interests include contemporary Russian and Ukrainian sociocultural developments and nation-building in the post-Soviet area. His latest book is *Ukrainian, Russophone, (Other) Russian: Hybrid Identities and Narratives in Post-Soviet Culture and Politics* (2020). Since September 2020 he has been member of the steering committee of the International Research Project (Erasmus + Strategic Partnership, 2020-2023) “GLocalEAST – Developing a new curriculum in Global Migration, Diaspora and Border Studies in East-Central Europe” (www.glocal.sk).

Ilya Gerasimov (Candidate of Sciences in History, PhD in History) is executive editor of “Ab Imperio”. His publications include *Modernism and Public Reform in Late Imperial Russia: Rural Professionals and Self-Organization, 1905-1930* (Palgrave, 2009) and *Plebeian Modernity: Social Practices, Illegality, and the Urban Poor in Russia 1906-1916* (University of Rochester Press, 2018). He is a co-author of *The World Humanities Report: A Perspective from Russia*.

Publishing rights

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



© (2021) Marco Puleri, Ilya Gerasimov

◇ ISSN 1723-4042 ◇

“We have no *postcolonial theory* as such, but only different *imperial experiences*”. A Conversation with Alexander Etkind on the Imperial Experience of Russia in Global Perspective

Edited by Mikhail Minakov

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 185-190 ◇

THIS interview is based on the conversation between Alexander Etkind and Mikhail Minakov and is dedicated to the cultural situation in post-Soviet societies. It was conducted when Alexander Etkind was a Professor of History at the European University Institute at Florence, where he moved after many years of teaching at the University of Cambridge. Etkind has recently published several books in which he reviewed issues of post-Soviet culture through the lens of colonial theory, e.g. in *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience* (Polity Press 2011); *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied* (Stanford University Press 2013); and most recently, *Nature's Evil: A Cultural History of Natural Resources* (Polity 2021). Alexander Etkind and Mikhail Minakov were also editors of *Ideology After Union. Political Doctrines, Discourses, and Debates in Post-Soviet Societies* (ibidem-Verlag 2020). Mikhail Minakov is Senior Advisor at the Wilson Center's Kennan Institute, Editor-in-chief of the peer-reviewed *Ideology and Politics Journal*, and a philosopher working in the areas of political philosophy, social theory, post-communist development, and history of modernity.

* * *

Mikhail Minakov *Good morning. Alexander. First, I'd like to ask you, how can post-colonial theory – including your concept of internal colonization – be applied in order to understand the internal processes of post-Soviet societies?*

Alexander Etkind Mikhail, this is a very broad and complex question. Why is it so complex? Because there is no theory of colonialism, or as they like to say now, of ‘decolonization’, or just ‘post-colonial theory’ in general. No such theory exists. There are some concepts, well-developed by historical practice, such as empire or colony. There are also ideological terms, which I prefer to call ‘-isms’.

For example, colonialism is an ideology that blesses colonization; alternatively, this term is often used for criticising this kind of ideology. Or take postcolonialism: is there any reasonable way to apply this concept to Russia, which is still imperial? Colonization is a massive part of political practices, and it has taken place for many centuries, starting from ancient Athens to the Republic of Venice to the British Empire, etc. We could argue that the last of these formal empires was the Soviet Union – it collapsed well after the British Empire. But there are some scholars arguing that the European Union can also be considered an empire, or the USA with its conquests (we have seen in the past few days the result of such practices, when the American troops withdrew from Afghanistan in August 2021). And of course the Russian Federation is still a place where various peoples suffer exploitation and discrimination, as was the case in formal empires. There is no underlying theory of colonization, in the strict sense of the word (I really appreciate those rare moments when the humanities formulate a theory). Theory does not exist, but the subject does – and it is vast and diverse.

M.M. *Then what would you call this subject? Inequality?*

A.E. Well, no. Inequality is a broader concept than we need. Rather, I would call it the colonial politics of the empires, and how it has changed in history. Some scholars posit that there were empires without colonies, but I do not agree: if there is an empire, there must be colonies, and vice versa. How did it

define itself as an empire, what distinguished it from other types of state entities? The subject is precisely the historical changes that occurred in the relations between the imperial centres and their colonial domains. In what ways was the republic of Venice different from ancient Rome? In what ways did the Soviet Union differ from the British Empire, or from the much closer Austria-Hungarian Empire? To what extent do terrestrial empires differ from maritime empires? How did all this change over time?

M.M. *All right, so let's consider the Soviet Union. What is the connection between colonialism and the anti-colonial movements?*

A.E. The Soviet Union consisted of 15 republics. One of them was the Russian Federation with the capital in Moscow. The other 14 republics were, in my opinion, colonies of the Soviet Union, in different forms and shapes and to different degrees. Moreover, I suggest that even the Russian Federation was a colony of the Soviet Union, in the same way as Cisleithania (Austrian crown lands) was a colony of the Austria-Hungarian Empire. In both empires, their capitals – Moscow and Vienna with adjacent territories – constituted their metropolitan areas. They were the centres and sources of political power, the only beneficiaries of colonial exploitation and the only benchmarks of cultural difference. They constituted the exceptions, rather than the norms, of their imperial regimes. This is what I call an *imperial alibi*. From the metropolitan centres, the imperial triad of political power, economic exploitation and cultural distancing spread all over the imperial space – to the East and West, North and South. In my book *Internal Colonization: The Imperial Experience of Russia*, I have described the historical *experience* of one empire compared to the others against which Russia competed or battled. In another book, *Nature's Evil: A Cultural History of Natural Resources*, I have looked at the same problems from a global, trans-imperial perspective. But I did not draw any conclusions about the relationship between the Russian Empire and the post-revolutionary Soviet Union. Volumes have been written about its colo-

nial structure. Its increasing reliance on natural resources such as oil, its centralization of power, tolerance to tremendous geographical inequalities and welcoming of cultural differences are all very conspicuous. With regard to the USSR, these imperial concepts are of course valid, but they might not be specific enough. Considering the imperial structure of the Soviet Union or the colonial nature of its parts, such as Ukraine, we need other concepts to help us understand this ubiquitous label of ‘colony’; an example from my books, for instance, is ‘reversed assimilation’, or the concepts of internal colonization, resource-dependency, etc.

M.M. *I remember the discussions with some colleagues in Kiev and Minsk about your concept of ‘internal colonization’. In the eyes of nationally-oriented scholars, this concept even looked like a sort of justification for Russians, which – since Russia was also a kind of colony of Moscow – seems to undermine the anti-colonial pathos of the liberation movements in Belarus, Lithuania, Ukraine, Georgia. Do you agree?*

A.E. No, not at all. Russia is not the only country where internal colonization is practiced as the main political-economic mechanism. Think about Italy with its huge (and very important for the history of political thought) difference between the North and the South; about the UK (where the concept of internal colonization was first formulated by the Welsh scholar); about Austria-Hungary with its Hungarian, Slavic, Tirol and other colonies; about contemporary China with its Uyghur problem, etc. What you are talking about sounds like a competition of grievances: my trouble is the biggest because it is mine, so please do not talk about your trouble at all.

M.M. *For me, talking about colonialism means talking about a political system in which citizens – or political subjects – from the very beginning are not equal (depending on where they live, or on their belonging to a specific community). In this perspective, the suitable theoretical framework is that of centre/periphery. It has*

some advantages: there are no derogatory terms like koloniia, nor ideologically charged ones like imperiia – there is too much in this one word. Nevertheless, when it comes to looking at post-colonialism, it seems like an attempt to build a state, a political system, or a legal system outside of this inequality between the metropolis and the periphery. It is very ideologically and morally solid, it has integrity. It gives us something that allows us to build a republic differently. But when we return to the internal colonization, it turns out that any national or regional centre immediately acquires the mystical power of an imperial centre. Isn't that so?

A.E. First, this idea of the centre can be misleading for our understanding of space: in fact, in some empires – the Russian one is the best example, but British is also good – the political center was on the geographical periphery. Where do the economic conditions for political domination come from? Most likely from natural resources, which can be right next to the capital but – this is how it worked – usually were very distant. Another equally non-spatial condition is the cultural difference, which is actively supported – in fact, constructed – by the imperial centre. In a colonial situation, the imperial people – state employees, priests, missionaries, theologians – assert that the colonial peoples are naturally and inherently different. They have a different character, capabilities, language, beliefs and much more – in comparison with what we have here in the centre. This is close to racism, and it is often – but not always – connected with skin colour. For example, in Russia white people were predominant both in the metropolises and in the colonies. Racial markers of colonial difference helped the naval empires shape their power: the subalterns had another skin colour, which for a racist also meant another character, religion, etc. Because they were different, it was acceptable to deprive them of certain rights which we now call 'human rights', while asserting the individual rights among the people of the metropolitan race. But in Russia, almost everyone was and is white, even though many spoke and speak different lan-

guages, or practice different religions. And all this became an important factor of colonial difference. In any modern society, everyone is equal before the law. But in the Russian Empire, there were social classes (*estates, sosloviia*) established by imperial law. In contrast, in the British Empire or even in the American South, the racial privileges or discriminations were mostly a matter of practice and were not defined by law. People of a certain social class paid the taxes, people from another class didn't have to; people from a certain class had to serve in the army, others didn't have to; some people could go to university, others couldn't. But, despite these differences, they were all white, and many spoke Russian and were orthodox. But the ethnic or, sometimes, racial Others (*inorodtsy*) – the Yakuts, the Uzbeks, even the Cossacks – did not have this class system, which was designed primarily for those who were ethnically Russian. This is a paradox. It is intriguing that, while there are no Russian historians who do not know about the class (estate) system, there is no one investigating the colonial nature of this internal construction. In a race-based society, you see a man, you have an idea of what class he belongs to, and you act accordingly; but if everyone is white, the difference needs to be written in the law. In my *Internal Colonization* I talk about Peter I: while establishing the Russian Empire and founding its new capital, he decreed by written law that all noblemen cut their beards, while the peasants and the clergy kept theirs. This had precisely the function of race: you see a man and immediately know his status...

M.M. *Let's talk about some post-Soviet issues. We are speaking about the same time of the year when the Soviet Union's collapse started 30 years ago. Fifteen recognised republics – along with four unrecognised – arose. Towards the end of 1994, these post-Soviet republics, born during the collapse of the Soviet Union, had already learned to fight secessionism and separatism. In Russia, the war against Chechnya began. Ukraine had to manage the Crimean separatism, in Latvia separatist movements in the*

eastern provinces appeared, and the national elite found themselves at the centre. New questions arose: were new forms of colonialism born in 1994-1995? Did the 'national' republics – states based on the idea of the emancipation of a singular nation – contest the division between the metropolis and their internal colonies?

A.E. Well, if we talk about ideal-typical categories – since here we are closer to ideology than scholarship – we can say that nation-states did indeed rise up from the ruins of the Soviet empire, as they had some seventy years earlier, from the ruins of the Austria-Hungarian Empire. But of course a nation-state is also a particular political construction. In such a state, all people are equal in the eyes of the law, everyone has access to the same education system (so that, theoretically, everyone will be equally educated), and this means that in this liberal world all people compete equally for success and self-actualization in life. But of course, there is always, inevitably, some tension between a nation-state and the ethnic minorities within its borders. Sometimes, this tension has had to be regulated by international (rather than national) law. Sometimes, it has resulted in genocide.

M.M. *These idealised nation-states did not really develop in the post-Soviet space.*

A.E. True, they did not. A successful life still depends on one's origins. Where does a man come from? From Wales or from London?

M.M. *From Moscow or Grozny?*

A.E. Indeed. But in this case, things are more complicated. The Russian Federation never pretended to be a nation-state, unlike present-day Ukraine. But Great Britain, France or Austria did turn into nation-states. However, many problems persist, whether one sees them as legacies of the former empires or the newly-developed features of late capitalism. There are significant differences between Scotland and southern England, and this is why Scotland makes attempts to secede from the

UK. Many Scots see the contemporary UK as a new sort of the British Empire. Others deny it, and we know very well how these debates in the post-Soviet space go.

M.M. *For me, when we talk about post-Soviet states, their liberal-democratic façades are still oriented towards the ideals of 1991: national emancipation, democracy, ideological pluralism, human rights and constitutions written at the beginning of the 1990s, were all inspired by those liberal-democratic impulses. But shadow states emerged, built on mafia structures, neo-feudalist or neo-patrimonial foundations, or clan groups. They threaten each other until one state gives in, or until an authoritarian system is put into place. In Russia, Belarus and Azerbaijan this clan-based pyramid still persists despite all changes; in Ukraine, Georgia and Moldova, the fight of these clans continues, but fragile institutions are trying to establish a republic or more generally a state, and the conflicts between these two sides create a complex political culture. And even in these three complex entities, colonial problems still arise. The local elites launch separatist movements, secessionist movements, anti-colonial movements and, now more and more frequently, de-coloniality movements, often defined by those ideologists who are trying to create specific rights for a national majority or minorities. In all these cases, the question of colonialism is idealized. Why? Where does it come from? We could even talk about the collective unconsciousness, but the idea that there is a colony, that there is colonialism, will still be the focus of public discussions.*

A.E. If we talk about the Russian Federation, in its administrative and juridical foundations and ultimately in its Constitution, it is more imperial now than even the old Lenin-Bukharin Constitutions of the Soviet Union were. In those constitutions, the national republics had the right to self-determination up to secession. In the case of the Russian Federation, its Constitution recog-

nizes ethnical and administrative pluralism of federation. Many ask, why not 'equalize' Tatarstan with other federal lands? — although in practice, they are truly almost equal, and their differences are largely symbolic! But this is far from the right to self-determination or secession. The history of the Chechnya wars demonstrates the terrible consequences of this practical absence of federalism, both for the colony and the metropolis. This is why I like the federal concepts at the base of the European Union, or the federalist philosophy upon which the USA was founded. Again, the idea of a Federation, Confederation or Union of States is completely vital, and the Soviet Union — as an ideal type — continued this tradition. But the inequality that was an organic part of the Soviet Union system — the horizontal one among republics, the vertical one between the centre and the periphery — destroyed this idea. Will this happen to the European Union? So far it has happened less frequently, or with less serious consequences, than to the Soviet Union or to the United States during the Civil War. Again, are we dealing with something completely different than the classical empires? It is a rather interesting question to discuss.

M.M. *Can Brussels be considered an imperial metropolis, from the perspective of coloniality?*

A.E. Yes, a metropolis always occurs where there is a centre that has the function of government. There should be a critical mass of these institutions gathering in one place, and this place naturally becomes privileged: here, people receive a higher salary, they have many secretaries, and so forth. Corruption is another component: the privileges multiply, they resist regulation, and they spoil their beneficiaries. I hope that this hasn't happened yet in Brussels, but in Moscow we know that it happens. Is this process inevitable?

M.M. *Well, I think we have touched upon some crucial problems in Soviet and modern European societies, that will give some new insight to readers. But I don't necessarily agree with you on the 'metropolis' status of Brussels: I have been*

there many times, and I have seen that other national governments of the European Union, like Paris or London, are more important than Brussels, also in terms of managing the resources. Brexit has shown that Brussels does not (yet) resemble an imperial centre. Therefore, I consider the modern political European experience as an attempt to create a union outside the dichotomy metropolis/colony. Also, Brussels communicates not only with the national capitals, but also with the regions. I remember the emperors of the Holy Roman Empire, who were trying to fight the feudals by supporting the cities' communes. I see present-day politics as an opportunity for a new beginning, in which politics can experiment with different models of equal relations where the centre/periphery relationship does not take the shape of the dichotomy metropolis/colony.

A.E. Yes, you are right. But of course the idea of free will or voluntary choice has always gone hand in hand with the imperial construction. The Habsburgs said that provinces like Tirol or Venice voluntarily joined the Empire, and that it was love that bound them together. Russian historians now say the same about Siberia or Tatarstan: their willingness to belong to Russia is related to their self-sacrifice and pure love. Somehow, these new ideological justifications of empire tend to be more naïve and superficial than they were hundreds of years ago.

M.M. *Something like the 'eros of the empire', right?*

A.E. Yes, a sort of masochist eros.

M.M. *I think we're starting to head towards a different theoretical framework. I look forward to meeting again and continuing the conversation.*

A.E. Gladly. Thank you, Mikhail.

◇ *“We have no postcolonial theory as such, but only different imperial experiences”. A Conversation with Alexander Etkind on the Imperial Experience of Russia in Global Perspective* ◇

Mikhail Minakov, Alexander Etkind

Abstract

Interview with Alexander Etkind.

Keywords

Imperial Experiences, Postcolonial Theory, Metropolis, Periphery.

Author

Alexander Etkind has a PhD from the University of Helsinki. He was a visiting professor at New York University and Georgetown University, and a resident fellow at Harvard, Princeton, the Woodrow Wilson Center, Wissenschaftskolleg in Berlin, and University of Canterbury in New Zealand. He taught at the University of Cambridge, and after at the European University Institute (Florence).

Mikhail Minakov is a Senior Fellow at the Kennan Institute and Editor-in-chief of the “Kennan Focus Ukraine” and “Ideology and Politics Journal”. He is also a guest professor at the Europa-Universitaet Viadrina in Frankfurt. With a background in political philosophy, in his researches he focuses on human experience, social knowledge, political system, historical consciousness, and multiple modernities.

Publishing rights

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



© (2021) Mikhail Minakov, Alexander Etkind

“Литература – что-то вроде хирурга в полевом госпитале”: разговор с Ией Кивой о поэзии, инклюзивности, полилингвальности, Украине и Беларуси

Алессандро Акилли

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 191-200 ◇

Ия Кива (1984, Донецк) — поэтесса, переводчица, журналистка, вынужденная переселенка из-за российско-украинской войны. Пишет на русском и украинском языках, ее стихи переведены на 15 языков. Автор двух сборников поэзии — *Подальше от рая* (2018) и *Перша сторінка зими* (2019, на украинском языке), а также книги интервью с современными белорусскими писателями *Ми прокинемось іншими: розмови з сучасними білоруськими письменниками про минуле, теперішнє і майбутнє Білорусі* (2021, укр.). Стипендиатка программы Министра культуры Польши *Gaude Polonia* (2021). В этом интервью мы с ней поговорим о современной украинской культуре, о том, как она менялась после 2014 года, о вызовах полилингвальности, Беларуси, ее культуре и языке, и о том, почему стоит почитать современную белорусскую литературу.

* * *

Алессандро Акилли Ия, ты говорила, что скорее всего твоё поколение будет последним поколением русскоязычных поэтов и поэтесс Украины, но в то же время ты говоришь, что тебе близка идея инклюзивной идентичности и полилингвальности. Как это понимать?

Ия Кива Прежде всего, я хотела бы уточнить, что в интервью, на которое ты ссылаешься¹, я высказываю предположение, что так может быть, но не утверждаю этого. А имела я в виду, что после 2014 года русский язык в Украине стал проблемой, в том числе русский язык письма. И связано это в первую очередь с российско-украинской

войной. Я довольно далека от солидарности с известным мемом ‘язык врага’, поскольку любой язык — всего лишь инструмент, и убивает не топор, а человек, у которого он в руках, и здесь речь может идти разве что о языке насилия, языке убийства, но в каком-то смысле и я оказалась в ситуации, когда русский язык позволяет мне быть собой и в то же время не дает мне быть собой, позволяет мне быть той, кто я есть, и одновременно убивает. Когда Путин сказал, что собирается защищать русскоязычное население Украины, он сделал каждому русскоязычному гражданину Украины огромный надрез на шее, из которого теперь всегда течет кровь. Но если отвлечься от метафор, то, с одной стороны, впервые после 1991 года возникла ситуация, когда русскоязычные авторы больше не ездят в Москву за ханским ярлыком, чтобы писать, т.е. не считают российское экспертное сообщество источником собственной легитимизации. С другой стороны, не очень понятно, а каковы же механизмы этой самой легитимизации русскоязычных авторов в украинском литературном процессе и есть ли они вообще. В какой-то мере это довольно старая дискуссия о границах русской и украинской литературы и критериях их маркировки: язык ли это, место проживания, самоидентификация, литературная традиция, на которую опирается автор и т.д. Поэтов, пишущих по-русски, но при этом опирающихся на украинскую литературную традицию, я, например, пока не встречала. И большинство билингвальных поэтов — это истории перехода с русского на украинский, но не наоборот. Но вопрос о том, есть ли место для русскоязычного автора в

¹ І. Естеркіна, *Поетеса Ія Ківа: Ані Путін, ані Росія не мають копірайту на російську мову*, “Главком”, 03.10.2018, <<https://glavcom.ua/interviews/poetesa-iya-kiva-ani-putin-ani-ros-iya-ne-mayut-kopiraytu-na-rosiysku-movu-533225.html>> (последнее посещение: 22.12.2021).

современном литпроцессе Украины и какое оно, — для меня открытый. Если начинающий автор, пишущий по-русски, захочет сегодня в этот литпроцесс войти, то я не очень понимаю, как именно ему это сделать, через какие механизмы стать видимым, как о нем вообще может кто-нибудь узнать. Если для того, чтобы писать, ничье разрешение не нужно, то присутствие в литературном процессе невозможно без определенных социальных лифтов, поскольку литература, как и любая другая система, иерархична. А в Украине абсолютное большинство фестивалей и премий, как и поддержка переводов культурными институтами или книгоиздание — для тех, кто пишет по-украински. (Маргинальные фестивали и премии, как и малые издательства, держащиеся на подвижничестве их создателей, я оставляю за скобками). Критики тоже не очень хотят писать о книгах на русском языке, поскольку такие рецензии, с одной стороны, не хотят видеть площадки, а с другой — требуют новой методологии, нового инструментария, которого в арсенале украинистов, например, часто просто нет. Гибридные авторы, работающие на границе культур, требуют соответствующего разговора о них, а не попытки вписать их либо исключительно в российский (по языку), либо исключительно в украинский (по месту проживания/идентичности) дискурс. Возможно, такие исследователи и исследования есть в академической среде, но не в литературной критике, разговаривающей с условным массовым читателем. Говоря о поддержке только украиноязычных авторов и их текстов, я не хочу сказать об угнетении, скорее о ситуации, которая украиноязычным авторам не видна или к которой они не чувствительны, поскольку их культурные права никак не ограничиваются, а русскоязычные авторы не очень понимают, как и с кем о ней говорить, поскольку повторять слоганы российской пропаганды о притеснении русскоязычных никто не хочет. Как не хочет встраиваться и в российский литпроцесс. Люди хотят заниматься любимым делом у себя дома. При этом мне кажется, что у украинской культуры есть все возможности для того, чтобы пойти путем инклюзивности и полилингвальности в отношении

видимости и поддержки, равноправного разговора и диалога с русскоязычными авторами, как и с крымскотатароязычными, например. В Латвии и Эстонии, как я недавно узнала, русскоязычные авторы вполне могут получить государственный грант на проведение фестиваля, какой-то издательский проект, участвуют в культурной жизни наравне с латышскоязычными и эстоноязычными коллегами. Я понимаю, что Россия на их страны, к счастью, не нападала, но неразличение украинского на русском языке и российского не кажется мне справедливым. Пока что у нас более-менее в зоне видимости оказались русскоязычные авторы старшего поколения (скажем так, 45+), легитимизированные российскими премиями, книжками в престижных российских издательствах и участием в тамошних фестивалях. И есть еще кейс Андрея Куркова, который с самого начала пошел на Запад, а не в сторону России, и даже на польский рынок зашел не из Украины, а с Запада. Но я бы его рассматривала как исключение, как сложную, но возможную альтернативу. Правда, конечно же, для прозаиков. В последнее время у нас появилась тенденция, когда русскоязычные прозаики издают книги сразу в двух вариантах — на русском и украинском языках (в переводе другим человеком). Но такой ход может позволить себе далеко не каждое издательство, и еще меня волнует вот какой вопрос: как эти авторы объясняют себе, что их оригинальный текст не будет прочитан. Неужели нет никакой разницы между оригиналом и переводом? С другой стороны, само это явление — уже путь. Чем больше я обо всем этом думаю, тем пессимистичнее мои взгляды на собственное настоящее и будущее. Допустим, мне говорят, что именно в Украине моя жизнь и права не важны, потому что Россия напала на Украину, и русский язык теперь воспринимается как триггер и угроза. Но, во-первых, я не очень понимаю, почему я должна нести ответственность за решения политиков и действия армии соседнего государства, а с другой — как же так, я же в Донецке выходила на протесты и оказалась без дома, в частности, и потому, что считала и продолжаю считать, что украиноязычные люди имеют право быть собой.

Есть еще одна 'простая' версия решения проблемы — перейти на украинский язык письма. Но дело в том, что писатель не пользуется общим языком, а создает собственный, следовательно, и перейти никуда не может — только создать, а на это требуются время и ресурсы. А главное — понимание эстетической задачи, которую ты при этом решаешь. Кроме того, в моем случае отдать еще и свой язык (да, я скорее воспринимаю разговоры о переходе как 'отдай язык врагу', говорю это с иронией, разумеется), после того как я уже отдала дом, в который вложены силы и жизни не одного поколения, — какая-то невыносимая история. Слова — единственное, что у меня осталось, и единственное, что у меня не смогут отобрать, когда опять придут убивать. После всего, что со мной случилось за последние лет десять, мало в чем я уверена так, как в этом. К сожалению, именно литература — чуть ли не единственная сфера (прошу прощения, если кого-то упустила из виду), где нельзя перейти на украинский в быту или на работе. Культурные права — вещь довольно специфическая, и люди не так часто задумываются о том, что некоторые авторы продолжают писать по-русски, будучи на всю голову украинцами, просто потому, что чувствуют себя в материнском языке свободнее и могут больше сказать на нем, больше сделать. И с их политическими взглядами и гражданской позицией это в противоречие не вступает. Как я уже сказала, я не очень понимаю, как, с кем и где обо всем этом говорить, чтобы такой разговор был диалогичным и конструктивным, не наступая на старые и новые травмы, но я хотела бы, чтобы такой разговор был, потому что ямы молчания — это всегда капканы для будущего.

А.А. *В другом интервью ты говоришь, что в Украине, ещё больше, пожалуй, чем в других странах и других соседствующих культурах, которые тоже можно было бы назвать литературоцентричными, людям хочется читать поэзию. Но ты говорила также, что "жизнь, конечно, сложнее и страшнее, чем литература"*². Мы, западные исследова-

дователи и исследовательницы славянских культур всегда склонны думать, что литературе и, прежде всего, поэзии суждено играть активную важную роль в культурной и, может, даже в социальной жизни Украины. Это действительно так, или это мы ситуацию немного идеализируем?

И.К. Я думаю, вы немного идеализируете ситуацию. Поэзия — камерное искусство, аудитория которого всегда меньше, чем у прозы. Это просто нужно принять. Если человек собирается посвящать жизнь академической музыке, то нетрудно предположить, что просмотров на ютубе у него будет несколько меньше, чем у какого-нибудь поп-хита. Впрочем, статистики я не видела. Я не хочу сказать, что проза — это попса, вовсе нет, просто ищу метафору, чтобы показать соотношение сил. Когда после украинских фестивалей с крупными ярмарками, таких как "Книжный Арсенал" или "Букфорум"³, люди выкладывают в соцсетях фото со стопочками купленных книг, там редко можно увидеть поэзию. Кроме того, все исследования культуры чтения, проводившиеся в последнее время, показывают, что активно читающей страной Украину не назовешь. У меня есть и некоторые бытовые наблюдения по этому поводу. На пляже в Одессе украинца с книгой в руках можно увидеть очень редко, а если повезет — это или классика (не обязательно украинская), или маслит, и почему-то никогда не современная литература. Но если среди отдыхающих попадают иностранцы, то с книгой, причем обязательно бумажной, будут сразу несколько человек в компании или оба партнера, если речь о паре.

Я совершенно не уверена, что украинец, который сам не пишет, не переводит и не редактирует тексты, имеет сколько-нибудь четкие представления о том, что происходит сегодня в украинской литературе вообще и в поэзии в частности. И не в последнюю очередь это связано с инфраструкту-

ua/ukr/opinion/ukrajinci-yak-stati-silnimi-50070348.html (последнее посещение: 23.12.2021).

³ Главные книжные ярмарки Украины, проходящие ежегодно весной в Киеве (Книжный Арсенал) и осенью во Львове (Bookforum).

² І. Ківа, *Сильні, як дубовий гай*, "НВ", 29.04.2020, <<https://nv>.

рой. Если у нас нет бумажных и интернет-изданий, работающих по принципу литературного журнала с текстами, критикой, интервью и обзорами, как вообще людям разобраться, что происходит? У площадок, обслуживающих рынок, несколько иные задачи: они гораздо чаще информируют, чем анализируют. Именно поэтому у украинской поэзии, например, устная форма бытования доминирует над письменной. Во всяком случае так было до COVID-19. В этом есть и определенная демократичность, и не такая жесткая иерархия, и интересные форматы, часто собирающие довольно большое количество слушателей, но литература, не занимающаяся осмыслением самой себя, — явление довольно уязвимое. В той же Польше, например, количество одних только бумажных литературных журналов поражает воображение. А значение номеров, посвященных одному автору, трудно переоценить. Благодаря этому формату, совершенно случайный человек может купить журнал с текстами, например, поэта, критикой его произведений, оценками других авторов, выдержками из интервью, и составить более-менее внятное впечатление. К тому же, к бумажным текстам проще возвращаться, они не исчезают вместе с сайтом или доменом, с ними легче работать, подчеркивая важные места. Возможно, поэтические вечера и собирают в Польше меньше людей, чем в Украине, и в возрастном отношении это разные аудитории — у нас молодежи больше, но там совершенно иначе устроен литературный процесс. Я была удивлена количеством фестивалей, постоянно происходящих там в самых разных местах: и в крупных городах, и в мелких, и в сельской местности. Такая децентрализация литпроцесса кажется мне более перспективным для развития культуры подходом, чем несколько больших фестивалей в областных центрах, между которыми литературная жизнь как будто умирает. Правда, в последние годы на литературной карте Украины появляется все больше и больше инициатив, и я надеюсь, что скоро и у нас фестивали из точечных календарных событий станут частью постоянно функционирующей разветвленной системы.

Другое дело, что Украина — страна с внешней

войной, олигархами, отсутствием верховенства права и невероятной пропастью между богатыми и бедными. У нас очень много проблем и несправедливости. А литература — что-то вроде хирурга в полевом госпитале, днем и ночью пытающегося залатать очередную дырку там, где должен работать общественный договор или хотя бы Конституция. И поэзия у нас и анальгетик, и антибиотик, и антисептик. Рискну предположить, что в Украине ожидания от литературы выше, чем в странах, где жизнь спокойнее. Это проявляется и в специфическом интересе к гражданско-политическим взглядам украинских писателей, и в повышенном доверии к их словам. Надо же, в XX веке писатели из бывшего социалистического лагеря так жарко отстаивали свое право заниматься только литературой, оставаться частными людьми, а в XXI веке они комментируют высказывания президентов, делают политологические прогнозы, дают советы о коммеморации вокруг истории с Мемориальным центром Холокоста “Бабий Яр” и т.д. И часто не потому, что очень уж этого хотят, а потому, что писатели в Украине вызывают хоть какое-то доверие, и авторы хотят показать, что позиция по тому или иному вопросу у них есть, что им не все равно. А то, что люди в основном не очень понимают разницу между мнением, пусть даже очень талантливого и умного писателя, и высказыванием эксперта — отдельный вопрос для размышлений, конечно. Но институт экспертизы разрушился не только в Украине.

А.А. Как изменилась украинская литература после 2014 года?

И.К. За это время в Украине появился и продолжает развиваться книжный рынок, которому больше не нужно кое-как выживать в широкой тени российской книжной продукции. Хотя, насколько я знаю, ее и сейчас больше, чем книг украинских издательств. Но изменилось не только количество украинской книжной продукции, а прежде всего отношение к ней: украинские книги больше не считаются чем-то вторичным по отношению к российским, наоборот, если есть выбор —

прочитать переводную книгу на русском или украинском, скорее всего он будет сделан в пользу украинского языка. И часто это не только вопрос удобства или политически окрашенный выбор, а и интерес к своему, за которым есть чувство сообщества, причастности, разговора. Мне, например, часто просто интересно почитать книги в переводе очень конкретных людей, чьи переводческие голо-са я ценю, потому что я знаю этих людей лично, слежу за их работой, читаю интервью с ними. Пандемия из-за COVID-19, конечно, сильно ударила по украинскому книжному рынку, но не по нему одному. Единственное, что для Украины этот удар оказался тяжелее, поскольку многие процессы, которые только-только стали давать системные положительные результаты, похоже, опять придется перезапускать с нуля.

Возвращаясь к переводам, о которых я уже сказала, надо признать, что после 2014 года не только многие зарубежные авторы заговорили украинскими голосами, но и украинских авторов стали больше переводить. Украинская культура больше не кажется каким-то невнятным неразличимым пятном рядом с 'великой' русской культурой. Причем часто переводы каких-то важных текстов в Украине выходят раньше, чем в России. Так, например, стало с книгой Филиппа Сэндса *Восточно-Западная улица*, которая в Украине вышла в 2017 году, а в России только в 2020-м.

Однако рынок меняется не только количественно, но и качественно: появляются издательства, специализирующиеся на комиксах и графических романах, арт-издательства, издательства с феминистской направленностью; все больше внимания уделяется книжному дизайну, а на "Книжном Арсенале" каждый год проводится конкурс на лучший книжный дизайн, в жюри которого входят и иностранные эксперты.

Изменилась и литературная инфраструктура: появились государственные институции, занимающиеся поддержкой и продвижением украинской литературы, в том числе и ее переводов (Украинский культурный фонд, Украинский институт книги)⁴, литературные агентства, произошло пере-

осмысление роли литературных менеджеров и кураторов, появилось больше престижных премий (тут особым игроком является Украинский ПЕН, основавший, среди прочего, премию им. Юрия Шевелева для украинских эссеистов и *Drahoman Prize* для переводчиков украинской литературы на иностранные языки).

Тут, наверное, стоит сказать, что война стала одной из главных тем в украинской поэзии. И вряд ли в ближайшее время это изменится. Даже у тех авторов, которые вроде бы не работают с этой темой, порой можно встретить слова типа 'ПТСР'⁵ или 'линия соприкосновения' в какой-нибудь любовной лирике. Война так или иначе влияет на словарь — и людей, и общества, и литературы, и культуры. С другой стороны, осмысление войны как большой антропологической катастрофы еще не началось, для этого просто нет необходимой и достаточной дистанции. Когда я стала думать об этом, работая над поэтическим циклом *Люди Донбасса*, то поняла, что раньше просто не смогла бы с таким отстранением посмотреть на российско-украинскую войну как на событие, слишком велика вовлеченность в нее как в процесс. Не говоря уже о том, что такая работа психологически не может быть ни простой, ни легкой даже в том случае, когда ты не можешь говорить именно об этом.

Кроме того, и я уже начала говорить об этом, отвечая на первый вопрос, понятие 'русскоязычная литература Украины' впервые стало не просто словосочетанием, но некоторым феноменом, требующим изучения, поскольку русскоязычные авторы перестали ездить в Россию, полностью обрезали или ограничили взаимодействие с россиянами, их высказывания изменили статус, став в большей степени внутренними, чем внешними. Также я встретила у Олены Галеты⁶ интересную мысль о том, что из-за перехода многих авторов на украинский язык у нас теперь появился феномен

г. (УИК) для поддержки украинской культуры и книгоиздания как и в Украине, так и за ее пределами.

⁵ Посттравматическое стрессовое расстройство.

⁶ Львовская литературовед и поэтесса, профессор Львовского национального университета им. Ивана Франко и Украинского католического университета.

⁴ Государственные учреждения, основанные в 2017 г. (УКФ) и 2016

украинской литературы, написанной на неродном языке, что также требует изучения.

Еще одной неизбежной реакцией на войну стала феминизация и украинского общества, и украинской литературы. У нас появился массив серьезной женской поэзии о войне, и это не обязательно женские ролевые истории (матери, жены, сестры, вдовы). У нас в принципе очень интересные женские голоса и в поэзии, и в прозе, и в эссеистике, и в репортажистике. Но если говорить именно о поэзии, похоже, на данном этапе развития литературы женщины просто менее предсказуемы в том, как и о чем они будут писать, поскольку многие из них говорят как бы впервые, не обязательно борясь с патриархатом, но уже без желания вписаться в патриархатную систему одобряемого и неодобряемого. Кроме того, мужчины более закрыты в проявлении эмоций, славянские мужчины особенно, а война как проживаемый опыт требует эмпатии, эмоционального вовлечения, соучастия, если только человек не хочет раньше времени умереть ‘от нервов’ или наложить на себя руки.

А.А. Ты очень активно работаешь в сфере распространения белорусской литературы и культуры. Что тебя в ней привлекает?

И.К. На вопрос о том, за что ты любишь кого-то, невозможно ответить. Любовь или есть, или нет. Прежде всего, мне очень нравится белорусский язык. Как звучание, как музыка, как постоянное напряжение между узнаванием и неузнаванием. Взаимодействие со славянскими языками (украинским, русским, белорусским, польским) — это всегда путешествие по коридору возможностей языка как такового. Каждый раз думаешь: “О, а это можно сказать и так”. Или: “У нас слово в этом значении вышло из употребления, а в белоруском оно основное”. Удовольствие от такого рода наблюдений сродни эмоциям, которые испытываешь, сравнивая разные интерпретации классических музыкальных произведений. И, если продолжить начатую мной музыкальную линию разговора, я всегда говорю, что по звучанию белорусский язык — это как украинский, к которому до-

бавили мощную бас-колонку. В белоруском очень много низких обертонов.

Но в том, что ты называешь распространением белорусской литературы, есть еще и этический момент. Хотя с равным успехом его можно было бы назвать политическим или просто человеческим. Я хочу сказать, что перевод белорусской литературы, особенно после 9 августа 2020 года, — это еще и политический жест, правозащитный жест, гражданский жест. Ты видишь людей в беде и задаешь себе вопрос: “Что я могу сделать для них?”. Например, перевести белорусскую поэзию или эссеистику и таким образом обратить внимание на Беларусь и то, что в ней сегодня происходит. Когда я, начиная с 9 августа 2020 года, не меньше месяца (я сейчас точно не помню, месяц или два) постила свои переводы белорусской поэзии в фейсбуке под тегом #перекладысалідарнасці, я исходила из того, что, возможно, человек, далекий от власти, может сделать не так уж и много, но выбор (молчать или не молчать, видеть или не видеть) есть всегда. Позиция, в которой ты оказываешься свидетелем чужих страданий, прямо скажем, не слишком приятная. Кроме того, для меня это еще и продолжение личной истории: я хорошо помню, что, когда оккупировали Донецк, людей, меня и других дончан, за несколькими исключениями, деятели культуры не очень-то рвались поддерживать. А как знать, возможно, такая поддержка многое или хотя бы что-то бы изменила.

Но я переводила белорусских авторов и до 2020-го года. Кажется, года с 2017-го. А когда ты начинаешь вчитываться и вслушиваться хотя бы в одного автора, то потом заходишь все дальше и дальше в лес белорусской литературы, потому что тебе интересно, а какие еще авторы там есть, о чем они пишут, что вообще происходит в Беларуси. Переводчики всегда немного напоминают свиней, вынюхивающих трюфели. И одним грибом тут обычно не обходится.

Если говорить о каких-то персоналиях, то мне, например, нравится Светлана Алексиевич. Я помню жаркие споры вокруг присуждения ей Нобелевской премии. Но для меня ее книга *У войны не женское лицо* — одно из самых важных произ-

ведений о Второй мировой войне. А то, что она намного раньше других нащупала тенденцию к размыванию границ между художественным и документальным, между фикшеном и нон-фикшеном, которую мы сегодня видим в литературе самых разных стран, похоже, свидетельствует о том, что Нобелевский комитет не ошибся. Кроме того, ее произведения — это все тот же разговор о поэзии после Освенцима, поскольку метод Алексиевич в каком-то смысле является ответом на вопрос об эстетизации страдания и возможностях разговора о травме. Не в смысле модного сейчас травмоговора (выговаривания травмы), а в смысле возможности преодолеть онемение, молчание, замалчивание и, в принципе, найти язык, адекватный по своей силе масштабу такого события, как, например, катастрофа на Чернобыльской атомной станции.

А.А. Чем, по-твоему, беларуская литература отличается от украинской?

И.К. Я бы хотела уклониться от широких обобщений, поскольку для подобных сравнений нужны внятные критерии и конкретные авторы, иначе разговор перейдет в плоскость анекдота о национальностях. Беларуская литература, как и любая другая литература, очень разная. Среди особенностей, которые обращают на себя внимание, я бы назвала особый тип иронии, всегда соседствующей с самоиронией, острой, горькой. Украинские авторы с комическим как-то иначе работают: это или юмор (смех), или ирония, которая ближе к постмодернистской игривости, чем к критической реакции. Беларусы же, причем не только литераторы, иронию используют как инструмент, с помощью которого, с одной стороны, можно дистанцироваться от реальности, диктатуры, даже бессилия иногда, а с другой — в принципе высказаться. Беларуская ирония, и в этом она очень напоминает советский юмор, — что-то вроде оборонного снаряжения, позволяющего положить между собой и государством, душащим все живое, тоненькую веточку надежды. Сам тип этой иронии — реакция на жизнь в несвободной стране.

Также я могу поделиться некоторыми переводческими наблюдениями. Так, например, в поэзии, появившейся на фоне протестов, очень много метафор беременности и родов, в том числе и у авторов-мужчин. А в творчестве Юли Тимофеевой, которую я довольно много переводила на украинский и русский языки, есть то, что можно назвать сельской или доиндустриальной идентичностью. У нас принято стесняться любой причастности к селу (возможно, в этом проявляются последствия коллективизации, раскулачивания и Голодомора, если говорить об Украине), а в стихах Юли Тимофеевой⁷ — это целый мир, который она делает видимым. Моими предками были украинские крестьяне, но к тому моменту, когда я родилась, из старших поколений уже никого в живых не осталось, поэтому для меня перевод Юлиных текстов — еще и возможность представить ту жизнь в селе, которой у меня никогда не было и уже не будет. Тут я оговорюсь, что пишет она, конечно, не только об этом. Но вот такой последовательной работы с сельской идентичностью среди украинских авторов нашего с ней приблизительно возраста я что-то не могу вспомнить. Когда-то меня поразило, как украинский поэт Василь Голубородько⁸ из крестьянской хаты, солнца и поля умеет создавать большую поэзию. Что-то похожее, правда, уже на ином этапе развития литературы, я вижу и в поэзии Юли. Безусловно, она подходит к теме села концептуально, поскольку сама она живет уже в пространстве города, но при этом постоянно держит в уме свои корни и вводит в поле зрения, мышления, воображения других людей мир села, во многом уже исчезнувший, даже трагически исчезнувший, если знать историю ее семьи — людей, вынужденных переселиться из Чернобыльской зоны.

Также мне интересна Кристина Бандурин⁹, последовательно работающая с ЛГБТ-

⁷ Беларуская поэтесса и переводчица (1980 г.р.), с 2020 г. живущая в Австрии, автор сборников поэзии на беларуском языке и публикаций на разных языках.

⁸ Украинский поэт (1945 г.р.), один из главных представителей “Киевской Школы” независимой украинской поэзии (1960-1970 гг.).

⁹ Беларуская поэтесса (1992 г.р.), живущая в Минске.

идентичностью и темой насилия в семье не только в поэзии, но и статьях и эссе. Помимо того, что когда-то давно я хотела переводить только поэзию женщин (жизнь, правда, внесла в эту установку коррективы), чтобы женские поэтические голоса звучали сильнее, квир-идентичность также кажется мне тем, что стоит делать видимым. Это одна из причин, по которой я стала переводить Кристину Бандурину и Артура Комаровского¹⁰.

Или возьмем совсем другого автора — Дмитрия Строцева¹¹. В украинской поэзии очень много религиозных мотивов, отсылок к христианскому дискурсу — начиная, если говорить о современной поэзии, с Жадана¹² и заканчивая начинающими авторами. Но христианство в поэзии Димы другое: это не столько аллюзии на известные библейские сюжеты и не попытка пересказать Библию современным языком, сколько базовый словарь, которым оперирует мышление. И поэтическое напряжение в его минималистических текстах сродни напряжению притчи: между тем, что СКАЗАНО, и тем, ЧТО сказано. У него это не игра и не интерпретация, а проживание. Одна только метафора белорусской мирной революции как воскресения мертвых, как мне кажется, очень многое позволяет понять и о его поэзии, и о любом социальном движении в сторону свободы.

Но вообще мне довольно трудно сравнивать, поскольку я не за сравнение, а за принятие, эмпатию, со- и проживание. Этот же принцип я использовала в работе над книгой *Мы проснемся другими: разговоры с современными белорусскими писателями о прошлом, настоящем и будущем Беларуси* (2021). Не знаю, как это объяснить, но российско-украинская война привнесла в сравнения, хотя это один из принципов мышления и взаимодействия с миром, что-то ложное, ограничивающее. Иначе говоря, я не хочу думать о том, чем белорусская литература отличается от украинской, я хочу думать о конкретных авторах, конкретных

текстах, о том, как они устроены, как устроена я, их читающая.

А.А. Ты говорила об интервью с белорусскими интеллектуалами. Очень хотелось бы узнать больше о твоей книге.

И.К. Эта книга — один из проектов Украинского ПЕН, и вышла она в серии “Библиотека украинского ПЕН”, которая появилась как попытка дать начало хорошей традиции осмысления и обсуждения украинскими интеллектуалами различных фокус-тем, касающихся важных проблем, тенденций и изменений в культуре и общественной жизни Украины. Однако в 2021 году эта серия немножко расширила свои географические границы, поскольку в *Мы проснемся другими* говорят белорусские интеллектуалы, а фокус-темой являются протесты 2020–2021. Но важно понимать еще и правозащитный акцент этой истории, поскольку такая книга не может выйти на территории Беларуси при Лукашенко, некоторые наши авторы до сих пор не могут получить авторские экземпляры — это не слишком безопасно для них и их семей. В каком-то смысле эта книга — территория свободы, кусочек свободной Беларуси.

Мы проснемся другими — это интервью с десятью современными белорусскими писателями: Владимиром Орловым, Ольгердом Бахаревицем, Юлей Тимофеевой, Андреем Хадановичем, Вальжиной Морт, Марией Мартысевич, Анной Северинец, Владем Ленкевичем, Татьяной Нядбай и Дмитрием Строцевым. А поскольку все мои герои — поэты, то в книге есть и переводы их стихотворений на украинский: или написанных во время протестов, или связанных с тем, о чем мы разговариваем. Есть в ней и вставки из эссе, интервью или блогов героев, также переведенные на украинский, что добавляет тексту репортажности. Хотя я брала не только вещи протестного времени, но и, например, знаменитое эссе Владимира Орлова¹³ *Независимость — это*, написанное еще в 1990 году и не утратившее актуальности. Автор, кстати,

¹³ Белорусский писатель, поэт и историк (1953 г.р.), живущий в Минске, автор многочисленных публикаций.

¹⁰ Белорусский поэт (1991 г.р.), живущий в Минске.

¹¹ Белорусский поэт (1963 г.р.), живущий в Минске, автор многочисленных сборников стихотворений на русском языке.

¹² Украинский писатель, поэт, переводчик и музыкант (1974 г.р.), живущий в Харькове, автор многочисленных книг, переводимых на разные языки.

в январе 2020 года в первые в жизни оказался в суде за то, что прочитал этот текст на площади.

Хронологически книга охватывает условные полгода протестов — с августа 2020 года по март 2021 года — и уже стала документом времени. Достаточно сказать, например, что чуть ли не в каждой биографии моих героев написано “член Беларускаго ПЕН”, а сейчас эта организация на территории Беларуси ликвидирована решением Верхового суда страны. Причем символично, что сделано это было 9 августа 2021 года. И мне кажется, что очень важно воспринимать эти интервью как десять разных способов посмотреть на одну и ту же ситуацию. Если факты мы можем узнать из телеграм-каналов и СМИ, то вот оценки, интерпретации, метафоры моих героев позволяют увидеть, насколько по-разному можно думать о том, как лето 2020 года — “лето на берегу свободы”, как написал об этом Андрей Хаданович¹⁴, изменило Беларусь и белорусов. У Ольгерда Бахаревича¹⁵ появляется метафора двух Беларусей (аполитичной и пассионарной), которые, наконец, встретились в 2020 году, у Анны Северинец¹⁶ — муравейника (или пчелиного роя), в который превратилось белорусское общество, у Андрея Хадановича — детской сказки, в которой добро борется со злом (причем даже на визуальном уровне — женщины в белом и ‘космонавты’ в черном), у Татьяны Нядбай¹⁷ — тюрьмы, в которой сидят девять миллионов белорусов. Особо я бы отметила наш разговор с Владом Ленкевичем¹⁸. Мы с ним говорили о белоруской репрессивной системе — и вообще, и с позиций личного опыта (Владь дважды был на ‘сутках’) — что очень важно с той точки зрения, чтобы история белорусских протестов не стала историей исключительно героев и жертв, поскольку в ней есть и те, кто отдавал преступные

приказы, и те, кто их выполнял, и те, кто насиловал, избивал и убивал безоружных людей. О том, что белорусские протесты 2020–2021 — это не только история достоинства, *неверагоднасці*¹⁹, мужества, возвращения себе субъектности, сопротивления диктатуре, но и история репрессий и глубочайшей травмы, с которой белорусам еще предстоит разбираться довольно долго, вообще не стоит забывать. В книге я постаралась расставить акценты так, чтобы ее читатели увидели в белорусских протестах и то, и другое.

www.esamizdat.it ◇ А. Акилли - Ия Кива, “Літаратура – што-то вродэ хірурга в левым госпітале”: разгавор с Іей Ківой о поэзии, инклюзивности, полилингвальности, Украине и Беларуси ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 191-200.

¹⁴ Белорусский поэт и переводчик, (1973 г.р.), в 2009–2017 гг. возглавлявший Белорусский ПЕН, живущий в Минске.

¹⁵ Белорусский писатель и поэт (1975 г.р.), один из основателей авангардного литературного движения «Бум-Бам-Лит» (1995 г.), с 2020 г. живущий в Австрии вместе с женой Юлей Тимофеевой.

¹⁶ Белорусская писательница и журналистка (1975 г.р.), живущая в Минске.

¹⁷ Белорусская поэтесса и переводчица (1982 г.р.), в 2017–2019 гг. возглавившая Белорусский ПЕН, живущая в Минске.

¹⁸ Белорусский поэт и переводчик (1987 г.р.), живущий в Минске.

¹⁹ Невероятность (бел.). Название песни Дмитрия Войтюшкевича на стихотворение Никиты Найденова, посвященной женщинам белорусского протеста.

◇ *“Literature is like a surgeon at a field hospital”. A Conversation with Iya Kiva on Poetry, Inclusion, Multilingualism, Ukraine and Belarus* ◇

Alessandro Achilli, Iya Kiva

Abstract

Interview with Iya Kiva.

Keywords

Ukraine, Belarus, Ukrainian Literature, Belarusian Literature, Literary Translation.

Author

Alessandro Achilli is Senior Assistant Professor of Slavic Languages and Literatures at the University of Cagliari. Between 2017 and 2020 he was Lecturer in Ukrainian Studies at Monash University, Melbourne. His research interests include modern and contemporary Eastern Slavic literatures, with special attention to poetry. He is the author of a monograph on Vasyl’ Stus (Florence 2018).

Iya Kiva is a poet, a translator and a journalist. Because of the Russian-Ukrainian War she was forced to flee her native Doneck. She writes in Russian and Ukrainian, and her poems have been translated into fifteen languages. She’s the author of two books of poetry, *Podal’she ot raja* [A Little Further from Heaven, 2018] and *Persha storinka zymy* [First Page of Winter, 2019, in Ukrainian], as well as of a book of interviews with living Belarusian intellectuals titled *My prokynemos’ inshymy: rozmovy z suchasnymy bilorus’kymy pys’mennykamy pro mynule, teperishnje i majbutnje Bilorusi* [We Will Wake up Different: Conversations with Contemporary Belarusian Writers about the Past, Present and Future of Belarus, 2021, in Ukrainian]. In 2021 she was a recipient of the Gaude Polonia scholarship programme of the Ministry of Culture and National Heritage of Poland.

Publishing rights

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



© (2020) Alessandro Achilli, Iya Kiva

“Lo scrittore bielorusso è colui che percorre i sentieri della lingua per la prima volta”. Viktor Marcinovič sulle sfide e le specificità della letteratura bielorusa

a cura di Manuel Ghilarducci

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 201-210 ◇

LA letteratura bielorusa è ancor (troppo) poco nota all'estero. Il conferimento del Premio Nobel a Svjatlana Aleksievič nel 2015 e le proteste del 2020 contro gli ennesimi brogli elettorali hanno aumentato l'attenzione internazionale verso questo paese a cavallo tra Mitteleuropa ed Europa dell'Est, ma sulla popolarizzazione della sua cultura e produzione letteraria si può e si deve ancora lavorare. Soprattutto in Italia, dove la Bielorussia è tuttora *terra incognita*.

Ma *quale* letteratura dovremmo leggere e/o tradurre? La Bielorussia è un paese prevalentemente russofono, ma la sua storia è caratterizzata da un'intensa polifonia. Yiddish, russo, polacco, bielorusso, lituano – queste le lingue che hanno costituito per secoli il tessuto culturale di un'area i cui confini sono stati più volte ridefiniti e ridimensionati, localizzata sul punto di confluenza tra culture diverse, anche politiche. L'area che oggi chiamiamo Bielorussia è l'erede sia della Confederazione polacco-lituana che dell'Impero Sovietico. Gli oppositori di Lukašenka sottolineano la prima eredità, mentre i suoi sostenitori la seconda. Un vero intellettuale, però, deve fare i conti con entrambe, se si prefigge di (ri)costruire l'identità nazionale attraverso la propria opera. Il Terrore e l'antisemitismo staliniani prima, la stagnazione poi, e l'autoritario giro di vite di Lukašenka a partire dal 1994, hanno portato profonde lacerazioni nel paese, che qualcuno deve tentare di sanare.

Sanare sì, ma in che lingua? Scrivere in bielorusso significa scrivere per un ristretto numero di persone. Scrivere in russo aiuta a raggiungere la maggioranza delle lettrici e dei lettori, ma implica anche affidarsi alla lingua di chi mantiene il paese in una stagnazione (post)brežneviana, soffocando gli aneliti nazionali e la sete di libertà di strati sempre più ampi della popolazione, come i fatti del 2020 hanno dimostrato. La domanda che non solo i lettori, ma anche gli scrittori, si pongono, è: che cosa significa essere un autore bielorusso? L'esistenza di due organi letterari contrapposti non aiuta: ci sono l'Unione degli Scrittori Bielorussi (Sajuz Belaruskich Pis'mennikaŭ), prevalentemente bielorussofona ed europeista¹, e l'Unione degli Scrittori della Bielorussia (Sajuz Pis'mennikaŭ Belarusi), russofona ed erede della tradizione del russismo occidentale, che

concepisce la Bielorussia come il fratello minore della Russia. La lieve differenza sintattico-morfologica tra le due denominazioni nasconde forti tensioni. Tensioni che non si possono, forse, superare; ma aggirare sì, almeno nella scrittura.

Viktor Marcinovič (1977) gioca con le difficoltà e gli antagonismi del campo letterario bielorusso, tentando di renderli produttivi a livello poetico e performativo. E sembra riuscirci. Dopo un debutto in russo con *Paranojja* [Paranoia, 2009], pubblicato a Mosca da AST, ha deciso di passare al bielorusso, lingua che ha dovuto apprendere, senza nascondere le difficoltà che questa scelta comportava né ai colleghi, né ai lettori. Un bielorusso che in età adulta inizia a studiare la propria lingua madre? Lettrici e lettori stranieri aggratteranno le sopracciglia, ma non sono i soli: la scelta di Marcinovič di passare al bielorusso ha causato scetticismo anche all'interno dei circoli letterari nazionalisti del paese, soprattutto tra i suoi membri più tradizionali(sti).

Ma Marcinovič è un *Einzelgänger*, e ha deciso di alzare la posta in gioco, scrivendo i suoi romanzi alternativamente in russo e in bielorusso, e facendoli tradurre in un senso o nell'altro per renderli accessibili a tutti. *Mova* (2014), distopia che riflette sulle specificità della lingua bielorusa e sulla sua intrinseca e sovversiva politicità, è stato scritto in bielorusso, ma in un bielorusso contaminato da anglicismi, francesismi, slang e russismi. In bielorusso, *mova* significa semplicemente 'lingua'. Tuttavia, questo sostantivo ha un'aura particolare, soprattutto se usato in contrapposizione all'equivalente russo *jazyk*: *mova* si riferisce a una lingua affascinante ma poco parlata, sussurrata fino a pochi anni fa nei circoli opposizionali del paese. Nel romanzo, la *mova* è una droga letteraria: estratti dal canone letterario bielorusso, scritti su piccoli pezzi di carta che, se letti, mandano in trance e consentono, direbbe Freud, il ritorno dell'oppresso – l'identità linguistica e culturale bielorusa. Aiutato da un'enigmatica e suggestiva campagna promozionale, il romanzo è andato a ruba, ed è stato tradotto lo stesso anno in russo da Lidija Micheeva. Al contrario di *Ozero radosti* [Il lago della felicità, 2016], scritto in russo e tradotto in bielorusso da Vytal' Ryžkoŭ, e da cui Aljaksej Palujan ha realizzato un cortometraggio nel 2019.

La versione russa di *Mova* sorprende per il forte contrasto tra la lingua della narrazione (il russo) e quella degli impianti letterari riprodotti nel testo in bielorusso. Un contrasto che,

¹ Il 1 ottobre 2021, l'Unione degli Scrittori Bielorussi è stata sciolta con la forza dal regime di Lukašenka. Ad oggi, la maggioranza dei suoi membri si trova in esilio forzato, prevalentemente in Polonia e in Lituania.

come ci insegna Val’žyna Mort nella celebre poesia *Belaru-skaja mova* [La lingua bielorusso, 2005], è anche una lotta di genere: la voce flebile della femminile *mova* bielorusso contro l’autoritario e patriarcale *jazyk* russo. Il *Mova* in bielorusso, invece, ci mostra come l’identità bielorusso venga costruita all’interno del testo letterario: il bielorusso della narrazione, così insicuro e instabile, ‘infetto’ da russismi e parole straniere, fa risaltare la bellezza e la ‘purezza’ del bielorusso delle citazioni letterarie ‘consumate’ come una droga. La difficoltà che il bielorusso letterario ha nell’emergere e nel farsi valere in un contesto antiutopico di degradazione politica, culturale e morale non è altro che la rappresentazione allegorica delle difficoltà incontrate da chi si prefigge la rivitalizzazione di questa lingua, soffocata dalle politiche culturali brutali, autoritarie e ancora (troppo) sovietiche di Lukašenka.

La versione originale de *Il lago della felicità*, invece, non poteva essere scritta che in russo. Il russo è la lingua usata quotidianamente dalla maggioranza dei bielorusso. È la lingua della loro percezione del reale, delle ingiustizie politiche, della corruzione. Temi al centro del romanzo, che arrivano dritto al cuore delle persone se espressi nella lingua con cui sono cresciute. Ma la traduzione in bielorusso svolge una funzione particolare: il testo è poeticizzato ed estetizzato, e di nuovo crea un contrasto con le immagini narrate. La protagonista Jasja assiste alla repressione di una manifestazione a Minsk per mano della polizia, si scontra con una provincia sovietizzata e con la retoricità degli slogan del potere, ma non rinuncia al sogno di raggiungere, un giorno, la felicità. E proprio quest’aspirazione di distaccarsi dal reale è simbolizzata dalla poeticità e dalla melodia della lingua bielorusso, poco presente nella quotidianità, ma proprio per questo importante per chi sogna un cambiamento politico e culturale.

Le visioni violente e post apocalittiche non hanno mai abbandonato la penna di Marcinovič, che negli ultimi anni ha deciso di continuare a scrivere in bielorusso. In questa lingua – ma subito tradotti in russo – sono usciti *Noč* [Notte, 2018] e *Revaljucija* [Rivoluzione, 2020]. Antiutopia il primo, che ci consegna una Minsk immersa in un’oscurità eterna e impenetrabile; allegoria politica il secondo, che niente ha a che vedere con le proteste del 2020 in Bielorussia, bensì è ambientato a Mosca, e mostra le drammatiche conseguenze della sete di potere.

Questo costante *code switching* tra due lingue diverse, e questa focalizzazione della performatività linguistica, ci mostrano l’intenzione dell’autore di sottolineare la polifonia del proprio contesto culturale e di profilarsi come scrittore nazionale senza però sposare un improduttivo nazionalismo. Di lingua, poetica, letteratura e politica abbiamo discusso con Viktor Marcinovič in una silenziosa mattina di giugno – virtualmente, s’intende, coerentemente con l’attuale condizione pandemica e altrettanto antiutopica che stiamo vivendo.

* * *

Manuel Ghilarducci *Salve Viktor, e grazie mille per aver accettato quest’intervista. Iniziamo da ciò che rende possibile la letteratura, e cioè dalle figure retoriche. Quale figura retorica userebbe per spiegare a dei lettori stranieri (non necessariamente italiani) che cos’è la letteratura bielorusso?*

Viktor Marcinovič Userei una metafora e ricorrei a Shakespeare. Non al tardo Shakespeare di “Shall I compare thee to a summer’s day”, che aveva già raggiunto la maturità poetica, ma a quello dei primi sonetti, caratterizzati da metafore abbastanza primitive. Decantando la bellezza femminile, il poeta paragona le guance alle rose, gli occhi al cielo. Si tratta di metafore che farebbero ribrezzo a qualsiasi poeta britannico del ventunesimo secolo, ma che nell’opera del primo Shakespeare – tra l’altro, la stessa cosa si può dire di Cervantes – funzionano perfettamente. Leggi quei sonetti e ti viene la pelle d’oca. E se ci chiediamo perché queste metafore funzionano, la risposta è molto semplice: Shakespeare le usa per la prima volta nella tradizione poetica inglese. Ecco, io definirei la letteratura bielorusso una letteratura che si può permettere il lusso di sperimentare determinate cose per la prima volta. Il bielorusso come lingua parlata ha radici antiche, ma la nostra letteratura è giovane, si è formata molto tardi, non più di duecento anni fa. Il canone si è costituito solo all’inizio del Novecento, e con lui la lingua letteraria, quella che usiamo ancora oggi noi scrittori bielorusso. È una situazione diversa dalla letteratura russa, che, come sappiamo, si è formata nell’Ottocento con Puškin. La lingua russa è di fatto la lingua di Puškin. Per non parlare della letteratura italiana, formata già nel Trecento!

La nostra debolezza, che in realtà secondo me è un lusso, sta nel fatto che noi bielorusso non dobbiamo necessariamente seguire percorsi poetici e retorici prestabiliti. Nello spazio immaginario della nostra lingua non ci sono dei binari imposti dalla tradizione. E questo ci garantisce una forza particolare. Vede, le metafore sono sempre paradossali: nascono là dove lo scrittore cerca di dire qualcosa di già noto in modo nuovo. Questa era la forza di Shakespea-

re e Cervantes una volta, e questa è la forza della letteratura bielorusa contemporanea. Siamo forse l'unico paese europeo ad avere la possibilità di fare certe cose per la prima volta.

M.G. *Noto che menziona solo la lingua bielorusa quando parla della letteratura del Suo paese. Ma questa comprende anche altre lingue, in primo luogo il russo. Dobbiamo dedurre che, secondo Lei, la letteratura bielorusa russofona debba essere esclusa dal canone nazionale?*

V.M. No, non parlerei di esclusione. Prendiamo, per esempio, Jan Barszczewski² (1797-1851), contemporaneo di Gogol'. Barszczewski ha scritto un'opera interessantissima, *Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach* [Il nobile Zawalnia, o la Bielorussia in racconti fantastici, 1844-1846], pubblicato a Pietroburgo e poi tradotto prima in russo, e solo più tardi in bielorusso. L'originale era in polacco, ma in un polacco fortemente influenzato dall'ambiente bielorussofono in cui l'autore è cresciuto. È una miscela linguistica. E la Bielorussia, infatti, è il paese delle mescolanze. Storicamente siamo stati una zona di residenza dell'Impero Russo. È anche grazie a questo se abbiamo avuto Marc Chagall a Vitebsk. E se dovessi usare una metafora per rappresentare la Bielorussia, userei il concetto di *prigranič'e*³. Che la Bielorussia è sempre stata una zona di confine si vede anche sul livello delle storie personali e familiari, anche nella

mia: mio padre è ortodosso, mia madre è cattolica. Vivere al punto d'incontro tra due grandi culture ha un impatto pure sulla cultura gastronomica. I parenti da parte di mia madre mangiavano con forchetta e coltello e facevano i *bliny* molto sottili; i miei nonni paterni invece usavano solo cucchiaino e forchetta, e i *bliny* li facevano spessi, coerentemente con la tradizione ortodossa.

A questo mix culinario corrisponde un mix linguistico: yiddish, bielorusso, russo, polacco, tutte lingue che in passato convivevano alla pari. Bisogna essere un nazionalista per insistere sulla centralità e l'importanza di una lingua sola a discapito delle altre. Pensiamo a Francysk Skaryna, l'intellettuale rinascimentale che ha tradotto la Bibbia per la prima volta in una lingua simile a ciò che è per noi oggi il bielorusso. Per questo motivo Skaryna è ritenuto il fondatore della letteratura bielorusa, anche se, a veder bene, la lingua della sua Bibbia non è simile solo al bielorusso, ma anche all'ucraino e al russo. Il ruolo di Skaryna nella nostra letteratura non è quindi così chiaro come dicono. La stessa cosa vale per il già citato Barszczewski: scriveva in polacco, ma in un polacco 'macchiato' dal lessico bielorusso.

M.G. *La stessa cosa si può dire di Vincent Dunin-Marcinkevič e della sua Sielanka [Idillio, 1846], scritta nella lingua parlata dalla comunità bielorusa, ma ancora priva di una forma standardizzata. Un'opera interessante tra l'altro, molto ironica, che esprime il carattere rurale della cultura bielorusa con una vivacità linguistica particolare.*

V.M. Esatto.

M.G. *Parlando di prigranič'e non posso fare a meno di pensare alle teorie postcoloniali. Molti slavisti europei e americani, ma anche intellettuali bielorusi come Ihar Babkoï ricorrono volentieri alla terminologia postcoloniale quando tentano di concettualizzare e di comprendere le specificità della cultura bielorusa. Che ne pensa? Si considera uno scrittore postcoloniale e/o ritiene la letteratura bielorusa una letteratura*

² Barszczewski è una delle figure che al meglio esprimono il pluralismo linguistico e il cosmopolitismo della Confederazione Polacco-Lituana. Oltre all'opera menzionata da Marcynovič, Barszczewski è anche autore di racconti e poesie in lingua russa, polacca e bielorusso. Per molti intellettuali bielorusi contemporanei, Barszczewski è uno dei padri fondatori della letteratura nazionale, essendo stato uno dei primi a mettere nero su bianco le peculiarità della cultura popolare nella lingua in cui si esprimeva, non ancora codificata come bielorusso standard.

³ Termine composto dal prefisso 'pri-' ('presso') e dalla radice 'granič'- ('confine'), *prigranič'e* indica la vicinanza di un territorio a un confine. Marcynovič usa questo termine per caratterizzare una comunità localizzata sul punto d'incontro tra entità politiche e culture diverse, priva di autonomia politica. Di Bielorussia come stato si può parlare infatti solo più tardi, in relazione al breve e controverso periodo della Repubblica Popolare Bielorussa (1918-1919), alla Repubblica Socialista Sovietica di Bielorussia (1922-1991) e all'odierna Repubblica di Bielorussia.

postcoloniale?

V.M. Beh, è un discorso molto complicato. Il problema è che ogni concetto che viene applicato al contesto bielorusso diventa polisemico, e finisce addirittura per avere significati completamente diversi da quelli originari. Questo perché la nostra cultura è assai complessa. Certo, in qualche modo siamo stati una colonia della Russia. Ma che cos'è, storicamente, una colonia? Una colonia è una cultura che si trova ai margini d'Europa, ritenuta 'minoritaria', esclusa dal paradigma culturale europeo. Pensiamo all'India o al Vietnam: paesi non europei, sfruttati dall'Europa in termini di risorse, definiti dai colonizzatori 'barbari' solo perché non ne comprendevano la cultura millenaria. In questi contesti, il rapporto di forze tra colonizzatori e colonizzati era nettamente gerarchico.

È difficile applicare questo paradigma postcoloniale alla Bielorussia. Mentre Mosca era immersa nel Medioevo e nell'oscurantismo di Ivan il Terribile, l'inventore dell'*opričnina*, in Bielorussia — o meglio, nell'area che oggi chiamiamo Bielorussia — fioriva il Rinascimento: Skaryna traduceva la Bibbia e si edificavano splendidi palazzi rinascimentali, che possiamo ammirare ancora oggi a Vilnius. È difficile 'misurare' con precisione la nostra postcolonialità rispetto alla Russia, dato che il progetto imperiale russo, di fatto, è sempre stato meno europeo della nostra cultura. Poi arrivò il colonialismo sovietico. Anche qui le cose non sono semplici. I semi sparsi dall'Unione Sovietica sul nostro territorio sono fioriti in modo curioso: si può persino dire che la Russia di oggi sia una colonia della Repubblica Socialista Sovietica Bielorussa. Prendiamo i principali miti sovietici: la Grande Guerra Patriottica, l'eroismo (nello spazio, per esempio), ma anche il Terrore staliniano, che è stato il principio fondante del progetto sovietico. Tutti questi elementi erano radicati nella Bielorussia sovietica molto più profondamente che in Russia, dove ancora oggi hanno una forza ben più debole. Quando si tenta di rivitalizzarli, si prende implicitamente a modello la Bielorussia sovietica. Già vent'anni fa, in Bielorussia, i festeggiamenti del Giorno della Vittoria erano molto sentiti e pompo-

si. Putin ne ha capito l'importanza solo più tardi. È un discorso complesso, ripeto. Uno dei nostri scrittori più importanti, Ales' Adamovič⁴ (1927-1994), autore tra l'altro della sceneggiatura del film *Idi i smotri* [Va' e vedi, 1985], molto popolare anche in Occidente per la sua potente estetica bellica, disse che la Bielorussia è come la Vandea, la provincia che rifiutò la Rivoluzione Francese. Siamo una sorta di 'Vandea sovietica'. Insomma, è assai difficile applicare la terminologia postcoloniale al contesto bielorusso, soprattutto se lo si fa in modo lineare.

M.G. *Dalle Sue parole si avverte che l'esperienza sovietica, al netto della sua peculiarità postcoloniale, è ancora palpabile in Bielorussia. Quanto è cambiato il contesto socioculturale e letterario del Suo paese negli ultimi trent'anni?*

V.M. Come l'Ucraina e la Lituania, fino alla metà degli anni Novanta siamo stati impegnati nella costruzione di una letteratura nazionale postsovietica (o postcoloniale, se vogliamo). Con l'elezione di Aljaksandr Lukašenka nel 1994 le cose iniziarono a cambiare. Lo status degli scrittori, sia di lingua russa che di lingua bielorusso, iniziò a declinare fortemente fino alla fine degli anni Novanta. E con questo anche il prestigio della letteratura nazionale. Le nostre lettrici e i nostri lettori iniziarono a consumare in massa la letteratura russa: avevano, o forse avevamo, la sensazione che scrittori russi di successo come Vladimir Sorokin o Viktor Pelevin rappresentassero l'assurdità della nostra realtà meglio dei nostri autori nazionali. Avevamo scrittori eccellenti come Ŭladzimir Arloŭ e Ŭladzislau Achromenka, che scrivevano opere estremamente interessanti, ma con una tiratura di 300-500 esemplari. Una tragedia, insomma.

⁴ Il profilo di Adamovič è quello dell'intellettuale bielorusso sovietico per eccellenza. Dopo aver combattuto come partigiano durante la Seconda Guerra Mondiale, Adamovič studiò filologia a Minsk e Mosca, e scrisse romanzi e racconti in russo e in bielorusso. Durante gli anni Ottanta, e in particolar modo dopo la catastrofe di Černobyl', Adamovič assunse posizioni critiche verso la leadership sovietica e s'impegnò nella creazione del Fronte Nazionale 'Rinascita', un movimento d'ispirazione nazional-conservatrice che si prefiggeva il raggiungimento di una piena autonomia del paese dall'eredità sovietica durante il periodo di transizione.

Il 2010 è stato un anno di svolta, sia per me personalmente che per il panorama culturale in generale. Fu allora che iniziai a studiare il bielorusso, che prima non parlavo; contemporaneamente, osservavo una rinascita dell'interesse per la lingua e la letteratura bielorusse. Il governo smise di considerare nazionalisti tutti coloro che si interessavano alla cultura nazionale, e finì di proibire la letteratura in bielorusso, cosa che aveva fatto negli anni precedenti, anche se, a dir la verità, per inerzia. Il problema è che l'unico concorrente di Lukašenka alle elezioni del 1994 era Zjanon Paznjak, una figura piuttosto radicale, con idee assai singolari, lontane dal sentire comune. Questo aspro confronto politico portò il governo a identificare tutti i sostenitori della cultura in lingua bielorusa con Paznjak, anche se ingiustamente. Nel 2010, la pressione si allentò, il che permise un riavvicinamento tra scrittori e lettori. Gli uni e gli altri capirono che la situazione nel paese era cambiata, e la letteratura russa non era più in grado di descriverla. Leggevamo Ljudmila Ulickaja e pensavamo: "Mio Dio, ma di che sta parlando? Da noi è tutto diverso". Le tirature dei libri iniziarono a crescere, si organizzavano corsi di lingua bielorusa, si recuperava una tradizione culturale precedentemente caduta nell'oblio.

Purtroppo, il 2020 ci sta riportando alla situazione della fine degli anni Novanta. Proprio ieri [23 luglio 2021, M.G.] il governo ha ordinato la chiusura delle organizzazioni culturali che si occupavano dell'insegnamento e della diffusione del bielorusso. Il paese è in una crisi politica, e come sempre il tentativo di curarlo significa innescare repressioni culturali. Non solo i miei editori, ma anche i miei lettori abbandonano in massa il paese. A novembre è uscito il mio ultimo libro, e ho pensato: "Ma per chi l'ho scritto? Sono tutti a Vilnius o in Ucraina". Non ci sono più mass media in grado di promuovere la letteratura, sono stati tutti chiusi. Si osserva un'ennesima caduta culturale nel paese.

M.G. *Nel corso della Sua carriera, Lei ha scritto sia in bielorusso che in russo. O meglio, ha dimostrato di sapersi muovere con agilità tra queste due lingue, e tra i due mondi e i due campi*

letterari a cui sono legate. Di solito lascia tradurre i suoi romanzi in una direzione o nell'altra, a seconda della lingua in cui li scrive. A osservare questo fenomeno dall'esterno, si direbbe che Lei sia costantemente alla ricerca di sé e della propria identità nazionale. Ma secondo me c'è di più: si tratta di strategie letterarie finemente studiate, o per dirla con Jérôme Meizoz, di una 'postura letteraria' particolarmente efficace perché ci consente, o ci costringe, a rivedere l'idea stessa di 'letteratura bielorusa'. Il progetto che Lei porta avanti, a ben vedere, è molto inclusivo: la letteratura nazionale sembra non dover più essere necessariamente in lingua bielorusa. Ciò che conta, come disse anche Lei nel corso di una tavola rotonda sul destino della letteratura tenutasi nel 2009⁵, è il contenuto di un'opera. È ancora della stessa idea? E ho ragione quando affermo che la Sua è una strategia studiata nei minimi particolari?

V.M. Sì, la mia è una strategia razionale. Mi sono posto un obiettivo importante per un contesto multiculturale come il nostro: far incontrare due tipi di lettori finora divisi. Chi legge in bielorusso legge solo in bielorusso: è una scelta consapevole che non ammette eccezioni. Mentre chi legge in russo spesso lo fa perché il bielorusso non lo capisce. Chi decide di imparare il bielorusso sa che questa è una scelta che implica fatica e sudore. Da *Sfagnum* [Sfagno, 2013] in poi ho sempre cercato di far uscire i miei romanzi in entrambe le versioni – russa e bielorusa – affinché tutti possano leggerli nella lingua che conoscono.

Beninteso, non è una scelta di marketing: se scrivi solo per vendere non può funzionare. Per me è un processo creativo particolare e difficile da spiegare. Mi riallaccio al discorso delle metafore: ogni volta che scrivi un'opera, è come se tu vi riversassi dentro tutto ciò che hai assorbito in un determinato lasso di tempo tramite la lingua che usi. Per esprimerti inizi a usare delle metafore, tracciando sentieri all'interno

⁵ La discussione è stata pubblicata sulla rivista "ARCHE": *Drapežnyja vaviorki belaruskaha lesu. Aktual'nyja problemy sučasнай litaratury*. *Krugly stol-tragifars*, "ARCHE", 2009, 10, pp. 6-33.

della lingua. Ma si tratta di sentieri già percorsi: una volta che hai capito che alcune metafore funzionano, continui a usarle, senza abbandonare mai questi solchi all'interno del linguaggio. Dopo aver scritto un romanzo in bielorusso penso e sogno in bielorusso, mi sento a pieno un 'letterato bielorusso'. La stessa cosa vale ovviamente per il russo. Cambiare la lingua in cui scrivo aiuta a rinnovare il processo creativo, perché sono improvvisamente costretto a pensare in modo diverso dalla volta precedente. Siamo tutti fatti di linguaggio, la nostra lingua è la cosa più importante per noi. Anzi, noi stessi *siamo* il linguaggio. Cambiare costantemente la lingua in cui scrivi è un duro allenamento e, al tempo stesso, una sofferenza, perché non sai se riuscirai a portare a termine il lavoro. È una sorta di gioco d'azzardo ogni volta.

M.G. *Da lettore sono d'accordo con ciò che dice. E mi sembra che questo processo creativo funzioni molto bene. Ho letto Ozero radosti [Il lago della felicità, 2016] prima in bielorusso e poi in russo, e devo dire che sono due romanzi completamente diversi. Innanzitutto, per via di alcune sottigliezze linguistiche che vanno perse in traduzione: penso al sostantivo bielorusso bac'ka [padre], usato in relazione al papà della protagonista Jasja, ma che in Bielorussia è anche usato come nomignolo ironico di Lukašenka per la sua politica paternalistica. Ma non solo per questo. Il modo in cui le emozioni sono veicolate è completamente diverso. Il romanzo in bielorusso è più lirico, quello in russo più realista e brutale.*

V.M. Assolutamente! Sono d'accordo.

M.G. *Qual è il romanzo che Le è più caro tra quelli che ha scritto?*

V.M. Forse *Noč'* [Notte, 2018], anche se non so perché. Dopo questo romanzo ho scritto altri due libri — *Rėvaljucyja* [Rivoluzione], nel 2020, e un altro che uscirà a breve —, ma a *Noč'* sono ancora molto legato emotivamente, mi capita spesso di ri-

pensare a quella storia. Forse è una cosa irrazionale, non so, ma credo di aver trattato argomenti molto importanti in quel romanzo.

M.G. *Quali sono i Suoi autori bielorusi preferiti?*

V.M. Il mio autore preferito è forse Ŭladzimir Njajkljaeŭ⁶ (1946), subito seguito da Ŭladzimir Arloŭ⁷ (1953), di cui consiglio *Ordèn belaj myšy* [L'ordine del topo bianco, 2003], una satira sociale molto profonda. E poi Sjarhej Dubavec⁸ (1959), giornalista di Radio Svoboda e scrittore. Di lui si parla poco, ma ha dato un decisivo contributo alla formazione del canone letterario in *taraškevica*. Come dicevo, la Bielorussia è un contesto multilinguistico, e il bielorusso è a sua volta formato da due lingue: la *taraškevica* e la *narkamaŭka*⁹. Di Dubavec adoro *Sini karabel' u blakitnym mory plyve* [Una nave blu nel mare azzurro, 2014], un romanzo particolare e insolito. In *Noč'* c'è un enigma: ho inserito, senza indicarne la fonte, una citazione lunga dedicata al tema del viaggio. In passato si viaggiava diversamente, si aveva un'altra percezione del tempo. Molti lettori mi hanno scritto chiedendomi da dove avessi preso quella citazione. Da Dubavec. Non se n'è accorto

⁶ Autore di versi, candidato alle elezioni politiche del 2010 e iniziatore della campagna *Havary praŭdu* [Di la verità] nello stesso anno, Njajkljaeŭ si è battuto intensamente in favore di cambiamenti sociali e politici nel paese, pagando con gli arresti domiciliari.

⁷ Come Njajkljaeŭ, anche Arloŭ coniuga scrittura e impegno sociopolitico. Arloŭ è stato, negli anni Ottanta, membro del Fronte Nazionale 'Rinascita'.

⁸ Anche Dubavec è stato membro del Fronte Nazionale 'Rinascita'. Giornalista di formazione, Dubavec è autore di raccolte di saggi critici, tra i quali spiccano *Praktykavan'ni* [Esperienze, 1991] e *Dzėn'nik pryvatnaha čalaveka* [Diario di una persona privata, 1998]. Una curiosità: dal 2019, Dubavec appartiene alla Massoneria bielorusa.

⁹ Le complesse vicissitudini politiche e la travagliata storia che il popolo bielorusso ha attraversato, unitamente all'inesistenza per lungo tempo di un'élite culturale solida e all'intensiva sovietizzazione, hanno portato a una standardizzazione piuttosto tarda della lingua bielorusa. La prima (*taraškevica*) avvenne nel 1918 ad opera del linguista Branislaŭ Taraškevič. Nel 1933, la *taraškevica* fu semplificata dalla riforma cosiddetta *narkamaŭka* (da *narkam*, abbreviazione di *narodny kamisar*, 'commissario popolare'). Ad oggi, la *taraškevica* è usata prevalentemente da coloro che prediligono un'ortografia più classica (e più complessa) della lingua. L'uso della *taraškevica* permette peraltro di evitare di rifarsi a una riforma d'epoca sovietica, un periodo piuttosto scomodo per autori contemporanei d'ispirazione nazionale.

quasi nessuno. Mi dispiace, perché ho l'impressione che il mio libro più importante non sia stato letto con sufficiente attenzione. È stato recepito come un romanzo fantasy, ma non lo è.

Mi piacciono anche Ihar Babkoŭ¹⁰ (1964), Al'herd Bacharëvič¹¹ (1975) – soprattutto *Saroka na šybenicy* [La gazza sul patibolo, 2009] – e Saša Filipenka¹² (1984), che è riuscito a inventare un linguaggio tutto suo. Un linguaggio minimalista, senza aggettivi, che lui chiama costruttivista. Filipenka riesce a spiegare cose complesse con parole semplici, e questo è un gran talento. *Byly syn* [L'ex figlio, 2014] è proprio un bel romanzo. Ultimamente Filipenka si è dato alla riflessione sullo stalinismo e sulla Seconda Guerra Mondiale. È un terreno molto fertile, molti scrittori bielorusi vi hanno dedicato le loro opere. Io non me ne occupo perché credo che abbiamo più bisogno di occuparci del presente, visto che non ce ne occupiamo abbastanza. Ma sono sicuro che Saša lo farà benissimo.

M.G. *'In Europa' (per usare un'espressione à la russe) ci si occupa poco di Bielorussia, e quando lo si fa, lo si fa quasi sempre in chiave poli-*

tica. Dopo le proteste dell'anno scorso, questa tendenza si è ovviamente rafforzata. Secondo Lei, Viktar, la letteratura e la politica in Bielorussia sono sempre necessariamente legate? O sono due cose separate che a volte s'incontrano?

V.M. Sembrerà strano sentirlo dire dall'autore di *Paranojja* e *Rëvaljucyja*, ma meno politica c'è in un romanzo, meglio è. La politica nella letteratura è una cosa di cattivo gusto. Bisogna essere Marquez o Kundera per unire magistralmente queste due cose. La letteratura politica, poi, corre sempre il rischio di finire su un post su Telegram. Ma con queste cose la letteratura non deve aver niente a che fare. D'altro canto, nella nostra situazione attuale, tutto è politico. Scrivi del rapporto complicato di un padre con la figlia, e ne esce *Ozero radosti*, in cui di politica ce n'è a bizzeffe. La politica è una cosa inevitabile. In questo senso siamo come dei pesci d'acque profonde, nati e cresciuti sotto una forte pressione. Se la pressione si allenta, risaliamo le acque e scoppiamo. La politica per noi è come la pressione per questi pesci: dobbiamo contrastarla con tutta la nostra forza ma c'è, è onnipresente, non può essere negata. Tra l'altro, uno scrittore deve essere sincero quando scrive, e non limitarsi a creare mondi immaginari. E la politica è una delle dimensioni della nostra sincerità.

M.G. *Qual è la Sua esperienza con le proteste in Bielorussia? Che emozioni prova a distanza di un anno?*

V.M. Non parlerò della mia esperienza personale, perché qualsiasi cosa si dica si può – teoricamente – finire nel mirino dell'articolo 23.34 KOAP, che punisce la violazione dell'ordine pubblico e la manifestazione politica non autorizzata. Ma ho sempre detto fin dall'inizio che non sarebbe stato facile, e mi sono tenuto a distanza dagli avvenimenti. Gli schiavi non fanno la rivoluzione, fanno la rivolta, e le rivolte vengono sempre represses dall'esercito. La rivoluzione la fa la borghesia. *Rëvaljucyja* parla proprio dell'impossibilità di fare la rivoluzione. Siamo tutti schiavi, purtroppo. L'unica cosa a cui possiamo aspirare è di essere picchiati il meno possibile. L'e-

¹⁰ Babkoŭ è uno degli intellettuali bielorusi contemporanei più brillanti. Filosofo, pubblicista e scrittore, Babkoŭ è stato il primo a introdurre la terminologia postcoloniale nella riflessione sull'identità bielorusca. Il suo romanzo postmoderno *Adam Klakocki i jahonyja ceni* [Adam Klakocki e le sue ombre, 2001] è una collezione dei sogni che un immaginario filosofo bielorusso ha del suo paese. Tra metafinzione, postcolonialità e psicanalisi, il romanzo mette in scena i tratti fondamentali delle narrative nazionali bielorusse, strette tra europeismo, desiderio di cambiamento e ammissione dell'impossibilità di mettere in atto un *nation building* omogeneo e lineare.

¹¹ Bacharëvič scrive solo in bielorusso e solo in *taraškevica*, per sottolineare il carattere nazionale delle proprie opere. Autore di saggi, racconti e romanzi, Bacharëvič ha ricevuto numerosi premi letterari e borse di studio in Europa, e le sue opere sono tradotte in diverse lingue. Da segnalare in particolare i romanzi *Sabaki Eüropy* [I cani d'Europa, 2017], che tocca la spinosa questione del carattere europeo della cultura bielorusca, e *Šabany. Historyja adnago z'niknen'nja* [Šabany. Storia di una sparizione, 2012], un'opera a tratti metalinguistica che riflette sull'identità bielorusca a partire dalla prospettiva di un quartiere periferico di Minsk. Bacharëvič è sposato con la poetessa Julija Cimafeeva.

¹² Contrariamente agli altri autori sopra menzionati, Filipenka vive in Russia, a San Pietroburgo, dove ha lavorato anche per il primo canale di Stato della televisione russa. Filipenka è una delle giovani promesse della letteratura bielorusca. Autore di romanzi sia in russo che in bielorusso, Filipenko ha ricevuto numerosi premi letterari, e gode già di buona fama in diversi paesi europei.

state scorsa c’era molta euforia nell’aria, e ho avuto la tentazione di cederle. Ma ho letto troppi libri per non capire che, quando hai di fronte individui crudeli pronti a tutto, non riesci a vincerli se non diventando crudele a tua volta. Era un *no-win game*: qualunque cosa fosse successa, non mi sarei sentito a posto con me stesso sapendo di aver vinto in quel modo. Non avrei voluto vivere in un paese che ha vinto con lo spargimento di sangue, qualora ci fosse stato. Ciò che accade adesso è tremendo: arresti in massa, perquisizioni, sembra che sia tornata l’*opričnina*. Non è sicuramente questo quello che volevano quelli che invitavano a scendere in piazza. Anche se mi rendo conto che quando nove milioni di persone capiscono di essere state ingannate, si sente il bisogno di reagire. Ma qualcosa è andato storto.

M.G. *Da dove viene questa crudeltà che Lei identifica con l’opričnina?*

V.M. Dall’anonimato. L’anonimità del male fa molto più paura della banalità del male di cui scriveva Hannah Arendt. Per risvegliare in un funzionario statale l’adolescente sadico che è in lui, quello che strappava le zampe agli insetti, è sufficiente mettergli una maschera e garantirgli l’anonimato. Il male non ha una provenienza precisa: è dentro tutti noi, ed è arginato dalla legge, dalla morale e dall’opinione degli altri. Se la legge viene meno, la morale cambia radicalmente, e la maschera e il casco ti difendono dall’opinione degli altri, ti trasformi in un agente del male, in un vero e proprio demone.

M.G. *Nella stampa e nell’ambiente accademico tedeschi si parla spesso del ‘volto femminile della rivoluzione bielorusa’. Anche nei notiziari italiani, non di rado, si è sottolineata questa componente femminile. Esiste veramente o è un’interpretazione esagerata?*

V.M. Esiste. Se l’anno scorso è successo qualcosa di buono, è stato quando le donne sono scese in strada con i fiori, dopo il cessate il fuoco della polizia. È stato il momento che mi ha commosso di più, il più importante. Chi stava dall’altra parte della barri-

cata con scudo e manganelli ha iniziato a sentirsi in imbarazzo. La bontà ha la sua forza, e forse il nostro problema è stato che non abbiamo capito che il bene può sconfiggere il male. Regalare dei fiori a chi fino a ieri ti ha picchiato, beh, è un gesto struggente, che riporta umanità nei cuori di pietra dei poliziotti. È stata la cosa più importante che abbiamo fatto le donne. In questo contesto merita di essere menzionata Maryja Kalesnikava¹³ (1982). Io non mi occupo di politica, ma se devo esternare apertamente la mia ammirazione per qualcuno, beh, questo qualcuno è lei. I leader politici, di solito, sono fatti così: più ricevono amore dal popolo, più peggiorano. Ma se dovessi fare il nome di qualcuno con cui mi metterei a parlare di Bach di fronte a una tazza di tè, farei il nome della Kalesnikava. Suona il flauto come me, è una musicista sinfonica, un’intellettuale. Quando ha strappato il passaporto di fronte alle autorità bielorusse, che volevano espellerla forzatamente in Ucraina, ha fatto un gesto incredibile. Non Svjatlana Cichanoŭskaja¹⁴ (1982), Maryja Kalesnikava è la nostra vera leader. Tra l’altro è ancora in prigione, dimenticata da tutti.

M.G. *Al’herd Bacharëvič e Julija Cimafeeva¹⁵ (1982) hanno recentemente affermato che la prosa non è in grado di esprimere le emozioni succedute alle proteste dell’anno scorso. Solo la poesia riuscirebbe in quest’impresa. C’è, secondo Lei, una forma letteraria particolarmente in grado di trasmettere queste sensazioni?*

¹³ Flautista professionista e attivista politica, Kalesnikava è una delle figure chiave degli eventi del 2020. Ha sostenuto Svjatlana Cichanoŭskaja e fondato, insieme a Viktor Babaryka, il movimento politico d’opposizione *Razam* [Insieme].

¹⁴ Dopo l’arresto del marito Sjarhej Cichanoŭski, avvenuto solo pochi giorni dopo la sua dichiarazione di volersi candidare contro Lukašenka alle elezioni politiche del 2020, Cichanoŭskaja ha deciso di prendere il suo posto. Cichanoŭskaja ha portato avanti la sua campagna politica sotto la costante pressione della polizia, subendo numerose angherie. Secondo gli oppositori bielorusi, è lei che avrebbe in realtà vinto le elezioni, e non Lukašenka.

¹⁵ Cimafeeva è una delle principali poetesse bielorusse contemporanee. Scrive principalmente in bielorusso, ma non disdegna una certa polifonia linguistica, ‘contaminando’ i suoi versi con, tra l’altro, l’inglese e il norvegese. Da segnalare le raccolte poetiche *Cyrkus* [Circo, 2019] e *ROT* [Rosso, 2020]. Ha tradotto Charles Bukowski, Octavio Paz, Edgar Allan Poe e molti altri. È sposata con Al’herd Bacharëvič.

V.M. Secondo me è un crimine esprimere queste emozioni in letteratura. Tra una decina d'anni, quando avremo capito cos'è successo, sarà possibile condividere emozioni e sensazioni personali in letteratura. Ma ciò che serve ora è un'analisi meticolosa dell'accaduto: bisogna fare nomi e cognomi, chiamare le cose col proprio nome. Nei mesi scorsi io ho avuto la crisi più profonda della mia vita. All'inizio avevo la sensazione che non avrei mai più scritto niente. Quando poi hanno perquisito la mia casa editrice, ho pensato: "Anche se scrivessi qualcosa, non potrei comunque pubblicarlo!". Poi, a febbraio, improvvisamente, il miracolo: ho capito che ero di nuovo in grado di scrivere. Ma non volevo mettere nero su bianco le mie impressioni legate alla protesta, e ho deciso di scrivere una favola. Una favola in bielorusso sul bene e sul male. Il testo è pronto, attualmente qualcuno si sta occupando delle illustrazioni. Ecco, questa favola sarà la mia risposta agli eventi del 2020. Le favole hanno una funzione terapeutica, perché mettono il bene, e non il male, al centro di tutto.

M.G. *Viktar, Lei è uno storico dell'arte. La sua formazione culturale influenza il modo in cui scrive e concepisce i Suoi romanzi?*

V.M. Sì, il mio è un procedimento visuale. Credo che questa cosa si noti leggendo i miei romanzi, così come si nota nelle prime opere di Sorokin, che è non solo scrittore, ma artista. Il mio sogno è di poter fare un lungo viaggio in Italia. Sono stato a Roma e a Venezia, ma non sono mai stato a Firenze, la città della Sindrome di Stendhal. Che non è, come si afferma, una sindrome prevalentemente fisica, ma è mentale. Uno storico dell'arte ha più strumenti per apprezzare la bellezza che ci circonda e sentirsene rapito, sempre che la scienza non gli abbia prosciugato il cuore...

M.G. *La aspettiamo allora presto in Italia! La ringrazio per la piacevole e istruttiva chiacchierata, anche a nome dei lettori italiani. Ci vediamo a Firenze!*

V.M. Certo, con piacere! Grazie a voi per l'interesse, a presto.

www.esamizdat.it ◇ M. Ghilarducci - V. Marciniovič, "Lo scrittore bielorusso è colui che percorrere i sentieri della lingua per la prima volta". *Viktar Marciniovič sulle sfide e le specificità della letteratura bielorusa* ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 201-210.

◇ *A Conversation with Viktor Martsinovich on the Challenges and Peculiarities of Belarusian Literature* ◇

Manuel Ghilarducci, Viktor Marcinovič

Abstract

Interview with Viktor Martsinovich.

Keywords

Martsinovich, Belarusian Literature, Interview.

Author

Manuel Ghilarducci is visiting professor at the Institute of Slavic and Hungarian studies of the Humboldt University of Berlin. His research interests include Polish, Russian, Serbian and Belarusian literature from the 19th until today, interconnections between literature and philosophy (especially hermeneutics and poststructuralism), the ‘Belarusianess’ discourse in popular music (in particular in rock and hip hop) and the poetics of *ambiguitas* and *obscuritas* in Slavic poetry at the end of 19th century. He published a monograph on the language reflection in Russian and German contemporary prose (*Subjekte, Sprachgewalt, Hegemonie*, 2019) and articles on – among others – Vladimir Sorokin, Stevan Raičkovič, Andrzej Stasiuk, Gennadij Ajgi, Ignacy Karpowicz, and Viktor Martsinovich.

Viktor Martsinovich (1977) is an art critic, journalist and one of the most successful contemporary Belarusian writers. In 2008, he completed a PhD in art history at the Vilnius Academy of Arts with a thesis on the sociocultural context of the Vitebsk avant-garde. After having debuted with the novel *Paranoiia* (Paranoia, 2009), he has written several novels both in Russian and Belarusian: *Stsiudzëny vyrai* (Icy Cold Paradise, 2011), *Mova* (Belarusian Language, 2014), *Ozero radosti* (The Lake of Happiness, 2016), *Noch’* (Night, 2018) and *Revaliutsiia* (Revolution, 2020).

Publishing rights

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



© (2021) Manuel Ghilarducci, Viktor Marcinovič

“Like a crooked mirror”: A Conversation with Irina Gumyrkina and Sergey Kim on Post-Soviet Kazakhstan

Edited by Nina Friess

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 211-217 ◇

IRINA Gumyrkina and Sergei Kim are the editors of the Kazakhstani literary journal “Daktil”¹. Gumyrkina is a journalist and editor of the Poetry section. She is a graduate of the Open Literary School in Almaty and the studio of the Moscow publishing house STiKHI. Her poems have been published in Kazakhstani and Russian literary periodicals. She is the author of two books of poetry, *Skvoz' tmu i svet* (Almaty, 2020) and *Svoistvo veshchei* (Moscow, 2021). Her poems have won several Kazakhstani and international awards. Kim is the editor and co-creator of “Daktil”. He holds a master’s degree in Russian literature from the University of Tartu and another master’s degree in Russian studies from the University of Helsinki. He currently lives in Almaty, Kazakhstan. In this interview (July 2021), we talk with Kim and Gumyrkina about postcoloniality, the difficulties of the post-Soviet literary market and the development of Russophone literature in Kazakhstan.

* * *

Nina Friess *How has the Kazakhstani cultural, social, and political context changed over the past thirty years since the fall of the USSR?*

Sergei Kim Here we have three very big questions combined into one. Speaking only about culture and literature, it seems to me that the 1990s were a time of transition, both in the political and in the cultural sphere. And looking at the last ten to fifteen years, the main trend seems to be a certain awareness of the western intellectual tradition by our Kazakhstani authors, artists, curators, and so on. First of all, we are witnessing a familiarisation with this tradition, including the academic tradition, and an attempt to engage in a dialogue, starting from postcolonial studies, getting to know them and trying to somehow integrate Kazakhstan into this narrative of postcoloniality, and eventually also with

feminist art, gender studies, etc. That, in my opinion, is the result of the last fifteen years and the main trend in the Kazakhstani art and literature in particular, at least in the Russian-speaking sphere.

Irina Gumyrkina For me it is a little difficult to talk about it; I can probably say more as a journalist. I have been in this field for almost sixteen years and a lot has changed over this time – society has changed, agendas and means of communication have changed. But I would say that young people have become more active now, and that there is a certain freedom of speech, even in literature. In other words, what was under censorship thirty years ago, what seemed shameful, wrong, etc., is now discussed quite freely, and with a certain understanding. For instance, feminine endings in job titles have become the standard in writing, and Fem Writing² in poetry has become not merely topical, but a way of talking about things we did not openly speak about a decade ago. When in today’s theatre you hear obscene, uncensored language from the stage, it does not make you feel uncomfortable, you understand that it’s the norm. Society has changed, values have changed, art has changed. Today, neither society nor the authorities will judge you for things like so-called ‘hot news poems’³ or for an exhibition devoted to violence or the defence of human rights. In this respect, we have probably become freer.

N.F. *What new kinds of cultural relations have*

* Translated from Russian by Martha Jurowski.

¹ See < www.daktil.kz > (latest access: 19.11.2021).

² “Feministskoe pis'mo”, widely known as “Fempis'mo” (Фемписьмо) is a new trend in Russian literature that focuses on feminist writings, themes and authors.

³ “Stikhi na zlobu dnia” (стихи «на злобу дня») is a very popular form of poetry that humorously and satirically addresses topical issues and current headlines.

developed over the years, with regard to the Western cultural world as well as other national realities of the post-Soviet space?

S.K. It is possible to say that Kazakhstani culture operates between two important poles: the Russian culture and Russia, and Western culture – that is, Western Europe, the United States, and so on. We are trying to establish some kind of contact with both of them, a dialogue of sorts. And this is what I was talking about in the previous answer: the intensity of contact with Western culture. It seems to me that it has started to increase in recent years, decades, maybe. Meanwhile the connection to Russia remains more or less on the same level and is based on the Soviet past, Kazakhstan and Russia’s common history. So, in that sense we are doing well!

N.F. In your opinion, how are relations with the other Central Asian countries?

I.G. I can use the example of our Open Literary School in Almaty (OLSchA)⁴, and before that the Musaget Foundation⁵, to illustrate this point: they did contribute a lot to the establishment of cultural and literary relations with Russia and with Uzbekistan. Before the pandemic, we held annual events with famous writers, critics, poets and editors of literary journals. They came to us from Russia and Uzbekistan. We even did a joint project: poets from Uzbekistan came and read poetry with Almaty poets on the stage of the theatre, there was also some improvisation, it was a very interesting project. Last year, because of the pandemic, OLSchA introduced

⁴ The Open Literary School of Almaty has been operating since 2009, continuing the initiative and activities of the Musaget Foundation. The founders of the school were Almaty literary graduates of the Musaget master classes led by Mikhail Zemskov (<<https://litshkola.kz/o-shkole/>>, latest access: 19.11.2021).

⁵ The Musaget Public Foundation for Culture and Humanities was a charitable organisation dedicated to the promotion and development of culture in Kazakhstan, particularly literature and the fine arts. Founded by the late writer, literary scholar and critic Olga Markova in 1993, the foundation had been one of the centres of cultural life in Almaty from the late 1990s to 2008. The Musaget initiated and carried out several successful literary projects in Kazakhstan, involving writers and literary scholars from Russia, England, France and the United States. In December 2008, with the death of its president Olga Markova, the foundation was closed.

online learning, and we had a poetry workshop led by Evgeny Abdullaev, a writer and literary critic from Tashkent. This year, in September, we are opening the first writer’s residency in Kazakhstan, together with the International Writing Program of the University of Iowa. I think we are doing really well in this respect and the Almaty literary school is doing a very good job.

N.F. Is it possible to identify the cultural and social dynamics still associated with the legacy of the Soviet experience?

I.G. I find it difficult to answer this question; it seems to me that even if the Soviet legacy has been preserved somewhere, it is already on its last legs.

S.K. On the whole I agree, but I feel that this hierarchical notion of art or culture, which stretches back to Soviet times, is still quite strong in Russia and Kazakhstan. Even the phenomenon of thick journals, which still exist – as a kind of institution of legitimisation for aspiring authors, where some authority figures, like gatekeepers, admit or refuse entry into the broader literary world. This too is an archaic phenomenon that probably does not have long to live, unfortunately – or maybe fortunately. And our journal can be regarded as an internet replica of a thick literary journal, and is therefore also a temporary phenomenon, which, perhaps not in the near future but in the long term, will cease to exist.

N.F. How does the historical memory of the Soviet period, and the way in which it was promoted by the institutions, affect today’s social and perhaps cultural reality?

S.K. I think that the Soviet experience is being reconsidered quite actively right now – the Holodomor is being examined, Zheltoksan⁶ is being studied,

⁶ *Zheltoksan*, also known as “December of 1986”, were protests that took place in Alma-Ata over the course of four days in response to General Secretary of Communist Party of USSR Mikhail Gorbachev’s dismissal of the ethnic Kazakh Dinmukhamed Kunayev, the First Secretary of the Communist Party of Kazakhstan. Predominantly young Kazakhs took to the streets of the capital

things that used to be taboo are being investigated. There are many such studies appearing now, including from the West. And there seems to be a greater interest in these topics here as well. So, it's something we are going to have to deal with a lot in both written texts and art in the near future.

N.F. Could you say a few words about the significance of postcolonial discourse in Kazakhstan?

S.K. It seems to be in vogue, a hot topic that a lot of people are interested in. Partly, I think, because more people are going to the West, to Western universities, where they are receiving an education and getting acquainted with certain traditions, from Edward Said to Madina Tlostanova. They consume these theoretical concepts and transfer them onto our literature, trying to generate some new ideas – there is more and more of this happening. Yes, it's interesting to follow and it's quite fashionable right now.

N.F. And is Kazakhstan a postcolonial country in your opinion?

S.K. That is a big question, the subject of academic debate: was the Soviet past a colonial past? Was the Soviet Union an empire or not? Well, it is hardly possible to give a definite answer. In some cases, it is probably acceptable to consider our experience a colonial one.

I.G. I will add that, as far as literature is concerned, we are still dependent on Russia – in other words, we are still dependent on those thick literary journals, because we in Kazakhstan have a big problem with that. We have a problem with progress, with our ability to make an impact, and our authors strive to join Russia's literary community, which

functions as a starting point from which they hope to move on. If they have attracted attention in Russia, it means they will be noticed elsewhere. And consequently, being published in literary journals is a very important point in their creative biography. That is really not good, because this dependence does not allow us to develop our [Kazakhstani] literature and occupy the niche that is, in fact, ours to fill. Let it not be paper literary journals, let it be online journals, but we have an unploughed field, so to speak, we lack a lot, and instead of going over there, we must first develop what is here. But again, there are enough problems in Kazakhstani literature that we need to solve so that our authors don't gravitate towards Russia, and that might take a long time.

N.F. I would now like to find out more about your journal, Daktil – could you briefly introduce it for those who don't know it yet: why it was founded, the ideas behind it, what it publishes in general. And what has changed since the journal was founded?

S.K. Irina has now very accurately described the lack of platforms in Kazakhstan and the desire of our authors to be published in Russian journals. The idea of our own online journal has therefore been in the air since approximately the 2000s. It was often discussed, and I also quite often heard and thought about it myself. We already have "Prostor" in Almaty, and we also had "Niva", which is now closed. But "Prostor" alone is not sufficient, because it has a rather obscure scheme of manuscript selection and it is still connected to the Writers' Union of Kazakhstan, an institution that many of us find questionable. So there was already demand for a platform and "Daktil" appeared two years ago as an attempt to fill this gap, an attempt to unite Kazakhstani authors and prevent them from scattering, from dispersing among journals in Russia and other countries, so that we would have something at home. And, essentially, the concept has not changed: the journal serves, first of all, as a cross-section of contemporary Kazakhstani Russian-language literature. "Daktil" is a monthly journal, which means that it comes

of Soviet Kazakhstan, demanding a stake in the political process, while protesting against their perceived status as second-class citizens in their own country. Buoyed by Gorbachev's slogans about "glasnost" and "perestroika", they assailed Moscow's appointment of a new party leader for Kazakhstan, Gennadii Kolbin, objecting on the grounds that he was an ethnic Russian from outside the republic. The protest spread to other towns before being suppressed by Soviet security forces in what was dubbed Operation Snowstorm.

out every month and is structured like a traditional print journal – there are sections of poetry, prose, and criticism, and sometimes there are supplemental sections, when we have enough texts. Each section has its own editor. All of the poetry manuscripts that come to the journal are edited by Irina, for example, although there are actually not many, so Irina has to actively search for them herself among her acquaintances.

I.G. Yes, this is a really big problem... On the one hand, it's good that we've expanded the journal's geographical reach in order to publish authors from Russia, and from different cities – we receive submissions from Uzbekistan, and if I am not mistaken, someone from Poland has also sent us poetry. But the problem is that there are very few Kazakhstani authors. We cannot publish the same authors in every issue, yet from time to time, when I realise that I don't have any material for the next issue, I simply have to visit these known poets, or write to them on social media and beg them for poems. And it frustrates and upsets me, because we are a large country, we are a talented country, we have a lot of talented authors. But when poems from the regions come in, I see that their level is simply not up to our standards, and therefore I must reject them. So, on the one hand there is an awareness of the fact that there is a platform where you can publish, but on the other hand there is no way to raise the standard. The people in the regions somehow stew in their own juice. In Almaty we still have a literary school that helps us maintain the standard and strive towards excellence, but other cities have no such support and that is a problem. Of course, it would be desirable to publish Kazakhstani authors in each issue, in addition to submissions from other countries. But so far, for the last few issues, it has not worked out that way, unfortunately.

N.F. *Is this a problem that only applies to poetry, or does it relate to all sections of the journal?*

S.K. It applies to poetry, and I think to criticism

too. We have no problem with prose; indeed, we have a lot of short stories, a lot of novels, and good ones at that. It's an astonishing thing that there are so many good short stories and literally no criticism. And yes, the problem with the regions and literary centres is also true. Our main audience consists of graduates of the literary school, which means mostly the city of Almaty and the surrounding area. There is also Astana, with Nazarbayev University, which has a very fascinating student body. We receive some interesting texts from there. But Almaty and Astana outweigh all the other regions for now.

N.F. *Do you know who your audience is? We have just been talking about authors, but it would also be interesting to learn about your readership.*

S.K. One can open Google analytics and have a look... Our main readership is of course in Kazakhstan, with Russia in second place. And then we have some readers in the United States, Germany, and the rest of Europe as well. But it turns out that Kazakhstan and Russia represent the majority of our readership.

N.F. *Could you talk a little bit about how the journal is connected to its literary environment, both in Kazakhstan and possibly in Russia?*

S.K. I guess we are the offspring of a literary environment that existed in the joint Russian-Kazakhstani space, including Kyrgyzstan, Uzbekistan and other countries. As a matter of fact, Russia already had such journals – for example “Literatura”, which is also online. Then there is a site called “Polutona” and another site called “Textura”. In other words, there are many online publications, and we have emerged as a reflection of this space, on Kazakhstani soil. So, the connection is very close, and it still exists.

I.G. If we are speaking about our own literary community, we inevitably come back to the same problem: that the literary community and probably

most of the literary production are concentrated in Almaty. Thanks to the Musaget Foundation, which no longer exists, many of those who studied there now teach at the Open School of Literature. Yet the school is only open to citizens of Almaty, because there is no possibility of admitting people from other cities. Only when teaching went online did a possibility arise: this year we had authors from Uzbekistan, and I think there was also someone from Germany at our seminar. Accordingly, you find yourself going around in circles here, you come to events and see the same people because we live in the same city and do the same things.

N.F. Do you have any connections with authors who write in Kazakh? Or have you had any works translated from the Kazakh language?

S.K. We had one set of poems translated from Kazakh into Russian, but this is the exception rather than the rule. We have also had translations from Finnish into Russian. When we do have translations, we always print both the original text and the translation together. But that too is an exception; I think there have been only two collections so far. We don't yet have the resources for that, we have to find a translator, or wait for a completed translation to be sent to us. Initially we thought of making a Kazakh-language version of the journal, but for now this is just an idea that is not likely to come to fruition in the near future.

N.F. I've spoken with quite a few Russian-speaking authors from Kazakhstan about this, and they all said that currently there is almost no relationship between Russian-speaking authors and authors writing in Kazakh. Do you think so too? Or is this gradually beginning to change?

I.G. The problem here is that we don't have translated literature, and therefore don't have the opportunity to get to know Kazakh-speaking authors. For example, as a reader I would be interested to know what Kazakh-speaking poets and writers are writing

about. But there are simply no translations around that I could read. My knowledge of Kazakh is sadly not good enough to be able to read literary texts. This is a big problem, and because of that I think we have no interaction or unity with authors who write in Kazakh.

N.F. Do you see any peculiarities of Russian-language literature in Kazakhstan? Are there any thematic peculiarities there, or any particularly poignant topics that you see specifically in "Daktil" and that you haven't encountered in Russian journals yet?

S.K. Well, it's difficult to comment on our journal specifically, because we have such a hodgepodge of authors. But on the whole, I guess bilingualism determines a certain uniqueness of Russian-speaking authors from Kazakhstan. It is this constant struggle of trying to understand who we are, what culture is ours and what culture is not ours, to whom we are indebted and to whom we owe nothing, who the Russian language belongs to, and so on. And now there will be a writer's residency devoted to the topic of Kazakhstani identity. This topic is of such importance that it will likely be discussed for a long time after, because the solution, it seems to me, has not yet been found.

I.G. I would agree and add that one peculiarity of modern poetry, and probably not only Kazakhstani poetry, is that accentual-syllabic verse is taking a back seat and free verse is predominant. In fact, people write about different things. Poetry is always varied, poems don't ask what you want to write about, they just come. But to give you some specific examples, there are texts about modernity, mostly ironic ones, by Aleksei Shvabauer. Olga Kurbangalieva and Anastasia Belousova have contemporary texts, and Victoria Rusakova has texts about acute social issues that are bilingual, i.e. using some Kazakh words, expressions and phrases. Ksenia Rogozhnikova, by the way, also uses bilingualism in her poems. But poetry is something personal, and the reader either accepts it or not.

N.F. *What do you predict for the future of Russian-language literature in Kazakhstan and maybe beyond its borders?*

I.G. Well, it's hard to predict anything here because, as I said earlier, we have enough problems. There is a lack of support at the level of state institutions, although the state, of course, does not owe us anything, even though we would like it to. In general, the development of our Kazakhstani literature as a whole, both Russian-language and Kazakh-language, depends on many factors and, first and foremost, on the authors' desire to develop here [in Kazakhstan] and develop our literature. Because if we all go to the Russian arena, there will be no one left here to fight for our cause. Right now, we have dozens of graduates from the literary school but very few of them are published, and even then only abroad, for example, in Russia. We don't have enough publishing houses specialising in Kazakhstani authors to be able to promote Kazakhstani literature here among our readers, because it's not yet popular. While prose is still somehow being published, the situation with poetry is very sad. But the other problem is that there is a lack of serious literary criticism, which would lead people to read a review and then go out and buy the book. Then again, very few people read paper books now, since everything is on the Internet, so this is another challenge, and it is not yet clear how things will develop in this respect here. There are many barriers, but if we manage to bring together all the authors in Kazakhstan – those who write in Russian, in Kazakh, and perhaps in some other language, because we have a multinational country... I mean, if we create a literary community, similar to the one in Russia, where everyone knows and supports each other, and all the names are on everyone's lips... We don't have that. Here everything is scattered, which prevents us from developing further. If we manage to unite in some way, then we will probably be able to solve these problems, overcome these barriers, and develop Kazakhstani literature without having to go anywhere else.

S.K. I completely agree with what Irina said. It

seems to me that the question about the future of Russian-language literature in Kazakhstan is essentially a question about the future of Kazakhstan, because literature will in some way reflect all of these different developments – what will happen to the Russian language in Kazakhstan in the coming decades, what will happen to our political system, whether we will become more or less democratic. So the real question is about the direction of future developments and how we will talk and write about them. And that is still unclear.

N.F. *And what are your hopes for the journal? Where do you see it, if not in ten years' time, then in a year?*

S.K. Of course I would like to wish for something big, but if we are being realistic, we would probably like more poetry and criticism. I think that everything that happens to our journal, to some extent, reflects the developments of Russian-speaking literature in Kazakhstan. This is why it is hard to make any predictions – we will be like a mirror, perhaps a crooked one, I don't know, but we will reflect everything that is happening in our literature and then we will see... It's interesting for us too, I think.

I.G. I would like “Daktil” to become a platform where authors can get to know each other and read each other's work, allowing for the kind of unity I have already mentioned. But so far this is very difficult, because there is still the question of publicity, and there is neither the strength, nor the means, nor the opportunity of launching a large-scale PR campaign, so we have managed to exist so far on our own resources. I hope more poems will come and that there will be plenty to choose from. This is very important for me, as a poetry editor. I'm even jealous of the prose section because I see how many submissions they have!

◇ *“Like a Crooked Mirror”: A Conversation with Irina Gumyrkina and Sergey Kim on Post-Soviet Kazakhstan* ◇

Nina Friess, Irina Gumyrkina, Sergey Kim

Abstract

A Conversation with Irina Gumyrkina and Sergey Kim on Post-Soviet Kazakhstan.

Keywords

Interviews, Irina Gumyrkina, Sergey Kim, Post-Soviet Kazakhstan.

Author

Nina Friess is a researcher at the Centre for East European and International Studies (ZOiS) Berlin. She holds a PhD in Slavic Studies from Potsdam University. Her research interests include Russophone literature/s and culture/s, memory studies, and children’s and youth literature.

Irina Gumyrkina is a journalist and editor of the Poetry section. She is a graduate of the Open Literary School in Almaty and the studio of the Moscow publishing house STiKHI. Her poems have been published in Kazakhstani and Russian literary periodicals. She is the author of two books of poetry, *Skvoz’ tmu i svet* (Almaty, 2020) and *Svoistvo veshchei* (Moscow, 2021). Her poems have won several Kazakhstani and international awards.

Sergey Kim is the editor and co-creator of “Daktil”. He holds a master’s degree in Russian literature from the University of Tartu and another master’s degree in Russian studies from the University of Helsinki.

Publishing rights

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



© (2021) Nina Friess, Irina Gumyrkina, Sergey Kim

“Incontri possibili e impossibili tra culture”.

Un dialogo con Silvia Albertazzi e Gabriella Imposti sulla storia degli studi postcoloniali in Italia

A cura di Marco Puleri

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 219-225 ◇

SILVIA Albertazzi e Gabriella Imposti sono professoresse ordinarie presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna. Albertazzi è responsabile del CLOPEX (Centro Studi sulle Letterature Omeoglotte dei Paesi Extraeuropei), e svolge le sue ricerche nell'ambito della letteratura moderna e contemporanea di lingua inglese, degli studi postcoloniali, e dei rapporti tra letteratura e altre arti, con particolare riguardo alla relazione tra fotografia e letteratura e agli studi culturali. È autrice di numerosi volumi di saggistica letteraria, tra cui il primo testo italiano di teoria postcoloniale (*Lo sguardo dell'Altro. Le letterature postcoloniali*, Roma 2000). Imposti si è occupata nei suoi studi di futurismo e di romanticismo russo e del loro rapporto, rispettivamente, con il futurismo italiano e il romanticismo inglese, oltre a svolgere le sue ricerche nell'ambito dei *gender studies* nella Federazione Russa. Ha contribuito attivamente alla promozione dell'applicazione degli studi postcoloniali all'area post-sovietica, e insieme a Silvia Albertazzi e Donatella Possamai ha curato la pubblicazione del volume *Post-scripta: Incontri possibili e impossibili tra culture* (Padova 2005). In questa intervista discuteremo della loro esperienza di ricerca dedicata agli studi postcoloniali in Italia, un movimento di cui entrambe le ricercatrici sono state importanti protagoniste.

* * *

Marco Puleri Il Dipartimento di lingue, letterature e culture moderne dell'Università di Bologna è stato nel corso degli ultimi decenni un centro di forte sperimentazione metodologica e di apertura a uno studio comparato delle culture europee ed extra-europee. Tra le attività portate avanti dal nucleo di ricercatori afferenti al Dipartimento, tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila ha preso gradualmente forma un interesse per gli studi postcoloniali applicati non solo all'analisi dei discorsi e delle esperienze imperiali e coloniali di marca occidentale, ma

anche a tradizioni culturali solitamente ignorate da questo filone di studi. Potreste ripercorrere la storia recente degli studi postcoloniali in Italia e, in particolare, le dinamiche che hanno preso forma all'interno del Dipartimento bolognese per quel che riguarda la loro applicazione al contesto post-sovietico?

Silvia Albertazzi Per ripercorrere la storia degli studi postcoloniali in Italia, occorre risalire indietro nel tempo. Già nei primi anni Settanta del Novecento a Bologna si studiavano quelle che allora erano chiamate letterature del Commonwealth e che poco più tardi divennero letterature anglofone o nuove letterature di lingua inglese. Negli anni Ottanta era già fiorente anche lo studio delle letterature francofone e di quelle ispano-americane, mentre, più o meno alla fine dello stesso decennio, nasceva l'interesse per le letterature lusofone. Non stupisce che, a metà degli anni Novanta, gli studiosi di letterature coloniali, postcoloniali (uso qui il termine nella sua accezione cronologica, con tutte le cautele del caso) e della migrazione, in lingue di espressione europea, decidessero di riunirsi in un centro studi multidisciplinare cui, non concordando sull'uso dell'etichetta 'postcoloniale', davano il nome di Centro Studi sulle Letterature Omeoglotte dei Paesi Extraeuropei (dove il neologismo 'omeoglotte' sta per 'simile, ma non uguale', con riferimento alle lingue in cui tali letterature si esprimevano). Nel suo primo decennio di vita, il Centro Studi sulle Letterature Omeoglotte ha prodotto alcuni volumi largamente conosciuti e adottati negli atenei italiani: *Abbecedario postcoloniale* (Quodlibet, 2002-2003) a cura

di Silvia Albertazzi e Roberto Vecchi e *Lo sguardo dell'Altro* (Carocci, 2000) di Silvia Albertazzi, nonché sponsorizzato la traduzione di lavori teorici di François Paré, Beatriz Sarlo, Édouard Glissant e organizzato alcuni importanti convegni internazionali (*Scrivere=Incontrare*, nell'ambito degli eventi per Bologna Capitale europea della cultura, maggio 2000; *Post-Scripta. Incontri possibili e impossibili tra culture*, novembre 2003) che hanno visto la presenza di ospiti internazionali quali gli scrittori Peter Carey, Vikram Chandra, Driss Chraïbi, Juan Villoro, Carlos Montemayor, Vladislav Otšovenko e di studiosi del calibro di Timothy Brennan, Iain Chambers, Jean-Marc Moura, Elleke Boehmer, Graziella Parati, Mark Lipovetsky, Michail Berg. La presenza di questi ultimi due studiosi e di Vladislav Otšovenko è segno tangibile dell'ampliamento del discorso postcoloniale alla realtà post-sovietica, frutto di un progetto di ricerca pluriennale dal titolo *Postmoderno e postcoloniale, post-regime e post-impero: somiglianze e divergenze nella letteratura metropolitana e periferica*, che già aveva dato luogo, nell'ottobre 2001, alla giornata internazionale di studi *Postmodernism and Postcolonialism*, alla quale avevano partecipato eminenti studiosi come Bill Ashcroft, cui si deve il primo uso in sede teorica del termine ‘postcoloniale’, Mark Lipovetsky, prestigioso teorico del postmodernismo russo, e Remo Ceserani, il maggior comparatista italiano, storico e teorico del postmodernismo nelle sue implicazioni letterarie e culturali in senso lato. Le dinamiche che in quegli anni presero forma all'interno del nostro Dipartimento si possono ricomprendere nel titolo del grande convegno del 2003, *Post-Scripta*, che suggerisce, come si legge in una nota di apertura agli *Atti* del convegno stesso, “una scrittura che si colloca comunque e sempre ‘dopo’”. Dopo il moderno e il postmoderno, dopo il coloniale e il postcoloniale, dopo il regime sovietico, dopo l'Impero. Queste le domande che ci ponevamo allora e che abbiamo continuato a porci nell'arco del tempo: è corretto accomunare queste realtà? Se è vero che per tutte si è data un'operazione di riscrittura della storia, è ammissibile che questa sia frutto di una nuova concezione comune? Le loro risposte alla

storia trascorsa, al presente e al futuro da costruire sono compatibili? Quale diverso grado di legittimazione sussiste in queste letterature? Quante diverse visibilità? Quante diverse interpretazioni del e dal mondo occidentale?

Gabriella Imposti Una delle caratteristiche della storia culturale e politica della Russia moderna può essere individuata nel suo essere partita con un ‘ritardo’, di venire dopo, rispetto al resto dell'Europa occidentale, di essere cioè, come si esprime Kujundzic, “a country in which a belated interval of the ‘post’, dictates all its ‘historical’ modalities, a place-time ‘after’ modernity”¹. Come afferma Grojs², la modernità in Russia inizia con le riforme di Pietro il Grande, la fondazione di Pietroburgo nel 1703 nel pieno della Grande Guerra Nordica che ne avrebbe fatto la ‘quarta Roma’, che in un certo senso sarebbe riuscita a realizzare la missione della terza (cioè Mosca) alla quale si contrappone. Ne è testimonianza la lista dei titoli ufficiali pubblicata nell'ottobre 1721 dal Senato russo da utilizzarsi in riferimento a Pietro I: tra questi troviamo “Padre della Patria, Pietro il Grande, Imperatore di tutte le Russie” (*Otec Otečestva, Pëtr Velikij, Imperator vserossijskij*); la definizione stessa dello stato come *carstvo* veniva sostituita da ‘Impero’ (*Imperija*); in tal modo la Russia veniva posta sullo stesso piano del Sacro Romano Impero in Europa e dell'Impero Ottomano e di quello Cinese. All'epoca si trattava di un programma, piuttosto che di una realtà effettiva, benché le conquiste territoriali sulle sponde del Baltico fossero state notevoli come esito della lunga Guerra Nordica. Era l'inizio di un lungo processo imperiale o imperialistico che portò l'Impero russo a raggiungere la sua massima estensione a metà del Diciannovesimo secolo e di cui l'Unione Sovietica fu l'erede, con Stalin come principale protagonista. A differenza però dell'Impero britannico, una delle caratteristiche peculiari di questo impero, oltre alla continuità territoriale della sua espansione, è

¹ D. Kujundzic, ‘After’: *Russian Post-Colonial Identity*, “MLN”, 2000 (115), 5, pp. 892-908 (892).

² B. Grojs, *Utopija i obmen*, Moskva 1993, p. 358.

quella della cosiddetta ‘auto-colonizzazione’³, ovvero, come chiarisce Etkind, della sua ‘colonizzazione interna’⁴.

Questo Impero che sembrava destinato all’eternità, pur attraverso le metamorfosi imposte dal passaggio dei secoli, il 26 dicembre 1991 giungeva al suo epilogo con un atto irrevocabile di autodissolvimento da parte del Soviet Supremo dell’URSS di cui quest’anno si celebra (o piange?) il trentesimo anniversario.

All’inizio degli anni Duemila la riflessione sul significato della fine della Unione Sovietica e della costellazione di Stati socialisti che rientravano nella sua orbita o che, come la Jugoslavia, fungevano da ‘cuscinetto’ tra i due ‘blocchi’, giunge a un punto di svolta. Non solo, certo, per il passaggio epocale da un millennio all’altro, ma anche perché un decennio di storia post-sovietica, con le sue crisi, tragedie e trasformazioni richiedeva ormai con urgenza di effettuare un bilancio.

Proprio a partire dagli studi di Grojs, Kujundzic ed Etkind citati sopra, e dal dialogo con i colleghi che si occupavano di letterature di lingua inglese, francofona, ispanofona e lusitanofona⁵ all’interno del Dipartimento di Lingue e Letterature straniere moderne di allora dell’Università di Bologna sorse il progetto di mettere a confronto quelle esperienze e di verificare, per citare il titolo del celebre articolo di Appiah, se il “post- in postmodernismo e in postcolonialismo fosse lo stesso”⁶.

M.P. *La storia degli studi postcoloniali ci mostra con una certa evidenza gli ostacoli che possono sorgere di fronte a una vera e propria apertura del dibattito accademico a studi di natura prettamente interdisciplinare. In particolare, nel caso della possibile applicazione di questa metodologia allo spazio post-sovietico, abbiamo assistito alla ritrosia da parte di storici, politico-*

logi e critici letterari nel collaborare a percorsi di analisi condivisi, talvolta riproducendo le stesse argomentazioni difensive sorte all’interno di quelle tradizioni culturali che sono il loro oggetto di studio, che mirano a negare una supposta esperienza imperiale/coloniale pur declinata diversamente rispetto agli imperi occidentali. Potreste condividere le vostre riflessioni sul tema, facendo riferimento alla vostra esperienza di studiosi che hanno abbracciato questo filone di studi? Che tipo di insegnamento possiamo trarre dall’esperienza accademica postcoloniale per future esperienze di ricerca di taglio interdisciplinare e per una maggiore collaborazione tra studiosi che utilizzano di norma metodologie di natura fortemente eterogenea?

S.A. Ho sempre lavorato in maniera interdisciplinare, essendo insofferente di ogni sorta di steccato o suddivisione settoriale. Allargare i confini delle mie ricerche è sempre stato per me fondamentale. Diffido, come Said, della specializzazione, che “uccide l’entusiasmo e il gusto della scoperta, due elementi costitutivi dell’intellettuale”; per questo, il mio campo d’indagine è aperto alle sollecitazioni degli studi culturali, della comparatistica, della world literature. Credo che il nostro insegnamento dovrebbe partire dalla lezione di Edward Said e Édouard Glissant; dovremmo insegnare ai nostri studenti la lettura contrappuntistica di Said, da un lato, e aiutarli a lasciare “sconvolgere i propri immaginari” dalle letterature del mondo, come suggeriva Glissant. In questo senso, dovremmo praticare un’interdisciplinarietà che non sia solo comparazione tra diverse letterature, ma si apra a ogni sorta di testo culturale: cinema, fotografia, musica, arte in senso lato, ma anche prodotti della cultura popolare. Laddove le parole non arrivano, o non sono comprese, le immagini possono arrivare, la musica può arrivare. Si tratta, come scrive Salman Rushdie, rifacendosi a una scena di Saul Bellow, al termine del suo saggio seminale, *Imaginary Homelands*, di “aprire l’universo un po’ di più”.

G.I. Benché alcuni ambienti ‘tradizionalisti’ all’e-

³ Ibidem.

⁴ A. Etkind, *Fuko i tezis vnutrennej kolonizacii. Postkolonjal’nyj vzgljad na sovetskoe prošloe*, “NLO”, 2001, 3, pp. 50-74.

⁵ Al novembre 1975 risale la fine dell’Impero coloniale portoghese con l’indipendenza dell’Angola.

⁶ K. A. Appiah, *Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?*, “Critical Inquiry”, 1991 (17), 2, pp. 336-357.

poca (e forse tuttora, almeno in ambito slavistico) lo considerassero azzardato e privo di fondamento scientifico, il progetto era per quell’epoca innovativo e grazie a una genuina e vivace collaborazione e scambio tra discipline diverse nell’arco di due-tre anni si riuscì a organizzare due convegni internazionali. Come ha già ricordato Silvia, il primo, dal titolo provocatorio *Postmodernism and Postcolonialism*, tenutosi il 5 ottobre 2001, mise a confronto le posizioni di illustri ospiti ‘fondatori’ degli studi postcoloniali, come Bill Ashcroft, con quelle di studiosi del postcolonialismo occidentale (Remo Ceserani) e di quello russo (Mark Lipovetsky)⁷. Dopo due anni, nel novembre 2003, venne organizzato un secondo convegno internazionale dal respiro e dimensioni più ampie dal titolo *Post-Scripta: Possible and Impossible Encounters between Cultures*⁸, che cercava non solo di saldare la nozione di postcoloniale con quella di postmodernismo ampliando il dialogo a tutta la galassia del postregime e del postimpero per indagare, oltre alle aree tradizionalmente oggetto dei Postcolonial studies, anche quella dell’ex Unione Sovietica. Per questo motivo dalla Russia vennero invitati due scrittori come Vladislav Otrósenko e Michail Berg (quest’ultimo, oltre che di romanzi, autore del saggio *Letteraturocrazia: problemi di acquisizione e redistribuzione del potere in letteratura*)⁹ e il noto specialista del postmodernismo russo, Mark Lipovetsky.

M.P. *Una delle maggiori critiche rivolte all’applicazione degli studi postcoloniali a contesti di norma estranei al loro oggetto di studi è stata quella di ricreare e incentivare nei nuovi contesti di adozione un certo ‘nazionalismo metodologico’, o un approccio di carattere mononazionale*

⁷ I materiali di quel convegno vennero pubblicati a cura di Silvia Albertazzi e Donatella Possamai con il titolo *Postmodernism and Postcolonialism*, Padova 2002. Contenevano interventi di Silvia Albertazzi, Bill Ashcroft, Delys Bird, Gabriella Imposti, George Seddon, Donatella Possamai, Mark Lipovetsky, Stefano Garzonio, Veronica Brady e Remo Ceserani.

⁸ I materiali vennero pubblicati in seguito nel volume: S. Albertazzi – G. Imposti – D. Possamai (a cura di), *Post-scripta. Incontri possibili e impossibili tra culture*, Padova 2005.

⁹ M. Berg, *Literaturokratija: problema prisvoenija i pereraspredelenija vlasti v literature*, Moskva 2000.

volto a ricreare una narrazione martirologica dell’esperienza coloniale incentrata sulle specificità locali. Sulla base della vostra esperienza di studiose, che tipo di sviluppi ha determinato oggi questa tendenza, e quale possibile alternativa può prendere forma nei prossimi anni per il superamento di questa impasse ideologica (e metodologica)?

S.A. Mi riesce difficile comprendere questo ‘nazionalismo metodologico’. Per quanto riguarda la mia area di competenza, chi voglia studiare in maniera seria le letterature di lingua inglese non metropolitane non può restringere il proprio campo di ricerca a una sola nazione, a un solo paese. E in ogni caso, lo studio in prospettiva postcoloniale (o, come si preferisce oggi, decoloniale) dovrebbe sempre essere portato avanti in chiave comparatistica. Non per caso, i colleghi americani si stupiscono che in Italia siano i docenti di letterature straniere a occuparsene, laddove nei paesi anglosassoni è materia della comparatistica. Non si può comprendere appieno il fenomeno senza mettere a confronto, per esempio, l’esperienza coloniale e la decolonizzazione anglofona con quella francofona; in sede teorica, Frantz Fanon e Glissant sono tanto imprescindibili quanto Gayatri Spivak e Homi Bhabha e il concetto di transculturazione di Fernando Ortiz e Angel Rama è indispensabile per comprendere lo spazio della condizione letteraria post (o de) coloniale.

G.I. A questo proposito, vale la pena forse citare qualche passo dal denso e illuminante intervento di Mark Lipovetsky alla conferenza del novembre 2003, dal titolo *The Missing Link: Postcolonial Discourses in Post-Soviet Culture*. Si parte dalla constatazione che i sentimenti xenofobi nella Russia di allora riflettono

a coherent narrative, situating Russia between two Empires, past and future. According to this narrative, Russia must either restore its past imperial might [...] or become a colony of superpowers like America and/or China. This narrative is most distinct in the rhetoric of the National-Bolsheviks [...] Less aggressively [...] this narrative is also presented by Putin’s political platform. An imperialist at heart – according to his motto: ‘Anyone who does not regret the collapse of the Soviet empire has no heart, but anyone who wants to restore has no brain’, – Putin and his

team skilfully channeled the nostalgia for the Soviet empire into a project for a new Russia [...] As David Remnick points out, 'Putin's anthem is a hymn to past greatness and a promise to return – a popular and unifying sentiment'¹⁰.

A circa vent'anni di distanza la citazione che Lipovetsky fa dell'auspicio dell'allora capo del monopolio statale dell'energia elettrica Anatolij Čubajs in questo contesto suona quanto meno profetica:

Russia's top 21st century goal should be to develop 'liberal capitalism' and build up a 'liberal empire.' [...] Liberal imperialism should become Russia's ideology and building up liberal empire Russia's mission. Only by combining liberal values and a program designed to reestablish its empire 'can Russia occupy its natural place alongside the United States, the European Union and Japan, the place designated for it by history'¹¹.

Alla luce di tutto ciò non stupisce che il paradigma postcoloniale per riflettere sul passato sovietico non abbia attecchito in Russia, né si sia realmente affrontato il trauma della perdita dell'Impero, seguendo piuttosto la pista di una 'restaurazione' sui generis di tale impero con altre etichette e, almeno in superficie, altre strategie.

Per contrasto, invece, ad esempio in Ucraina il paradigma postcoloniale è stato adottato prontamente e viene utilizzato massicciamente per interpretare il rapporto conflittuale con l'ingombrante vicino, in modo analogo a come viene applicato, ad esempio, in Irlanda alla storia dei rapporti culturali e politici tra quel paese e la Gran Bretagna.

M.P. *Il dibattito relativo agli studi postcoloniali ha vissuto negli ultimi anni un grande processo di ripensamento ed evoluzione, abbracciando diverse tendenze nel ramo delle letterature comparate e partecipando al processo di rivisitazione del paradigma della 'letteratura mondiale'. Inoltre, hanno preso forma nuovi approcci, come testimoniato dal successo del paradigma 'decoloniale' tanto in America Latina quanto nel*

contesto post-sovietico. In questa realtà di ripensamento degli studi postcoloniali, che tipo di approccio pensate che possa fornire la comunità scientifica italiana? E, in generale, quali possibilità si presentano di fronte al modo di insegnare, studiare e pensare le culture europee ed extra-europee al di fuori del paradigma nazionale?

G.I. Negli ultimi venti anni gli studi postcoloniali hanno subito una evoluzione e una trasformazione, la tendenza oggi è di preferire il termine 'decolonialismo' piuttosto che post-colonialismo. Lascio il dibattito agli esperti, ma nel caso della Russia temo che ci dobbiamo aspettare (o che sia già in atto) una forma di neo-colonialismo sia a livello internazionale sia, tanto per non smentire le tradizioni autoctone, interno alla Federazione Russa stessa. Il dibattito è aperto e, per riprendere una citazione ormai proverbiale, 'ai posteri l'ardua sentenza!'

S.A. Credo che il 'postcoloniale' abbia fatto il suo tempo e che anche la stessa etichetta 'decoloniale' appaia oggi, nel contesto del dibattito sempre più acceso sulla *World Literature*, alquanto limitativa. Nel 2013, licenziando il mio volume *La letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature* (Carocci) ravvisavo la necessità dello studio di una "letteratura universale che, superando qualsiasi connotazione o barriera geografica, si pone come resa narrativa – o poetica – della totalità-mondo, facendo riferimento a un quadro socio-politico globale e utilizzando elementi presi a prestito dalle tradizioni e dai canoni più disparati". Proponevo di indicare con il termine *Crossover Literature* questa "letteratura senza frontiere che contamina stili, generi e tematiche [...] in cui si attua il doppio flusso di scambio dalla periferia al centro e viceversa, in un contagio positivo senza soluzione di continuità". Oggi, a distanza di otto anni, mi piace pensare, piuttosto, a una letteratura-caos, specchio del caos-mondo in perenne trasformazione teorizzato da Glissant, che "rinuncia al potente predominio del lineare, immagina l'indeterminato come un dato analizzabile, l'accidente come misurabile [...] realizzando così l'antica

¹⁰ M. Lipovetsky, *The Missing Link: Postcolonial Discourses in Post-Soviet Culture*, in S. Albertazzi – G. Imposti – D. Possamai (a cura di), *Post-scripta*, op. cit., pp. 156-157.

¹¹ Citato in I. Torbakov, *Russian Policymakers Air Notion of 'Liberal Empire' in Caucasus, Central Asia*, "Euroasianet", 27.10.2003, <<https://eurasianet.org/russian-policymakers-air-notion-of-liberal-empire-in-caucasus-central-asia>> (ultimo accesso: 20.12.2021).

ambizione della poesia di costituirsi in conoscenza” (Glissant). È quanto cerco di fare nell’Introduzione e nel saggio contenuti nella raccolta *Introduzione alla World Literature. Percorsi e prospettive*, da me curata per Carocci e messa a punto con i contributi dei colleghi del Centro Studi sulle Letterature Omeoglotte CLOPEX, rinato da un paio d’anni dopo un periodo di silenzio. Il volume offre prospettive per uno studio della letteratura in chiave ‘mondiale’, non limitato al solo paradigma post- o de-coloniale. Un tentativo di applicare in sede didattica questo ripensamento critico è in atto presso il nostro Dipartimento, in un seminario il cui argomento è *Comunicare la World Literature*. In esso, le studiose e gli studiosi del CLOPEX propongono la loro visione della letteratura in un’ottica globale (ma non globalizzata) e la mettono a confronto con le esperienze di chi con la letteratura lavora nel mondo reale, ovviamente senza porsi limitazioni geografiche, storiche o settoriali: il direttore di una compagnia teatrale (Pietro Floridia dei Cantieri Meticci), un conduttore radiofonico (William Piana di Radio Città Fujiko di Bologna), una redattrice editoriale (Giulia Zavagna di Sur). Il seminario è attualmente in corso, al suo primo anno: non possiamo ancora valutarne, quindi, l’utilità né suggerirlo come esperienza esportabile in altri contesti accademici: possiamo solo affermare che esso è nato e si sta sviluppando seguendo il dettato di Said secondo cui lo studio della letteratura dovrebbe essere “una sconcertante avventura nella differenza, in tradizioni alternative”.

◇ **“Possible and Impossible Encounters between Cultures”: A Dialogue with Silvia Albertazzi and Gabriella Imposti on the History of Postcolonial Studies in Italy** ◇

Marco Puleri, Silvia Albertazzi, Gabriella Imposti

Abstract

Interview with Silvia Albertazzi and Gabriella Imposti.

Keywords

Postcolonial Studies in Italy, Postmodernism, Post-Soviet, World Literature.

Author

Marco Puleri is Senior Assistant Professor at the Department of Political and Social Sciences of the University of Bologna. His research interests include contemporary Russian and Ukrainian sociocultural developments and nation-building in the post-Soviet area. His latest book is *Ukrainian, Russophone, (Other) Russian: Hybrid Identities and Narratives in Post-Soviet Culture and Politics* (2020). Since September 2020 he has been member of the steering committee of the International Research Project (Erasmus + Strategic Partnership, 2020-2023) “GLocalEAST – Developing a new curriculum in Global Migration, Diaspora and Border Studies in East-Central Europe” (www.glocal.sk).

Silvia Albertazzi is Full Professor of English Literature at the University of Bologna since the year 2000, she was the Director of a PhD Program in World literature and cultural studies. Her research fields are: modern and contemporary literature; postcolonial literature; the relation between literature and photography, comparative literature, world literature and crossover literature. She contributes to various magazines and collaborates with many Italian and foreign researchers and research groups. She was a member of the board of directors of COMPALIT (the Italian association of literary theory and comparative literature) until 2019. She is the author of the first Italian book on Postcolonial theory, of the only volume ever appeared on the whole production of Leonard Cohen (Poetry, fiction, songs), of numerous other critical essays, and three collections of poetry.

Gabriella Elina Imposti is Full Professor of Russian Literature in the Department of Modern Languages, Literatures and Cultures at Bologna University. She has published several articles on Russian and Italian Futurism. She is also the author of a book on a major Russian philologist, linguist, and scholar of versification, Alexander Vostokov (*Aleksandr Christoforovič Vostokov. Dalla pratica poetica agli studi metrico-filologici*, Bologna 2000), various articles on Russian Romanticism and its reception of British and German literature, articles on contemporary Russian women writers and the development of gender studies in Russia. She has also published several articles on Tolstoy and Dostoevskii.

Publishing rights

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

© (2021) Marco Puleri, Silvia Albertazzi, Gabriella Imposti

Miscellanea

Danzando al ritmo di Goya

Giuseppe Ghini

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 229-234 ◇

C'È, in *Struktura chudožestvennogo teksta* di Jurij Lotman, una pagina straordinaria (ce n'è più di una, in realtà), pagina che desta contemporaneamente nel lettore la sconsolata consapevolezza della propria inadeguatezza e un sentimento di intima e festosa riconoscenza. Mi riferisco al capitoletto intitolato *Principy segmentacii poëtičeskoj stroki*¹. Lotman vi espone con una serie di esempi estremamente convincenti come le parole nel verso, partecipando della dimensione ritmica, rimica, fonologica e semantica, cessino di essere meri lessemi da vocabolario e, scomposte mentalmente in sememi e in fonemi, realizzino quella identità-contrapposizione che è caratteristica appunto della parola poetica.

L'esempio che Lotman studia più in dettaglio è la poesia *Goja*² [Goya] di Andrej Voznesenskij qui di seguito riportata.

¹ Faccio riferimento a Ju. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, in Idem, *Ob iskusstve*, Sankt-Peterburg 1998, pp. 14-285. Il capitoletto citato è a pp. 139-156. Per l'edizione italiana si veda Idem, *La struttura del testo poetico*, Milano 2019 (prima edizione 1972).

² Riporto la grafia che Voznesenskij utilizza nella prima versione della poesia, quella di *Mozajka* e che differisce per le maiuscole dei versi 6, 10, 14 e 17 dalla *Sobranie sočinenij v 3 t.*, Moskva, 1983-84, p. 21. Seguendo Lotman, utilizzo la trascrizione "Goja" anziché la traslitterazione "Gojja". Infatti, quando Lotman scrive "В произношении стиха: 'я - го - я' фонетическое тождество первого и последнего элементов воспринимается в силу неразделимости в поэзии планов выражения и содержания как семантическая тавтология (я - я)" (Ju. Lotman, *Struktura*, op. cit., p. 151), presuppone, evidentemente, una lettura normale, non sillabata, del testo: è solo a quest'ultima lettura che corrisponderebbe una prima sillaba chiusa — fonologicamente /'goj-ja/ — mentre tutto il ragionamento di Lotman, e dunque anche il mio, suppone una realizzazione [go-ja], quella propria di una lettura russa 'normale' (come mi è stato confermato da diversi linguisti italiani e russi, tra cui Anna Bonola e Sergej Knjazev). Per la versione italiana del brano di Lotman citato si veda Ju. Lotman, *La struttura*, op. cit., p. 179: "Nella pronuncia del verso: 'ja - go - ja' l'uguaglianza fonetica del primo e dell'ultimo elemento è recepita, in forza della indivisibilità, in poesia, dei piani dell'espressione e del contenuto, quale tautologia semantica (ja-ja)".

Я - Гойя!
Глазницы воронок мне выклевал ворон,
 слетая на полое ногое.
Я - Горе.
Я - голос
Войны, городов головни
 на снегу сорок первого года.
Я - голод.
Я - горло
Повешенной бабы, чьё тело, как колокол
 било над площадью голой...
Я - Гойя!
О, грозди
Возмездия! Взвил заплот на Запад -
 я пепел незванного гостя!
И в мемориальное небо взвил крепкие звезды -
Как гвозди.
Я - Гойя!

In questa poesia *ja* è il primo membro di ben 7 versi, la base di paragone a cui si contrappongono di volta in volta *Goja*, *gore* [dolore], *golos* [voce], *golod* [fame], *gorlo* [gola] che confluiscono in quello che Lotman, sulla scia di Jakobson, chiama archisema. D'altro canto, l'archisema, relazione semantica tra parole che si realizza in questo solo testo, è confermato dal loro ulteriore rapporto di natura sintattica e fonetica: sono infatti tutte predicati nominali, e sono composte da "go" e da una seconda parte variabile. Questo rimbalza, per così dire, sulla struttura del verso iniziale "ja-go-ja", facendolo percepire come una sorta di tautologia fonetico-semantica. Lotman sottolinea inoltre la ripetizione fonologica di /v/ e /g/ che, grazie ad associazioni semantiche e fraseologiche, contribuisce a creare un'aspettativa nei confronti della parola *voron* (corvo) frustrandola mediante la realizzazione della parola *vorog* (cioè l'antica forma pleofonica di *vrag*, nemico)³.

³ L'aspettativa è curiosamente realizzata dall'*Antologia della poesia russa*, Roma 2004, che a p. 856 riporta proprio *voron* al posto di *vorog*. In questa edizione anche *golod* [fame] viene messo in maiuscolo, ciò che è contraddetto dalle due edizioni russe citate, ma che è confermato da numerose altre versioni popolari della poesia.

Nel corso del pur breve componimento poetico, nota ancora Lotman, *ja* viene correlato a termini tra loro opposti per la marca astrazione-concretezza (*dolore, fame – gola, orbite, voce*), ciò che porta infine a una complessa immagine antropomorfo-metaforica, quella della ‘piazza nuda, con la donna impiccata sopra di essa’. Il soggetto *ja* viene via via caricato di nuovi contenuti, sicché l’intermedio “Ja Goja” (verso 12), e ancor più il finale “Ja Goja” (verso 18) sono ben più ricchi e complessi di quello che compare nel primo verso. Sinteticamente Lotman conclude la sua dimostrazione affermando che “Il suono nel verso non rimane nei limiti del piano dell’espressione, ma entra come uno degli elementi [...] nella costruzione della struttura del contenuto”⁴.

Occorre notare che Lotman non porta fino in fondo la sua esposizione: tralascia ad esempio la paronomasia *grozdi – gvozdi* e, pur accennando più volte alla semantizzazione della dimensione ritmica, lascia al lettore di condurre questa ulteriore analisi. La via, tuttavia, è indicata con certezza: “La stessa natura della struttura ritmica divide il testo in unità che non combaciano con quelle semantiche, ma che acquistano una semantica nel verso”⁵.

Proseguiamo dunque questa analisi prendendo in considerazione la dimensione ritmica. La poesia di Voznesenskij, pur con due apparenti eccezioni, è basata su un ritmo anfibrachico⁶, cioè su di una serie di piedi ternari accentati sulla sillaba centrale (˘ - - ˘). La serie di anfibrachi è facilmente individuabile nei versi più lunghi, ad esempio: *glaz – ni – ca / vo – rò – nok / mne – ò – kle / val – vò – rog / sle – tà – ja / na – pò – le / na – gò – e*. Il ritmo dell’anfibraco è incalzante e al tempo stesso solenne, obbliga il lettore a interpretare il testo senza pause, così da trasformare le parole in un *continuum* linguistico dall’incedere enfatico, reso ancor più arduo dalle allitterazioni.

Come già anticipato, la regolarità ritmica è apparentemente interrotta da due tipi di eccezioni. La prima riguarda il solo verso *I – v me – mo / ri – àl’*

– *no / e – né – bo*, dove il primo piede ternario è privo di accenti. Si tratta a ben vedere di un tribraco, piede trisillabico senza accenti, corrispondente al pirrichio per le misure binarie. In buona sostanza, come già il pirrichio appunto, è un piede neutro che non ribadisce ma neppure ostacola e dunque conferma il ritmo anfibrachico (si veda l’uso che ne fa ad esempio Boris Pasternak nella poesia *Marburg: Ja – vòn – vy / ry – vòl – sja, / čtob – ne – raz / re – vèt’ – sja*⁷).

Di tutt’altro valore è l’altra eccezione costituita dai numerosi versi che iniziano con *ja*, i quali, com’è oltremodo evidente dalla lettura di Voznesenskij stesso⁸, sono chiaramente accentati sulla prima sillaba. Nella teoria versificatoria si è soliti parlare in questo caso di accento extraschemico in anacrusi (*vnemetričeskoe o sverschemnoe udarenie*)⁹. Abbiamo dunque in questi casi una violazione del ritmo anfibrachico atteso e tuttavia una violazione che è accettata dalla coscienza metrica russa. Ciò porta inevitabilmente nuova enfasi – questa volta enfasi metrico-ritmica – proprio su quel soggetto *ja* che, come abbiamo visto, costituisce il punto di riferimento della poesia. Infatti, nell’anfibraco “*ja – Go – ja*” la coscienza metrica riconosce e allo stesso tempo neutralizza ritmicamente i due fonemi identici ma diversamente accentati *ja* e altrettanto avviene in tutti i piedi modellati su quello (“*ja – go – re*” ecc.). La conseguente semantizzazione del ritmo porta dunque nuova acqua alla già ricca interpretazione di Jurij Lotman, arricchisce della dimensione ritmica la tautologia fonologico-semantica “*ja-go-ja*” del verso iniziale con quella stessa identità-contrapposizione che è caratteristica appunto della parola poetica.

Può essere interessante ora vedere se i traduttori italiani hanno colto le dominanti fonosimboliche, ritmiche e semantiche della poesia di Voznesenskij e se hanno tenuto conto di questa complessità nelle loro versioni adottando strategie traduttive adeguate.

La prima traduzione che consideriamo segue di

⁴ Ju. Lotman, *La struttura*, op. cit., p. 182 (ed. or. p. 153).

⁵ Ivi, p. 183 (ed. or. p. 154).

⁶ Cfr. E. Daenin, *Sovremennij svobodnyj russkij stich*, <<https://sites.google.com/site/dayenin/Home/vers1989>> (ultimo accesso: 24.7.2021).

⁷ B. Pasternak, *Sobranie sočinenij v 5 tt.*, I, Moskva 1989, p. 106.

⁸ Cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=pcGwdfstDAsA>> (ultimo accesso: 21.7.2021).

⁹ Per entrambi i casi si può fare riferimento a V. Cholševnikov, *Osnovy stichovedenija*, Moskva-Sankt Peterburg 2004, pp. 36-39.

pochi anni la prima comparsa di *Goja* nell'antologia *Mozajka*, stampata a Vladimir l'anno precedente¹⁰, e appartiene ad Angelo Maria Ripellino che la pubblicò nel suo *Nuovi poeti sovietici*¹¹.

Io sono Goya!
Occhiaie di buche mi ha scavato a beccate il nemico,
volando sui campi spogli.

Io sono il Dolore.

Io, la voce
della guerra, le città bruciacchiate
sulla neve dell'anno quarantuno.

Io, la fame.

Io, la gola
d'una donna impiccata, il cui corpo batteva come una campana
sopra una piazza nuda...

Io sono Goya!

O grappoli
della vendetta! Ho spazzato d'un colpo a Occidente
la cenere di un ospite non invitato!

E nel cielo della memoria ho confitto stelle salde
come chiodi.

Io sono Goya.

È evidente fin d'ora come sia difficile per il traduttore italiano costruire un testo in cui riprodurre gli effetti del testo russo. "Dolore", "voce", "fame" hanno fonemi molto differenti da "Goya", e l'unico termine che può costituire un'opposizione nel senso indicato da Lotman è "gola". Anche la sintassi italiana non aiuta: lo stretto parallelismo che nel russo contrappone "ja Goja" a "ja gore", "ja golos", "ja Golod", "ja gorlo" viene irrimediabilmente perduto nella variazione "Io sono Goya"; "Io sono il Dolore"; "Io, la voce"; "Io, la fame"; "Io, la gola". Più adeguata è la resa fonosimbolica, per lo meno di alcuni versi: l'enfasi del secondo e del decimo verso sul fonema /k/ (rispettivamente: occhiaie, buche, scavato, beccate, nemico; impiccata, cui, corpo, campana) riprendono in qualche modo l'enfasi del russo sui fonemi /v/ e /g/, pur non potendo svolgere la stessa funzione di semantizzazione dell'aspetto fonosimbolico, dato che non rinviano a "Goja". A livello ritmico

si può notare un altro fenomeno estremamente particolare, non so quanto volontario, spiegabile forse con l'influsso del ritmo del testo russo. Mi riferisco alle sequenze di anfibrachi che compaiono qua e là: *oc – chià – ie / di – bù – che; lo – sò – no il / do – lò – re; spaz – zà – to / d'un – còl – po a Oc / ci – dèn – te*. Da un punto di vista semantico colpisce la decisione del traduttore di interpretare *memorial'noe nebo* come "cielo della memoria", confinando nella sfera implicita ogni possibile rimando alla tangibilità di una lapide commemorativa su cui "configgere stelle salde come chiodi". Un'ultima osservazione grafica: Ripellino è l'unico che rispetti la maiuscola di *Gore* [Dolore], ma occorre tener conto che non sempre le edizioni russe rispettano l'*editio princeps*.

Dello stesso anno, e fors'anche precedente, è la versione di Dino Bernardini¹².

Io sono Goya!
Mi scavò le occhiaie a colpi di becco il nemico volando sul campo
[indifeso.

Io sono il dolore.

Io sono la voce
della guerra. I tizzoni delle città fumanti sulla neve dell'anno
[quarantuno.

Io sono la fame.

Io sono la gola
di una donna impiccata il cui corpo come campana batteva sulla
[piazza nuda...

Io sono Goya.

O furore
della vendetta! Con una scarica verso occidente ho disperso
[le ceneri dell'ospite non invitato,

e sulla lapide del cielo ho infisso stelle salde
come chiodi.

Io sono Goya.

In realtà Bernardini non si fermò a questa prima versione. Come scrive nelle sue memorie, la "ripubblicò più volte, ogni volta limandola e modificandola, senza rimanerne mai completamente soddisfatto"¹³. Riportiamo qui una delle sue ultime versioni, quella del 1990: il lavoro di lima è rappresentato dalle varianti in grassetto.

¹⁰ A. Voznesenskij, *Mozajka. Stichi i poëmy*, Vladimir 1960, p. 38. Nella *Sobranie sočinenij* indicata alla nota 2 la poesia porta la data del 1957.

¹¹ A. M. Ripellino (a cura di), *Nuovi poeti sovietici*, Torino 1961, p. 203.

¹² Cfr. "L'Europa Letteraria", 1961 (7), 2, pp. 212-213.

¹³ Cfr. D. Bernardini, *Scampoli di memoria* (7), "Slavia", 2008, 1, p. 203.

Io sono Goya.
Mi scavò le occhiaie a colpi di becco
il nemico, volando sul campo indifeso.

Io sono il dolore.

Io sono la voce
della guerra, **sono** i tizzoni delle città
fumanti sulla neve dell'anno quarantuno.

Io sono la fame.

Io sono la gola
di una donna impiccata,
il cui corpo batteva sulla piazza nuda
come una campana...

Io sono Goya.

Oh furore della vendetta!
Con **il fuoco** verso occidente
ho disperso le ceneri
di un ospite non invitato

e sulla lapide del cielo ho infisso stelle
salde come chiodi.

Io sono Goya.

Molte delle osservazioni fatte a proposito della traduzione di Ripellino valgono anche per queste versioni di Bernardini. Da notare, però come la struttura “Io sono Goya” venga mantenuta nel corso della poesia anche in “Io sono il dolore”; “Io sono la voce”; “Io sono la fame”; “Io sono la gola” rendendo possibile se non la creazione di un archisema (di nuovo: il primo membro “go” è presente solo in “Goya” e in “gola”) il parallelismo sintattico tra predicato nominale e “Io sono”. Anche in questo caso troviamo fenomeni di allitterazione: del fonema /k/ nei versi 2-3 e nei versi 10-12, nonché del fonema /s/ nei versi 18-19, e anche qui è difficile individuare il nucleo a cui questa semantizzazione dei tratti fonologici rimanda. Da notare la moltiplicazione delle serie di anfibrachi: *oc – chià – ie / a còl – pi / di – bèc – co il / ne – mì – co / vo – làn – do / sul – cà m – po in / di – fè – so / lo – sò – no il / do – lò – re. / Io – sò – no / la – vò – ce; lo – sò – no / la – fà – me; lo – sò – no / la – gò – la*. La prima lunga serie è resa possibile dalla traduzione di *nagoe* con “indifeso”, una traduzione quanto meno originale. Dal punto di vista lessicale è da notare la traduzione dell'espressione *grozdi vozmezd'ja* [grappoli di vendetta], in cui un termine concreto viene originalmente accostato a un astratto, con un più consueto e banale “furore della vendetta”.

Giorgio Kraiski presentò una sua traduzione negli anni Sessanta, una traduzione di cui esiste solo la versione registrata su un disco da 33 giri, interpretata da Fernando Cajati, preziosamente conservata dall'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi che l'ha anche riversata su un file mp3¹⁴. La riporto qui con punteggiatura e spaziatura ovviamente solo presunta.

Io sono Goya.
Occhiaie a beccate mi ha scavato il nemico,
volando sui campi spogli.

Sono il dolore, io.

Io la voce della guerra,
i tizzoni delle città incendiate
sulla neve del quarantuno.

Sono la fame.

La gola, io,
d'una contadina impiccata, il cui corpo come una campana
dondolava sopra la nuda piazza.

Io sono Goya.
Oh, grappoli
della vendetta! Come una raffica ho scaraventato a Occidente
le ceneri di un ospite importuno.
E nella lapide del cielo ho conficcato saldi chiodi di stelle.
Io sono Goya.

Più ancora delle altre versioni questa traduzione si concentra sulle caratteristiche della lingua di arrivo e sulla scelta estremamente accurata della parola. La *variatio retorica* tutta italiana trova qui infatti la sua piena realizzazione: “Io sono Goya”; “Sono il dolore, io”; “Io la voce”; “Sono la fame”; “La gola, io”; e anche l'espressione sintetica “il quarantuno” per indicare l'anno rimanda all'italiano colloquiale. Dei fenomeni allitterativi è rimasta solo l'iterazione del fonema /k/ nel verso 7, mentre il ritmo di anfibraco si osserva solo in *oc – chià – ie a / bec – cà – te*.

L'ultima traduzione italiana ci perviene da quella che la filologia usa chiamare tradizione indiretta. È infatti contenuta proprio nella *Struttura del testo poetico* di Lotman, curato per la Mursia da Eridano

¹⁴ Devo qui ringraziare la direzione dell'Istituto e in particolare il sig. Roberto Catelli per la disponibilità dimostrata nell'inviarmi tempestivamente il file mp3 della versione di Kraiski. Il disco della RCA identificabile con il codice SBN DDS1302086 d.digit. 204485 non riporta l'anno di pubblicazione.

Bazzarelli e tradotto dal curatore, Erika Klein e Gabriella Schiaffino¹⁵. Non è dato di conoscere chi dei tre traduttori abbia tradotto nel 1972 questa versione italiana.

Io – Goya.
Orbite di buche mi ha scavato a colpi di becco il nemico,
scendendo a volo sul nudo campo.
Io – il dolore.
Io – la voce
della guerra, della città i tizzoni
ulla neve dell'anno quarantuno.
Io – la fame.
Io – la gola
della donna impiccata, il cui corpo come campana
sbatteva sopra la nuda piazza...
Io – Goya!
O grappoli
della nemesi! Ho sollevato in un fiato verso Occidente
la cenere dell'ospite non chiamato!
E nel memoriale del cielo io ho martellato robuste stelle –
Come chiodi.
Io, Goya.

Curiosamente, all'opposto della versione del russo Giorgio Kraiski orientata sull'italiano, la versione della Mursia a opera dei tre italiani è la più vicina alla lettera del testo di partenza, forse perché funzionale alle spiegazioni di Lotman sul testo. Nella traduzione "Ja – Goja" con "Io – Goya" l'uso del trattino lungo a sostituire la copula è certamente più simile a quello del russo¹⁶ che a quello dell'italiano¹⁷, e proprio per questo ammette un'interpretazione delle proposizioni ja + predicato assai vicina a quella di Lotman almeno a livello sintattico. Addirittura anche l'allitterazione "io – Go – ya" si avvicina alla tautologia fonetico-semanticamente di "ja – Go – ja". Usuali sono gli effetti fonosimbolici dell'iterazione del fonema /k/ nei versi 2 e 10, che tuttavia nella lingua italiana non possono rimandare al nucleo semantico "go" di "Goya". E anche qui troviamo una pur modesta serie di anfibrachi *sca – v`a – to / a – c`ol – pi / di – b`ec – co il / ne – mi – co*, ciò che complessivamente sembra confermare l'influsso del ritmo del testo russo, non colto consapevolmente ma agente in modo subliminale all'atto della traduzione.

Infine, tenendo conto di tutti i limiti che una traduzione italiana di questo testo inevitabilmente, come abbiamo visto, comporta, vorrei proporre una nuova versione che mantenga almeno, accanto alla dimensione semantica, parte della semantizzazione del livello fonosimbolico e, soprattutto, il ritmo solenne e incalzante di anfibraco.

Io – Goya!
Occhiaie di buche ha scavato a beccate il nemico
volando sul campo spogliato.

Io – angoscia.
Io – voce
di guerra, le case ridotte in tizzoni e la neve,
nei giorni di quel quarantuno.

Io – fame.
Io – gola
di donna impiccata, il cui corpo batteva a campana
su piazze deserte...

Io – Goya!
Oh, grappoli
di una vendetta! Ho disperso sparando a Occidente
le spoglie di chi mai nessuno ha invitato!
E nel cielo che sempre ricorda ho confitto degli astri
incrollabili come dei chiodi.

Io – Goya.

¹⁵ Cfr. Lotman, *La struttura*, op. cit., p. 177.

¹⁶ F. S. Perillo, *La lingua russa all'università. Fonetica, morfologia, sintassi*, Bari 2000, p. 49.

¹⁷ Cfr. L. Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni, forme costrutti*, Torino 1988, pp. 65-66.

◇ *Dancing to the Rhythm of Goya* ◇
Giuseppe Ghini

Abstract

The article explores the possibility of maintaining Russian rhythm in Italian translations, using Voznesenskii's poem *Goya* as a case study. The starting point is Iurii Lotman's thorough analysis of *Goya* in his *Structure of the Artistic Text*, here further enriched with an examination of the rhythmic level. Indeed, the amphibrach rhythm confirms and strengthens Lotman's statements about concordance of the phonetic and semantic levels in the poem. Five Italian versions of the poem are then analyzed, focusing on the semantization of the phonetic and rhythmic levels: Ripellino's translation (1961), two versions by Bernardini (1961, 2008), Kraiski's translation, and the one published by Bazzarelli, Kelin and Schiaffino within the aforementioned text by Lotman *Structure of the Artistic Text* (1972). The article concludes with a new Italian translation into Italian amphibrachs by the author.

Keywords

Voznesenskii, Goya, Russian Amphibrach in Translation.

Author

Giuseppe Ghini. Full Professor of Russian Literature at the University of Urbino since 2002; Fellow of the Institute for Research in the Humanities, University of Wisconsin, Madison (1997-98); Visiting scholar at the Davis Center for Russian and Eurasian Studies, Harvard University (2003); Member of Associazione Italiana degli Slavisti, reviewer for some "L'analisi linguistica e letteraria", "Studi slavistici", "Russica romana", "Linguae &". Author of four books (*Un testo "sapienziale" nella Rus' kieviana. Il Poučenie di Vladimir Monomach*, Bologna 1990, pp. 108; *La Scrittura e la steppa. Esegesi figurale e cultura russa*, Urbino 1999, pp. 204; *Tradurre l'Onegin*, Urbino 2003, pp. 168; *Anime russe. Turgenev, Tolstoj, Dostoevskij. L'uomo nell'uomo*, Milano 2014) and more than 80 articles. In 2021 published a new Italian translation of Pushkin *Evgenii Onegin* in iambic nine-syllable verses. Member of the Evaluation Board of the Urbino University from 2007 to 2019. President of Fondazione Rui since 2017.

Publishing rights

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



© (2021) Giuseppe Ghini

La dimora delle ombre: il rapporto tra Mandel'stam e Vygotskij

Luciano Mecacci

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 235-241 ◇

PENSIERO *e linguaggio* [Myšlenie i reč'] di Lev Vygotskij, notoriamente l'opera più importante della psicologia russa del Novecento, e unanimemente considerata un classico della ricerca psicologica contemporanea, fu stampato nel dicembre 1934, a pochi mesi dalla prematura scomparsa dell'autore (Vygotskij, nato il 5 novembre 1896, morì l'11 giugno 1934). Il libro fu diffuso di fatto nel gennaio 1935. Immaginatoci un lettore russo dell'epoca che scorra l'ultima pubblicazione del più noto psicologo degli anni Venti e Trenta e, arrivato all'ultimo capitolo, intitolato *Mysl' i slovo* [Pensiero e parola], vi veda in epigrafe due versi: “Я слово позабыл, что я хотел сказать, / и мысль бесплотная в чертог теней вернется” (“Ho dimenticato la parola che volevo dire, / e il pensiero incorporeo ritorna alla dimora delle ombre”). Due versi, senza l'indicazione dell'autore. Vi sono due possibili descrizioni della reazione di quel lettore: la più probabile è che abbia riconosciuto l'autore, forse essendo quei versi notissimi come lo sarebbe per un lettore italiano l'*incipit* dell'*Inferno*; oppure, senza sapere di chi fossero, andò avanti nella lettura di quello splendido capitolo in cui si tratta di pensieri e parole, di significati e sensi. Poiché è inconsueto che vengano citati versi senza indicarne l'autore, si può ipotizzare che i curatori dell'opera postuma di Vygotskij abbiano preferito il male minore e abbiano ommesso il nome, essendo l'autore un poeta che da anni era *persona non grata* per il regime sovietico: Osip Mandel'stam. L'omissione non fu sanata neppure nella ristampa del libro nel 1956, d'altronde caratterizzata da pesanti tagli e interventi redazionali. Nella successiva ristampa del 1982 finalmente i curatori fecero notare che si trattava dei versi tratti dalla poesia *Lastočka* [La

rondine] di Osip Mandel'stam, pubblicata nella sua versione definitiva nella raccolta *Tristia* del 1922. Quando curai la traduzione integrale di *Pensiero e linguaggio*, sulla base della prima edizione del 1934, mi accorsi che i curatori avevano attribuito ad Afanasij Fet un paio di versi che erano di Fëdor Tjutčev, e a Nikolaj Gumilëv versi che erano di Fet¹. Poiché errori del genere, o la cancellazione di cognomi 'imbarazzanti' (come Trockij, Carl G. Jung, ecc.), erano comuni nelle ristampe delle opere di Vygotskij, e si attribuiva tutto ciò genericamente alla censura ideologica perdurante ancora negli anni Ottanta, non si poteva cogliere la rilevanza storica di quelle citazioni, di quegli autori, per lo stesso sviluppo della sua teoria psicologica. Sebbene fossero note le opere di Vygotskij *Tragedija Gamleta* [Tragedia di Amleto] e *Psichologija iskusstva* [Psicologia dell'arte] (composte rispettivamente nel 1916 e nel 1925, e pubblicate per la prima volta nella seconda metà degli anni Sessanta), esse rimanevano in disparte nella crescente letteratura sull'autore: si sarebbe trattato di una produzione giovanile che solo preludeva all'interesse per i temi tradizionalmente più psicologici oggetto della produzione tra il 1924 e il 1934, anno della morte.

Lo stato degli studi su Vygotskij è cambiato completamente negli ultimi venti anni sia per la rivisitazione dei testi già noti, sia per la pubblicazione di altri scritti inediti. Il risultato principale è stato lo sbocciare di un nuovo modo di concepire i processi psichici, a partire dal 1931 circa, cioè negli ultimi tre anni e qualche mese, prima che Vygotskij morisse. In questo breve arco di tempo risalta la speciale attenzione che Vygotskij pose alla natura della parola,

* Il presente contributo trae spunto dalla recente pubblicazione di O. Mandel'stam, *Il programma del pane. Come lievita la poesia*, a cura di L. Tosi, Milano 2021.

¹ L. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio. Ricerche psicologiche*, a cura di L. Mecacci, Roma-Bari 1990. Su questi problemi redazionali si veda anche L. Mecacci, *Reč', tra linguistica e psicologia*, "eSamizdat", 2020, XIII, pp. 189-194.

al suo ruolo essenziale nella vita psichica, e quindi il rilievo che in quest'ultima giocano la letteratura e in particolare la poesia sia sul versante della produzione (lo scrittore, il poeta) sia su quello della fruizione (il lettore). Un filo rosso, a volte in superficie, a volte sotterraneo, unisce il primo Vygotskij a un Vygotskij apparentemente nuovo. Nuovo, appunto, per chi, non avendo una adeguata competenza sulla letteratura, la critica letteraria e l'estetica in Russia nei primi tre decenni del Novecento, non poteva cogliere compiutamente lo sfondo teorico da cui si era mosso Vygotskij quando nell'ultimo scritto della sua vita (proprio l'ultimo capitolo di *Pensiero e linguaggio*) affrontò la questione della parola citando necessariamente Dostoevskij e Tolstoj, oppure Mandel'stam, Puškin e Tjutčev.

Tra gli psicologi del primo Novecento, non fu certo esclusivo di Vygotskij l'interesse per la letteratura. Sono molti gli psicoanalisti, a cominciare da Sigmund Freud, che fecero ricorso a personaggi e tematiche della letteratura o del teatro (da Sofocle a Dostoevskij) per esemplificare la fenomenologia di una nevrosi o di un delirio psicotico. Però l'interesse di Vygotskij fu fundamentalmente diverso. Vygotskij considerò non il contenuto di un'opera letteraria o teatrale, non la *fabula* e neppure il *sjužet* nell'ottica formalista, ma la genesi dell'opera stessa, il suo formarsi, il suo strutturarsi nella psiche dell'autore. Fin dalla *Tragedia di Amleto* Vygotskij teorizzò un'analogia tra la costruzione drammatica realizzata dal drammaturgo (in questo caso Shakespeare, un uomo in carne e ossa) nel suo processo creativo e la costruzione drammatica quotidianamente vissuta nella propria psiche da ogni essere umano. Da qui la formula psiche=dramma, o complementariamente dramma=psiche, la quale ricorre soprattutto negli scritti di Vygotskij inediti fino a qualche anno fa.

Allo sviluppo di questa concezione vygotškiana è dedicata un'approfondita analisi nella seconda parte (*Come lievita la poesia*) del libro curato da Lia Tosi². Sebbene Tosi si presenti come la curatrice di una meditata scelta di scritti di Mandel'stam, prose centrate sulla nascita del testo poetico e poesie che di questo fenomeno sono la documentazione esplicita,

l'itinerario di analisi e riflessione proposto e l'ampissimo commento la rendono di fatto l'autrice del libro stesso. Coetanei, Mandel'stam nacque nel 1891 e Vygotskij nel 1896, si conobbero fin dalla giovinezza, almeno dal 1922 quando il poeta donò allo psicologo una copia di *Tristia* con dedica, per proseguire il loro rapporto sicuramente sino alla fine del 1933 (le testimonianze su questa frequentazione, a partire da quelle della moglie del poeta, Nadežda, e della figlia dello psicologo, Gita, sono riportate accuratamente da Tosi). È certo che Vygotskij meditò non solo su *La rondine*, inclusa in *Tristia*, o su altre poesie, ma anche su due testi centrali per uno studioso del linguaggio, come *Slovo i kul'tura* [Parola e cultura] del 1921 e *O prirode slova* [Sulla natura della parola] del 1922, perché i temi trattati e pure alcune espressioni ricompaiono negli scritti dello psicologo (i due testi di Mandel'stam sono tradotti e commentati nella prima parte del libro di Tosi, intitolata *Il programma del pane*).

Vi è una parola chiave nel percorso delineato da Tosi. È *kolobok*, il "panino tondo, sferico", il "pane fatto coi resti di farina grattati o spazzati dal deposito", annota Tosi; e ricordando sia i grappoli di significati che, nel grande dizionario del Dal', partendo dalla prima definizione di ciascuna voce scorrono via per rivoli inaspettati, sia che Kolobov era lo pseudonimo di Mandel'stam nei primi anni Venti, ecco la sintesi della polisemia di *kolobok*, degna di essere citata per intero per la sua finezza, a commento dei versi di *Kak rastët chlebo opara* [Quando cresce lievitata la pasta dei pani] del 1922:

Il panino Kolobov-kolobok è l'ultima vecchia farina: è tondo, come i templi, le cupole degli edifici di culto, i luoghi assembleari, è il 'soviet', consiglio che la politica deve chiedere alla cultura (la cultura è dentro l'acropoli lingua, la politica è fuori); è chiacchiera, anche, come diranno i suoi denigratori; è vita dura, è un continuo difendersi, ma è gioco anche, divertimento e letizia [...], ma anche la gioiosa socievolezza e disposizione all'allegria di Mandel'stam; ed è tenacia, perseveranza nella certezza delle proprie ragioni (come *čerstvyj* nel suo fascio di significati è: stantio, raffermo, quindi secco come pane eucaristico, e anche duro, quindi resistente); è materia linguistica densa per la sua concentrazione di valori; infine è dote di trasgressione a regole ottuse soffocanti, l'aria rubata di un'intelligenza in autonomia che respira la lingua e i pensieri che vuole³.

² O. Mandel'stam, *Il programma del pane*, op. cit.

³ Ivi, p. 164.

Per chi conosce l'opera di Vygotskij questo passo di Tosi può apparirne una sintesi mirabile. Si può cominciare dal “fascio di significati”. Nel saggio *Razgovor o Dante* [Conversazione su Dante], la cui stesura risale al 1933 (è importante ricordare questa data per le ragioni che diremo più avanti), Mandel'stam scrive: “Ogni parola è un fascio di più significati che si protendono in direzioni diverse e non verso un unico punto convenuto”⁴. Ogni parola cresce su sé stessa in direzioni diverse, impreviste, si formano “cicli semantici” che fanno sì che il significato di una parola si trasformi in un altro, in una concatenazione che fu studiata sperimentalmente da Vygotskij proprio negli ultimi anni della sua vita, e così riassunta nelle pagine finali di *Pensiero e linguaggio*:

Il senso [*smysl*] di una parola è così una formazione sempre dinamica, fluttuante, complessa che ha parecchie zone di stabilità differenti. Il significato [*značenie*] è soltanto una di queste zone del senso che acquista la parola in un qualche contesto, ma è la zona più stabile, più unificata e più precisa. Come è noto, la parola cambia facilmente il suo senso in contesti diversi. Il significato, al contrario, è quel punto immobile e immutabile che rimane stabile di fronte a tutti i cambiamenti di senso della parola nei diversi contesti [...] La parola, presa da sola nel vocabolario, ha un solo significato. Ma questo significato non è niente altro di più che una potenzialità che si realizza nel linguaggio vivente, di cui questo significato è soltanto una pietra nell'edificio del senso⁵.

Vygotskij distingue quindi tra *značenie* [significato], la definizione costante, pubblica, da vocabolario, di una parola (“punto immobile e immutabile”; *punkt*, è il suo termine, simile al *točka* di Mandel'stam) e *smysl* [significato], il particolare significato che la parola acquista nel mondo interno della psiche individuale, un significato privato che può risuonare nella coscienza di chi quella parola ascolta se vi è, come si suol dire, comunanza di sensi con la coscienza che l'ha pronunciata. Va notato che Mandel'stam usa proprio *smysl* e non *značenie*: la parola è propriamente, sul piano psicologico, *à la* Vygotskij, “un fascio di sensi”.

I sensi si srotolano l'uno dopo l'altro, formano fasci e costellazioni, centrati su una parola-cardine, per esprimere un pensiero complesso, dove “complesso” (usato da Vygotskij per le sue ricerche sulla

formazione dei concetti) rimanda al suo significato originario (*complexus*, abbraccio, stretta, amplesso, ma anche conflitto). Una parola è “una pietra nell'edificio del senso”, le parole – scrive Tosi – formano “l'acropoli lingua”. E la lingua, precisa Vygotskij, è un incessante *osmyslenie* [attribuzione di senso], il motore di quel dinamico, flessibile *smyslovoe stroenie* [struttura di senso] che è la coscienza.

Perché Vygotskij parte dalla rondine di Mandel'stam, da quella rondine che ritorna alla dimora delle ombre, una volta che il pensiero non si è concretizzato in parola?, si chiede Tosi. La risposta che l'autrice propone è strettamente compatibile con la teorizzazione di Vygotskij sull'origine della parola, del linguaggio in generale (*reč'*):

È l'anima che torna alle ombre? O è la parola o meglio il senso che doveva essere incarnato in parola, sfuggito al poeta; è il pensiero incorporeo, ora evanescente a tal punto da non lasciarsi ritrovare, rimodellare in parola piena rotonda né lascia rinnovare la gioia plastica, il gaudio del riconoscimento che plasma e abbraccia la parola?⁶

Infatti il problema centrale, la cui esplorazione resta intravvista ma non compiuta (Vygotskij, in un appunto del 1934, si paragona a Mosè che, salito sul monte Ebo, scorge la Terra Promessa, ma non potrà solcarla perché sopraggiungerà la morte)⁷, è la relazione tra il pensiero incorporeo e la sua incarnazione, la parola.

Che cos'è il pensiero? Non si può rispondere senza implicare necessariamente il linguaggio: si verbalizza il contenuto di pensiero (in questo caso sul pensiero stesso), e questa operazione di verbalizzazione avviene nella coscienza, la struttura di parole-senso. Appena si entra nella dimora del pensiero, un regno di ombre, esso immediatamente si illumina di parole-senso. Tosi cita opportunamente un appunto di Vygotskij trascritto in uno dei suoi taccuini: “Il pensiero che senza parola è un'ombra di Stige incorporea [...] senza parola noi stessi non comprendiamo il nostro pensiero – quando la parola è smemorata”⁸. Chiaramente un'eco dei versi di Mandel'stam, sottolinea Tosi, riportando anche un altro appunto: “Il

⁴ Idem, *Conversazione su Dante*, a cura di S. Vitale, Milano 2021, p. 45.

⁵ L. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio*, op. cit., p. 380.

⁶ O. Mandel'stam, *Il programma*, op. cit., p. 201.

⁷ L. Vygotskij, *Zapisnye knižki L.S. Vygotskogo. Izbrannoe*, a cura di E. Zaveršneva – R. van der Veer, Moskva 2017, p. 568.

⁸ Ivi, p. 306 (cfr. O. Mandel'stam, *Il programma*, op. cit., p. 205).

pensiero non *si esprime* nella parola, ma *si realizza* nella parola. Si potrebbe parlare di un processo del divenire (unità di essere e non essere) del pensiero nella parola. Vedi Mandel'stam: sul pensiero senza parole dal regno delle ombre"⁹. E ancora: "La coscienza senza parole è linguaggio di Stige"¹⁰.

Cosa spinge il pensiero a farsi corporeo? E quale 'corpo' assume il pensiero? Iniziamo dalla seconda domanda. Per Vygotskij, psicologo, i 'corpi' sono due: il linguaggio esterno (*vnešnjaja reč'*), quello proprio del linguaggio impiegato in una relazione, una conversazione formale, un testo scritto, un linguaggio dispiegato, corretto grammaticalmente e sintatticamente, in breve un linguaggio pubblico; e il linguaggio interno (*vnutrennjaja reč'*), quello proprio del mondo interno della psiche, il mio o il tuo mondo interno, con i suoi affetti, i suoi ricordi, le sue emozioni, in breve un linguaggio privato, e sul piano formale contratto, abbreviato, predicativo (una forma di linguaggio preceduta, sul piano dello sviluppo ontogenetico, dal linguaggio egocentrico, quando una bambina o un bambino parlano a voce alta con sé stessi, in particolare quando devono risolvere un problema). Il linguaggio interno è il linguaggio eminentemente proprio della poesia, perlomeno per Mandel'stam, si legga la sua poesia *Psicheja-žizn'* [Psiche-vita], e qui va richiamato di nuovo il commento di Tosi:

Non solo nella composizione di Mandel'stam si proietta il riaffondare di una parola, afferrata e poi spenta, nell'area dell'evanescente, ma se ne dà una descrizione seguendo una 'grammatica' quasi da linguaggio egocentrico, procedendo fra grumi di senso, che evolverà ancora più profondamente tuttavia verso una sintassi da linguaggio interno.

Anche in *Psicheja-žizn'* troviamo un bosco semantico, evanescente e non articolato, di plurimi sensi trasparenti che si stringono attorno alla psiche del poeta, attirandolo/a con doni (offerte semantiche, diciamo). Cronaca dello sforzo verso una composizione poetica, una discesa in un luogo limbo delle potenzialità del linguaggio [...]. Ci si può chiedere: ma l'esito verbale degli impeti creativi di Mandel'stam, dove ogni verso e parola concentrano latitudini e profondità sorprendenti, è un linguaggio interno non piegato alla sintassi del linguaggio esterno?¹¹.

Affetti, ricordi, emozioni spingono alla incarnazione del pensiero nella parola: o nella forma contratta,

⁹ Ivi, p. 307 (cfr. O. Mandel'stam, *Il programma*, op. cit., p. 205).

¹⁰ Ivi, p. 321 (cfr. O. Mandel'stam, *Il programma*, op. cit., p. 206).

¹¹ O. Mandel'stam, *Il programma*, op. cit., pp. 212, 243.

polisemica e privata del linguaggio interno o nella forma dispiegata, monosemica (altrimenti è un "linguaggio schizofrenico", comprensibile solo per chi lo pronuncia)¹² e pubblica del linguaggio esterno. Vi sono quindi due piani, il primo, l'incorporeo spazio del pensiero, e il secondo, il corporeo spazio del linguaggio: come dal primo si passi al secondo fu l'oggetto primario della ricerca psicologica di Vygotskij. Su questi piani, e sulle corrispondenze testuali tra Mandel'stam e Vygotskij, sulla presenza in entrambi di metafore come il vento, la nuvola o la pioggia, oppure concetti come *orudie* [strumento], Tosi compie una disamina sistematica e puntuale per la quale si rimanda direttamente al suo saggio. Voglio invece soffermarmi su un altro aspetto che emerge proprio dall'analisi di Tosi e che, per lo studioso di Vygotskij e in genere per uno psicologo, è cruciale.

Si è già detto che dietro al pensiero e quindi precedentemente al riversarsi del pensiero nel linguaggio vi è un altro piano: ciò che in psicologia viene denominato la 'dinamica' della vita psichica (bisogni, emozioni, affetti, motivazioni) con una netta distinzione dai processi della cognizione (percezione, attenzione, memoria, immaginazione, pensiero, linguaggio). Una distinzione tradizionale, ancora oggi usata nella manualistica psicologica, ma superata dall'esigenza teorica di concepire in modo unitario la vita psichica: non c'è affezione senza cognizione, e viceversa (in conformità alla visione integrata proposta da Spinoza, il filosofo di riferimento di Vygotskij). *Pensiero e linguaggio* è lapidario su questa relazione:

Il pensiero [*mysl'*] stesso nasce non da un altro pensiero [*mysl'*], ma dalla sfera motivazionale della nostra coscienza, che abbraccia i nostri impulsi e le nostre motivazioni, i nostri affetti e le

¹² Vygotskij si occupò intensamente del rapporto tra pensiero e linguaggio nei pazienti schizofrenici (cfr. il suo saggio *Il pensiero nella schizofrenia* del 1934 [in L. Vygotskij, *Antologia di scritti*, a cura di L. Mecacci, Bologna 1983, pp. 279-299] che, subito tradotto in inglese, ebbe una vasta diffusione e influì direttamente su tutta una serie di ricerche occidentali nel secondo dopoguerra; ricerche analizzate da Sergio Piro in *Il linguaggio schizofrenico*, Milano 1967). Qui l'intreccio tra pensiero magico, creatività e polisemia è vasto e spesso insondabile. Una nuova luce sulle riflessioni teoriche di Vygotskij è venuta dalla pubblicazione dei *Taccuini*, richiamati spesso da Tosi, e dalla parte in essi dedicata al tema 'disintegrazione e schizofrenia'.

nostre emozioni. Dietro al pensiero [*mysl'*] vi è una tendenza affettiva e volitiva. Soltanto essa può dare una risposta all'ultimo 'perché' nell'analisi del pensiero. Poiché [abbiamo paragonato] il pensiero ad una nube incombente, che riversa una pioggia di parole, allora dovremmo, per seguire questo confronto immaginario, identificare la motivazione del pensiero con il vento che fa muovere le nuvole. Una comprensione reale e completa del pensiero altrui è possibile soltanto quando scopriamo il suo retroscena reale, affettivo-volitivo¹³.

Qui emerge un problema che ha agitato la ricerca psicologica russa quando si è confrontata con la teoria di Vygotskij, e che oggi si delinea con maggiore precisione dopo la pubblicazione dei *Taccuini* vygotskiani, ma anche grazie a questo saggio di Tosi sui rapporti dello psicologo russo con Mandel'stam. Nei *Taccuini*, ma non negli scritti pubblicati, Vygotskij usa l'espressione *akmeistskaja psichologija* (con un richiamo diretto all'acmeismo; anche Nikolaj Gumilëv, che ne fu esponente, è citato nella penultima pagina di *Pensiero e linguaggio*) per proporre un nuovo orientamento: la 'psicologia acmeista', la 'height psychology' in alcuni recenti scritti in lingua inglese¹⁴, la 'psicologia apicale' nella traduzione di Tosi. Siamo tra il 1933 (quando Vygotskij frequenta Mandel'stam a Mosca) e i primi mesi del 1934 (non oltre maggio). Vygotskij insiste che la psicologia dell'essere umano deve avere come oggetto primario di studio ciò che caratterizza questo stesso essere rispetto alle altre specie animali: la sua creatività artistica e linguistica. Gli esempi vengono tutti da questa sfera: Stanislavskij, Mandel'stam, Dostoevskij, Tolstoj, ecc. Si può vedere la psicologia delle conquiste umane, l'acme, la vetta, l'apice, come una rappresentazione della psiche contrapposta a quella della 'psicologia del profondo' di Freud e della psicoanalisi: l'alto e il basso della psiche umana. Se per la psicologia del profondo la produzione artistica ha motivazioni inconscie (si pensi alla interpretazione freudiana di Dostoevskij o di Leonardo da Vinci) che sfuggono alla coscienza (la coscienza è qui soggiogata dall'inconscio), per la psicologia acmeista è vincente la sfera della coscienza che riveste di sensi

la sfera affettiva e motivazionale della psiche. Appena questa sfera soffia, come il vento, sul pensiero, allora d'incanto (apparentemente, perché non è un scoppietto magico) piovono le parole-senso. La coscienza individuale è sempre una coscienza che è storica, qui e ora, immersa nelle gioie e nei dolori del momento. Non esistono archetipi astorici che condizionino la vita della psiche, a prescindere dalla sua materialità biologica impiantata in un dato terreno, un dato contesto, storico e culturale. Ma proprio su questa prospettiva che poteva essere considerata conforme al materialismo storico, e di fatto così la riteneva Vygotskij, fioccarono le critiche da parte degli psicologi russi, alcuni dei quali anche suoi stretti collaboratori. La coscienza, la struttura (edificio) di sensi, per Vygotskij era abitata da parole, e dalle parole che si componevano in una poesia, un racconto, un dramma. E il resto? Vale a dire la mente tecnologica che costruisce case e ponti, la mente che crea la musica, e la mente del pensiero matematico e scientifico, fatto di simboli e formule? Non erano queste dimensioni altrettanto specifiche della psiche umana? Al di là delle motivazioni ideologico-politiche che erano dietro a queste osservazioni (Vygotskij era un personaggio pubblico, con cariche istituzionali di rilievo, era stato legato a Lunačarskij e alla Krupskaja, non aveva nascosto le proprie simpatie per Trockij), e restando in una sede di pura ricerca psicologica, in effetti si trattava di rilievi che avevano una loro giustificazione. Ma non fu una problematica che venne risolta in termini scientifici, con nuovi studi e nuove proposte teoriche. Tutto finì con un timbro di censura, con l'isolamento morale, o peggio (mi riferisco agli allievi di Vygotskij più fedeli).

Siamo nel 1932-1933, inizi del 1934. Vygotskij è attaccato sulla stampa ufficiale, alcuni suoi collaboratori, forse più per prudenza sul piano personale che per scelta teorica, o per tutti e due i motivi, si allontanano, lo frequentano sempre di meno. Quando è di nuovo in ospedale, a maggio, è solo, angosciato dall'idea di lasciare la moglie e le sue due piccole bambine in precarie condizioni economiche. Si affida alla sua coscienza e alla poesia.

Nell'ultimo appunto ricorda Mosè, si è già detto, e termina così: "Il resto è silenzio". Aveva iniziato

¹³ L. Vygotskij, *Pensiero*, op. cit., p. 391 (cfr. O. Mandel'stam, *Il programma*, op. cit., pp. 252-253).

¹⁴ Per esempio, J. Vassilieva – E. Zavershneva, *Vygotsky's "Height Psychology": Reenvisioning General Psychology in Dialogue with Humanities and the Arts*, "Review of General Psychology", 2020 (24), 1, pp. 18-30.

i suoi studi con l'*Amleto*, e con queste parole di quella stessa tragedia fa finire la sua vita psichica. Vygotskij entrò in ospedale il 9 maggio 1934, Mandel'stam fu arrestato l'11 maggio 1934. Il poeta morì, lo sappiamo, ma va sempre ricordato, il 27 dicembre 1938 in un campo di transito. La tragedia del Grande Terrore era al suo culmine, con il dramma delle più brillanti intelligenze personali falciate via. Le opere del più grande poeta russo e del più grande psicologo russo del Novecento cominciarono a essere stampate e ristampate, timidamente o scorrettamente per i tagli e le censure, molti decenni dopo. Se mi si permette un ricordo personale, riaffiorato dopo la lettura del bel libro di Lia Tosi, ho avuto il privilegio di leggere alcuni articoli di Vygotskij che circolavano in samizdat nel 1972 all'Istituto di psicologia di Mosca, proprio nell'edificio nel cui seminterrato aveva abitato per alcuni mesi il giovane psicologo trasferitosi da Gomel' alla fine del 1924. Non riesco a immaginare i brividi di chi poté leggere i versi di Mandel'stam battuti a macchina su poveri fogli di carta velina, passati di mano in mano fino alla loro consumazione.

◇ *The Hall of Shadows: The Relationship Between Mandelshtam and Vygotskii* ◇
Luciano Mecacci

Abstract

In her recent annotated edition of Mandelstam's poems and prose, *Il programma del pane. Come lievita la poesia* [The Bread Program. How Poetry Rises] (Milano 2014), Lia Tosi thoroughly analyzes the relationship between Mandelstam himself and the psychologist Lev Vygotskii, two authors also linked by a strong personal friendship. Especially in the last years of his life (the early 1930s) Vygotskii was influenced by the ideas that the poet had on the genesis of the word and the structural-functional links between thinking and speech. It can be noted that the primary role assigned to verbal language, with respect to other forms of cognitive activity and practical production of the human mind, was one of the main critiques of Vygotskii from the 1930s onwards, until his 'rehabilitation' after the end of Stalinism.

Keywords

O. Mandelshtam, L. Vygotskii, L. Tosi, Poetry, Thinking, Speech, Consciousness, Motives, Emotions.

Author

Luciano Mecacci, formerly Full Professor of General Psychology at the University of Florence (Italy), worked in the early 1970s in Moscow, first at the Institute of General and Pedagogical Psychology and later at the Institute of Psychology of the Academy of Sciences, developing his interest in the history of Russian psychology alongside his psychophysiological research on human cognitive processes. His first book *Brain and History. The Relationship between Neurophysiology and Psychology in Soviet Research* (New York 1979) had the preface by Aleksandr R. Luriya. His latest book is *Besprizornye. Bambini randagi nella Russia sovietica, 1917-1935* (Milano 2019).

Publishing rights

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



© (2021) Luciano Mecacci

Le opere perdute di Jurij Pimenov (1920-1930)

Elena Voronovich

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 243-253 ◇

JURIJ Pimenov nutriva una grande passione per tutto ciò che c'era di "più nuovo, più moderno"¹. "Pieno d'ardore, impetuoso, risoluto, [...] spontaneo ed estremamente sensibile"², riusciva a cogliere sottilmente il polso del tempo e a ricreare la vita di tutti i giorni in immagini precise ed emotivamente intense. Già a ventitré anni il pittore è il co-fondatore della OST (Società dei pittori da cavalletto) – uno dei gruppi artistici più rilevanti degli anni Venti, creatore dell'iconica tela *Avanti con l'industria pesante!* (1927, Galleria Tret'jakov), a trentaquattro dipinge *La nuova Mosca* (1937, Galleria Tret'jakov), quadro considerato un classico dell'arte sovietica; a cinquantanove è autore di *Matrimonio sulla via del domani* (1962, Galleria Tret'jakov), diventato un simbolo dell'arte del disgelo. Nella sua opera poliedrica è riuscito a incarnare lo stile espressivo dell'OST, la luminosa morbidezza di gusto impressionistico della pittura degli anni Trenta, la leggerezza e la libertà dell'arte del periodo tra la morte di Stalin e l'arrivo di Nikita Chruščëv. Pittore, grafico, scenografo, illustratore e scrittore, Pimenov si è saputo esprimere con talento e disinvoltura in ciascuno di questi ambiti.

Bisogna sottolineare, però, che il lascito del pittore sovietico non riflette a pieno la sua carriera. Negli anni Trenta egli cambiò radicalmente lo stile delle sue opere e distrusse le sue prime tele. Inoltre, i suoi dipinti per la loro rilevanza finivano spesso col rappresentare l'arte dell'Unione Sovietica nelle mostre all'estero, dove venivano acquistati dai collezionisti; è uno dei motivi per cui la collocazione di alcuni di essi oggi è ignota. Per tale motivo una parte delle opere

è andata perduta, da un punto visto storico-artistico. Molti capolavori degli anni Venti si conoscono solo grazie alle riproduzioni in bianco e nero disperse tra varie monografie, riviste e cataloghi antichi. Finora un corpus esteso di queste opere non è mai uscito in un'unica edizione.

In questo articolo la fase giovanile della sua produzione sarà trattata per la prima volta nel suo complesso, il che ci permetterà non soltanto di ricomporre un quadro esaustivo dei primi anni dell'attività pittorica di Pimenov, ma anche di comprendere meglio la sua evoluzione e valutare il ruolo che questa ebbe nella storia della pittura sovietica.

Jurij Pimenov nacque a Mosca nel 1903 e da adolescente frequentò la Scuola di disegno e di pittura nel quartiere del distretto centrale Zamoskvoreč'e, mentre a casa realizzava copie delle cartoline dipinte da Valentin Serov e Konstantin Somov. All'inizio degli anni Venti si iscrisse al Vchutemas, dove, da studente della Facoltà di poligrafia, apprezzava soprattutto le lezioni di Vladimir Favorskij.

In quel periodo aveva già iniziato a disegnare e a partecipare a mostre. La sua prima esposizione risale al 1924 (Prima mostra delle unioni dell'arte rivoluzionaria). Fu membro attivo dell'Unione insieme ad altri due colleghi del Vchutemas e futuri compagni dell'OST, Aleksandr Dejneka e Andrej Gončarov. Già nelle prime opere di questi artisti il critico Aleksej Fëdorov-Davydov intravvide i "tratti del futuro"³ e ne definì lo stile come 'realismo espressionista'⁴.

Lo stesso anno a Mosca fu allestita la Prima mostra universale dell'arte tedesca, in cui furono esposti i quadri di George Grosz e Otto Dix che colpirono molto i membri dell'OST. L'influenza dell'arte

* Traduzione dal russo di Olga Trukhanova.

¹ *Mastera sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva: proizvedenija i avtobiografičeskie očerki. Živopis'*, Moskva 1951, p. 390.

² A. Gončarov, *Kartiny rasskazyvajut*, "Sovetskaja kul'tura", 1973, 93, p. 4.

³ A. Fëdorov-Davydov, *Chudožestvoennaja žizn' Moskovy*, "Pečat' i revoljucija", 1924, 4, p. 127.

⁴ Idem, *Russkoe i sovetskoe iskusstvo: stat'i i očerki*, Moskva 1975, p. 15.



Fig. 1

tedesca, che traspare nella particolare espressività delle sue opere, fu risolutiva per Pimenov. Egli fu anche fortemente influenzato dallo svizzero Ferdinand Hodler, autorevole rappresentante del simbolismo e del modernismo. Pimenov confessò l'ammirazione nei confronti della fluidità danzante e della decoratività dei personaggi hodleriani sebbene la sua ambizione fosse di “rappresentare tutto ciò che è contemporaneo [...] l'uomo, l'industria e lo sport”: “solo quello che era estremamente contemporaneo” gli sembrava “un soggetto degno di un artista”. Più tardi il pittore definì tali contaminazioni come “il più ingenuo stile modernista infantile”⁵.

Nel 1925 Pimenov insieme a Pëtr Vil'jams, Konstantin Vjalov, Andrej Gončarov, Aleksandr Dejneka, Nikolaj Denisovskij, Aleksandr Labas e David Šterenberg diventò il co-fondatore dell'OST, una delle società artistiche più attive degli anni Venti. Con l'istituzione della società i giovani artisti, in gran parte ispirati dalla nuova materialità e dall'espressionismo dei maestri europei visti alla Prima mostra universale dell'arte tedesca, aspiravano a creare una nuova arte figurativa per il nuovo stato.

⁵ Ju. Pimenov, *Avtobiografija*, in *Sovetskie chudožniki: Živopiscy i grafiki*, I, Moskva 1937, p. 255.

Prendendo le distanze da altre associazioni e ritenendo che l'oggettività non si fosse esaurita, i membri dell'OST definirono le seguenti linee di sviluppo: “la chiarezza moderna e rivoluzionaria nella scelta del soggetto; l'aspirazione alla maestria assoluta [...]”; lo sviluppo delle conquiste formali degli ultimi anni; la ricerca della compiutezza del quadro”⁶. Rivolti alla percezione di quanto di più contemporaneo era reperibile — arte occidentale del momento, architettura costruttivista⁷, cinema e fotografia — si impegnarono in “un'attiva campagna per una chiara forma costruttiva come espressione di stile”⁸. I temi spesso rappresentati dai pittori dell'OST, quali l'industria, lo sport, la nuova vita, il *byt*, il ruolo della donna ecc., riflettevano in maniera vivida la modernità con il suo ritmo incalzante. I pittori dell'unione nutrivano il desiderio ambizioso di creare un nuovo indirizzo tematico, e i soggetti raffigurati erano l'espressione della loro posizione artistica. Il metodo stesso dei membri dell'OST era diverso dal disegno dal vero: “gli schizzi di solito non erano disegnati, o meglio, non erano copiati passivamente dal vero. Prima veniva segnata l'impressione, e solo in secondo luogo questi schizzi potevano essere sviluppati a seconda dell'immagine concepita. Spesso era apprezzato il lavoro eseguito a memoria o sulla base dell'immaginazione”⁹.

Pimenov, credendo che “non il cavalletto, ma il giornalismo [...], la pungente forza del *feuilleton* [...], il patetismo e la satira di oggi dovrebbero determinare l'arte dell'URSS”¹⁰, cercò di fondere la plasticità acutamente caricaturale dell'espressionismo tedesco, mirata a svelare i vizi della città, con il contenuto vivificante dell'arte sovietica. La grafica delle riviste diventò un campo di sperimentazione per il giovane artista. Nei numerosi disegni che egli fece per la

⁶ *Sovetskoe iskusstvo za 15 let: Materialy i dokumentacija*, a cura di I. Maca — L. Reingardt — L. Rempel', Moskva 1933, p. 575.

⁷ Cfr. E. Voronovič, *L'architettura del costruttivismo nell'arte sovietica della fine degli anni Venti — inizio anni Trenta*, “eSamizdat”, 2020, XIII, pp. 219-230.

⁸ P. Vil'jams — K. Kozlova — Ju. Pimenov, *Meždu laptem i domnoj*, “Iskusstvo v massy”, 1930, 4, p. 14.

⁹ F. Antonov, cit. in M. Jablonskaja, *Moskovskij chudožnik Fëdor Antonov*, <<https://sovjiv.ru/articles/61>> (ultimo accesso: 12.08.2021).

¹⁰ P. Vil'jams — Ju. Pimenov, *Dovol'no chudožestvennogo braka!*, “Iskusstvo v massy”, 1930, 10-11, p. 14.

rivista “Sovetskij èkran”, si rivelò un maestro del grottesco, dotato di un grande spirito di osservazione, capace di coniugare in una piccola illustrazione diverse soluzioni stilistiche, vari piani e allusioni. Lo schizzo del manifesto pubblicato sulla copertina di “Sovetskij èkran” con un *cowboy* [Fig. 1]¹¹ sorridente che punta l’arma in direzione del lettore, già prefigura le future tecniche del maestro: esperimenti con il volume, la densità dei colori, le angolazioni e la creazione della *silhouette* senza disegnarne i contorni. Nell’illustrazione che realizzò per il racconto di Mandel’shtam *Ja pišu scenarij*¹² [Sto scrivendo una sceneggiatura, 1927][Fig. 2] vengono abilmente mescolate una soluzione primitiva nella costruzione dei piani, l’interpretazione dei volumi e una serie di immagini complesse.

Pimenov non è estraneo alle simpatie nei confronti dei ‘piccoli’ eroi dei racconti umoristici: nel disegno *Skorčivšis’ v uglu u telefonnoj budki, Ira plakala* [Accovacciata all’angolo di una cabina telefonica, Ira piangeva] per il racconto di Filipp Gopp *Najdena i poterjana*¹³ [Trovata e perduta, 1927][Fig. 3], nella curva dinamica delle spalle dell’eroina, velate da una macchia di oscurità, si percepisce una disperazione reale, ben lontana dall’artificiosità del *feuilleton*.

L’illustrazione *Kino v derevne*¹⁴ [Cinema in campagna][Fig. 4], in cui Pimenov rovescia l’abituale percezione della sala cinematografica adottando una prospettiva rivolta dallo schermo agli spettatori (permettendo così al lettore di concentrarsi sulle emozioni del pubblico), sembra giocare con le immagini di *Raseja* [La Russia] di Boris Grigor’ev. Anche i contadini raffigurati in primo piano sono caricaturali, ma trattati in modo diverso: davanti a noi vediamo persone comuni, emotivamente vicine allo spettatore, piene di curiosità e di forza vitale. Un altro disegno, *Na s”ëmkach chroniki*¹⁵ [Sul set della cronaca] racchiude in sé un insieme di tecniche plastiche e compositive del giovane pittore: la combinazione dei punti di vista e di strutture diverse, la nitidezza dello



Fig. 2

scorcio [Fig. 5].

L’OST realizzò quattro mostre e in ciascuna di esse le opere di Pimenov apparivano come le più grottesche, sviluppando la tradizione dell’espressionismo tedesco in soluzioni pittoriche. L’acutezza nervosa della forma, la distorsione delle proporzioni umane e i personaggi ‘non ancorati a terra’ sono un tentativo di trasmettere la propria percezione di un tempo pieno di conflitti, drammi e conquiste. Ad esempio, la tela *Invalidy vojny* [Invalidi di guerra, 1926, Museo di Stato Russo] esposta alla seconda mostra dell’associazione, illustra un motto attuale negli anni Venti: *vojna – vojne* (guerra alla guerra). Le figure macabre e inquietanti dei soldati accecati dagli attacchi con il gas si muovono minacciosamente verso lo spettatore quasi ‘cadendo’ fuori dall’immagine,

¹¹ “Sovetskij èkran”, 1926, 10 (copertina).

¹² O. Mandel’shtam, *Ja pišu scenarij*, “Sovetskij èkran”, 1927, 25, p. 4.

¹³ “Sovetskij èkran”, 1927, 26, p. 7.

¹⁴ “Sovetskij èkran”, 1926, 11 (seconda di copertina).

¹⁵ “Sovetskij èkran”, 1927, 39 (seconda di copertina).

spinte dalla terra che si solleva. Il colore della loro carnagione si distingue a malapena da quello del suolo; i soldati non appartengono più al mondo dei vivi, e mettono così in guardia i contemporanei sugli orrori della guerra. La tela fu presto acquistata per la collezione del museo e l'opera entrò nell'esposizione del primo museo al mondo di arte contemporanea: il Museo della Cultura Pittorica. Per Pimenov questo significava che il quadro era diventato una pietra miliare dell'arte contemporanea, una tappa del suo sviluppo riconosciuta e apprezzata.

Un tema molto importante per l'OST era lo sport: la trasformazione dei corpi attraverso gli esercizi fisici era percepito dai membri del gruppo come un processo di creazione di un uomo nuovo, più perfetto. Sia l'artista che i suoi compagni negli anni Venti non soltanto raffiguravano lo sport, ma anche giocavano spesso a calcio e praticavano il pugilato. Come testimonia il racconto di uno di loro, Sergej Lučišin:

Stanchi di intrattenere lotte verbali, tiravano fuori dall'armadio i guantoni. In un attimo la stanza del museo si trasformava in un ring. [...] Dejneka (peso massimo) lottava contro Vil'jams (peso medio). Poi si alternava la coppia Pimenov – Vjalov e così via. Alla fine andavano tutti insieme a un dibattito presso il Museo politecnico, o a vedere l'ennesima puntata della *Casa dell'odio* al cinema sulla Malaja Dmitrovka¹⁶.

Anche uno dei primi quadri di Pimenov, *Boxe* (1924, collocazione ignota), era dedicato allo sport. La composizione di questo dipinto può essere ricostruita da quattro fonti: il disegno *Gli artisti nello studio* (1928, Galleria Tret'jakov), la descrizione di un pastello più tardo presente in una recensione di Lev Varšavskij¹⁷, la fotografia di una delle sale del padiglione sovietico alla XVI Biennale di Venezia del 1928, in cui questo pastello si vede e, infine, un dettaglio del quadro *Attrice allo specchio*¹⁸ (1928, collocazione ignota). Sulla stampa *Gli artisti nello studio* Pimenov si autoritrasse insieme al suo collega dell'OST ed ex-compagno di studi al Vchutemas, Andrej Gončarov. Sul cavalletto di Gončarov si trova l'autoritratto incompiuto, mentre Pimenov sta lavorando al quadro *Boxe*. La figura del pugile è ripresa

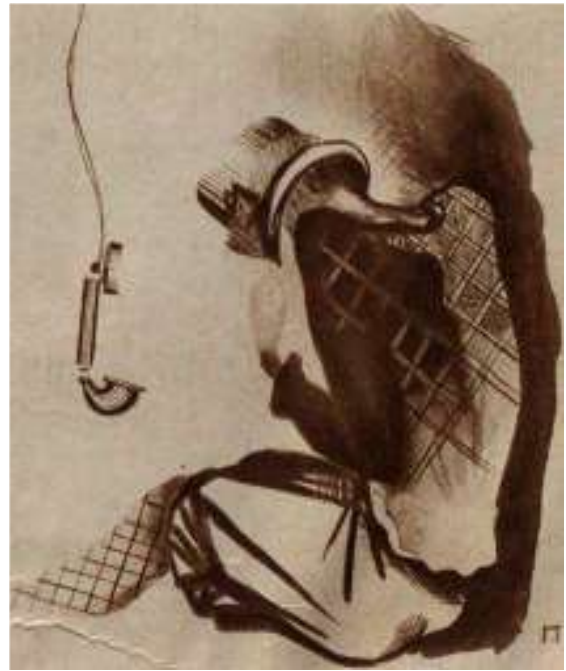


Fig. 3

di profilo e occupa la maggior parte della composizione; il corpo dell'agonista è rappresentato come un grumo di muscoli rotondeggianti che confluiscono nel volume sferico dei guantoni. In tal modo il pittore volle trasmettere la tensione muscolare e psicologica del suo personaggio. Nell'opera *Gli sciatori*¹⁹ (1925, collocazione ignota) Pimenov indirizza la sua ricerca in due direzioni simultanee, cercando un nuovo linguaggio artistico e un'immagine di contemporaneità. Raffigurando il suo sciatore con la *budėnovka*, egli allude al passato del protagonista sul fronte e allo stesso tempo tenta di far emergere il suo mondo interiore, attira l'attenzione sul volto e sullo sguardo tesi, rivolti verso lo spettatore. In questo caso l'esperimento risulta meno convincente: il tema semplice di una passeggiata sugli sci insieme alle posizioni dei corpi un po' acute e spezzate in modo teatrale creano una discordanza che può rendere più difficoltosa la percezione complessiva dell'immagine.

Il tema dello sport sarà ripreso dal pittore in dipinti quali *Calcio* (1926, Galleria d'Arte di Astrachan' M.P. Dogadin), *Tennis* (1926, collocazione ignota), *Corsa*²⁰ (1928, collocazione ignota). Nel *Calcio* si

¹⁶ S. Lučišin, *Obščestvo stankovistov*, "Tvorčestvo", 1966, 1, p. 16.

¹⁷ L. Varšavskij, *III vystavka "OST"*, "Izvestija", 19.05.1927.

¹⁸ Riprodotto in "Krasnaja panorama", 1928, 25, pp. 1-4.

¹⁹ Riprodotto in *Pečat' i revoljucija*, 1925, 5-6, p. 277.

²⁰ Riprodotto in *Exhibition of Contemporary Art of Soviet Russia. Painting. Graphic. Sculpture. Grand Central Palace, New York, February, 1929*, New York 1929, cat. 98, 99, pp. 58-59.

intuisce la sua “passione da bambino”²¹ per questo gioco popolare. Pimenov introduce una connotazione metafisica in una scena essenzialmente di genere, ma in questo caso riesce a raggiungere l’armonia tra il soggetto e la composizione. Pimenov ‘confonde’ volutamente lo sguardo dell’osservatore con il frammentario intrico delle gambe e colloca la figura del calciatore in divisa blu in primo piano, laddove secondo le leggi prospettiche dovrebbe trovarsi in secondo piano. Al pittore questo espediente serve per rafforzare la dinamica dell’azione sportiva. I giocatori si librano in una magica ‘assenza di gravità’, come ipnotizzati dal sole scuro del pallone. Le figure sono caratterizzate da volumi ipertrofici e sembrano ruotare attorno al proprio asse. Tutti e tre i giocatori formano insieme un enorme imbuto che sale verso l’alto come un turbine d’aria. Sembra che siano sul punto di salire in cielo, come nuovi dei, lasciandoci solo con un sottile lembo di suolo e sparuti alberi secchi. Kazimir Malevič scriveva che l’uomo non ha un’altra possibilità di “percepire lo spazio” se non “staccandosi dalla terra”²², e i calciatori di Pimenov lo fanno a modo loro. Quello degli “atleti che levitano”²³ è un tema esplorato non solo dai pittori, ma anche dai fotografi e dai registi cinematografici dell’epoca, come Aleksandr Rodčenko, Arkadij Šachet, Dziga Vertov. Ciò che affascina è il volo, l’elevazione di un rinnovato uomo moderno verso altezze sconosciute, simbolo delle possibilità che gli si aprono davanti.

L’artista attribuisce lo stesso significato estensivo alle immagini dei personaggi che corrono al limite delle loro possibilità nel dipinto *Corsa*. Le figure espressive degli atleti dalle proporzioni allungate, che nell’ultimo spasmodico sforzo si lanciano verso il record, hanno come sfondo un arcobaleno, un idrovolante nel cielo e le forme rigorose della nuova architettura che mettono in rilievo la linea dell’orizzonte.

È interessante notare che il prototipo dell’edificio raffigurato a destra è la casa costruita da André Lurçat nel 1925 a Versailles, le cui fotografie uscirono sulla rivista “Sovremennaja arhitektura” [L’architettura contemporanea]²⁴. Nel dipingere l’architettura, Pimenov non si affida alla fantasia, bensì s’ispira alla contemporaneità e mette in scena esempi già pronti di edilizia nazionale ed estera, divenendo in questo modo parte di un processo artistico plurale. Non a caso, firmando i quadri dipinti a Mosca, il pittore aggiungeva il luogo, ‘Mosca’, appunto, immaginando che in futuro avrebbe potuto scrivere ‘Berlino’ o ‘Roma’ (come effettivamente poi avvenne).

Le figure delle ragazze nel quadro *Tennis* non presentano segni distintivi ‘sovietici’. Le posizioni assunte dai loro corpi sono una variante dei movimenti dinamici che Ferdinand Hodler aveva attribuito alle protagoniste di *Emozione II* (1901-1902, collezione privata). Grazie alle proporzioni allungate, i corpi muscolosi delle tenniste appaiono eleganti. L’impressione di una fragile raffinatezza che esse trasmettono è dovuta alla lavorazione dei tessuti dei loro vestiti, all’intreccio delle corde delle racchette, della rete del campo e delle strutture metalliche merlettate del ponte ferroviario. Tutto ciò crea l’immagine di una vita ‘altra’, ordinata e prospera. Ci troviamo dinanzi a una donna moderna, liberata dalla “schiavitù della cucina e della mangiatoia”²⁵.

A ragione, Pimenov si sente non solo cittadino sovietico, ma anche cittadino del mondo: le riviste degli anni Venti illustrano costantemente quel che avviene in Europa, in America, in Cina e in altri paesi, e spesso riservano la rubrica *U nich* [Da loro] oppure *O čem žužžit Zapad* [Che aria tira in Occidente] a eventi politici, culturali, tecnologici o semplicemente ad aspetti curiosi della vita quotidiana all’estero. Tale attenzione agli eventi internazionali è caratteristica di quei tempi. Mosca e altre città dell’Unione Sovietica attiravano artisti, pittori e gruppi teatrali da vari paesi. Nella seconda metà degli anni Venti, Pimenov dipinse ben tre quadri dedicati alla vita teatrale moscovita di quel momento. La tela

²¹ Ju. Pimenov, *Autobiografija*, op. cit.

²² K. Malevič, *Suprematizm*, in Idem, *Sobranie sočinenij v 5 tomach*, V, p. 34.

²³ A. Kowaljow, *Freier Flug im totalen Raum. Der Mythos des Fliegens in der sowjetischen Kunst der 20er und 30er Jahre*, in *Die Kunst der Fliegens: Malerei, Skulptur, Architektur, Fotografie, Literatur, Film: [anlässlich der Ausstellung “Die Kunst des Fliegens”*, vom 2. Juli bis 27. Oktober 1996 im Zeppelin-Museum Friedrichshafen, Ostfildern-Rui 1996, p. 124.

²⁴ “Sovremennaja arhitektura”, 1927, 2, pp. 52-53, 55, 61.

²⁵ A. Nemirov, *Ženščina Lena, vyjdi iz plena! P’esa dlja detej*, ill. di Ju. Pimenov, Moskva-Leningrad 1927, p. 1.



Fig. 4

*Operetta negra al teatro di Mosca*²⁶ (1928, collocazione ignota), per esempio, fu dipinta sulla scorta delle impressioni ricavate dai concerti di un'operetta jazz americana messa in scena dal gruppo "Šokoladnye rebjata" [Ragazzi color cioccolata] che si erano esibiti a Mosca e a Leningrado nel 1926. Le performance di ballerini, musicisti e cantanti avevano suscitato un grande scalpore presso il pubblico e gli artisti, tra i quali, ad esempio, Mejerchol'd. Pimenov, che apprezzava le novità di ogni genere, scelse questo soggetto esotico per il suo quadro, cercando di infondervi l'energia espressa dagli artisti.

Anche la tela *Teatro cinese* (1928, collezione di Pëtr Avena) è ispirata agli spettacoli che Pimenov vide a Mosca nel 1928. Come in altre opere, anche qui prevale il blu intenso che evidenzia l'ammirazione del pittore nei confronti di Hodler, il quale ne faceva spesso uso nei propri dipinti. Riproducendo perfettamente la plasticità degli attori cinesi, Pimenov li raffigura mentre ruotano rapidi su sé stessi, formando una sorta di vortice. In questo quadro l'artista sperimenta anche la 'visualizzazione acustica': dai musicisti in sottofondo sembrano irradiarsi suoni acuti che accompagnano la stravagante performan-

ce. Quest'opera coniuga brillantemente l'internazionalismo del pittore e la sua passione per il teatro, per il quale aveva cominciato a lavorare dal 1924.

Il quadro *Attrici allo specchio* (1928, collocazione ignota) ci fa vedere la vita dietro le quinte che il pittore amava e conosceva bene. La sua composizione, costruita sulle diagonali e sull'alternarsi di forme curvilinee, trasmette la tensione psicologica che regna nel camerino prima dello spettacolo. Tra i dettagli del quadro, come spesso accade, Pimenov citò un'altra sua opera: sulla parete accanto allo specchio c'è un disegno su cui è raffigurata di spalle una ballerina con il cilindro. Non è altro che il disegno *Šokoladnye rebjata*²⁷ (Ragazzi color cioccolata, 1926, collocazione ignota) pubblicato sulla rivista "Sovetskoe iskusstvo". È interessante notare che un cappello simile a quello raffigurato nel disegno è presente anche nell'*intérieur* del camerino e lega il quadro *Operetta negra* con *Attrici allo specchio*. Si potrebbe supporre che queste due opere, insieme a *Teatro cinese*, rappresentino un trittico sulla vita teatrale, un racconto sul teatro di Mosca aperto a tutti i paesi.

Raffigurando gare sportive, spettacoli teatrali, scorci industriali, il pittore non cambia approccio tecnico e dipinge gli operai con la stessa forza espressiva e libertà con cui lavora alle immagini delle attrici o degli atleti. Per esempio, la tela *In acciaieria* (1927, collocazione ignota) prefigura il capolavoro *Avanti con l'industria pesante!*, ma allo stesso tempo ha un che di teatrale. Il calderone della fonderia da cui fuoriesce un fascio di luce somiglia a un gigantesco riflettore che strappa gli operai metalurgici, protagonisti di un'impresa epica, dall'oscurità. La pubblicazione dell'opera sulla copertina della rivista "Krasnaja niva"²⁸ ci permette di conoscere questo lavoro, molto probabilmente perduto nella sua versione a colori.

Pimenov riteneva che "l'OST fosse stata la prima associazione artistica nell'URSS a proporre che la macchina e la forma industriale venissero considerate come una forma di stile"²⁹. Nel monumentale

²⁷ "Sovetskoe iskusstvo", 1926, 6, p. 50.

²⁸ "Krasnaja niva", 1927, 7.

²⁹ P. Vil'jams – K. Kozlova – Ju. Pimenov, *Meždu laptom*, op. cit., p.

²⁶ L'opera fu acquistata in una mostra e oggi si trova negli Stati Uniti. Citata in: *Pečat' i revoljucija*, 1927, 4, p. 103.

Avanti con l'industria pesante! egli crea un contrasto semantico tra la fisicità organica dei personaggi e le strutture metalliche dei macchinari sullo sfondo, mettendo in gioco vari punti di vista, la distorsione delle proporzioni dei corpi e la contrapposizione dei colori freddi e caldi per raggiungere il grado maggiore di espressività. Il critico Ignatij Chvojnijk annotò a proposito di questo quadro:

[...] la rappresentazione della fabbrica ispira coraggio e intensità. [...] Abbronzati, seminudi essi [gli operai] sono colti in un momento di sintonia, quando convergono nello sforzo fisico. La fabbrica stessa dà l'idea di una precisione severa, con le linee caratteristiche delle macchine, delle ruote, degli stantuffi, ecc. Anche qui l'approccio è spiccatamente grafico e potrebbe sembrare una 'deviazione' d'ordine formale nella pittura. Ma chissà se questa strada invece non porta all'allontanamento da quel romanticismo nebuloso impiegato nella raffigurazione della fabbrica, e alla cristallizzazione del ritmo ferreo del genere industriale³⁰.

Il lavoro sulla grande tela *Al cementificio*³¹ (1931, collocazione ignota) fu preceduto dalla visita a un sito industriale di Novorossijsk e da alcuni schizzi, due dei quali furono pubblicati sulla rivista "Krasnaja niva". In primo piano Pimenov mette, ripreso da vicino, un grande supporto di cemento a forma di 'U' che, insieme agli operai, diventa il personaggio principale del quadro. La tela fu esposta alla Biennale di Venezia nel 1932 insieme ad alcune opere di A. Dejneka ed E. Zernova, e fu accolta favorevolmente dalla critica italiana. Il pittore, tra l'altro, fu definito "un artista di grande gusto"³².

Già negli anni Venti Pimenov aveva spesso affrontato il tema della trasformazione di Mosca, ispirandosi a ogni nuovo tratto della sua conformazione urbanistica. Nel disegno *Pioggia* (1929) che fece per la rivista "Krasnaja niva"³³ senza legami con la topografia reale e trascurando la precisione nei dettagli, egli colloca dinanzi a palazzi di epoche diverse un massiccio edificio costruttivista, il cui prototipo fu la cooperativa "Dukstroj"³⁴. Alterando leggermente le



Fig. 5

facciate di edifici reali, l'artista esalta la modernità della nuova architettura moscovita. Molto probabilmente la stessa casa con le balaustre dei balconi fatte di sottili tubi metallici si trova anche in altri due dipinti: *Case nuove*³⁵ (1929, collocazione ignota) e *Ragazzi sul balcone* (1929, Museo Ludwig, Colonia). La prima opera ritrae alcune giovani donne all'interno di un edificio di nuova costruzione, mentre lo sfondo mostra allo spettatore il quartiere costruttivista di una città rinnovata. Persino le piante nei vasi non sono più i ficus o le palme piccolo-borghesi, ma degli austeri cactus. L'interno minimalista si adice al gusto ufficiale che proclamava la semplicità funzionale e la pulizia delle case moderne. Il dipinto fu esposto nel 1930 all'Esposizione di opere su temi rivoluzionari e sovietici nella sezione "Il nuovo *byt*" come contrapposizione al "*byt* vecchio, sporco e arrogante"³⁶. Allo stesso tema è dedicato il quadro *Ragazzi sul balcone*, in cui le figure sono rappresentate nello spazio leggero del balcone, all'altezza dell'azzurro brillante del cielo. I ragazzi sembrano appartenere al mondo dell'aria e del sole, tanto lo sti-

14.

³⁰ I. Chvojnijk, *Vystavka gosudarstvennykh zakazov k desjatiletiju Oktjabrja*, "Sovetskoe iskusstvo", 1928, 1, pp. 33-34.

³¹ Riprodotto in: "EMPORIUM: Rivista mensile illustrata d'arte e di cultura", 1932 (LXXV), 450, p. 431.

³² K. Kravčenko, *Vynuždennye priznanija*, "Iskusstvo", 1932, 1-2, p. 237.

³³ "Krasnaja niva", 1929, 40.

³⁴ Architetto A. Fufaev, 1928-1929, Leningradskij prospekt, 26, st. 2.

³⁵ Riprodotto in "Krasnaja panorama", 1929, 34, p. 14.

³⁶ A. Fëdorov-Davydov, *Vystavka proizvedenij revoljucionnoj i sovetskoj tematiki*, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja, Moskva 1930, p. 13.

le che l'artista sceglie è vicino alla pittura metafisica e alla Nuova oggettività. In queste opere, unite dal tema "ospiti nella nuova casa", il pittore cattura il presente aspirando al futuro.

Nel ritratto perduto di Andrej Burov (1928)³⁷, architetto-costruttivista, innovatore, pubblicitista ed ex studente del Vchutemas, Pimenov non si discosta da come il personaggio era nella vita reale: brillante e stravagante, un attivo propagandista di idee e sguardi nuovi. Sullo sfondo, il pittore inserisce una statua antica e una stampa. Il disegno rivela la somiglianza con uno degli schizzi realizzati da Burov per il suo progetto costruttivista di un *sovchoz* – il set per il film *Vecchio e nuovo* di Sergej Ėjzenštein – e anche con alcuni dettagli della Villa Savoye di Le Corbusier, l'idolo di Burov. Cercando di mettere in rilievo la sua essenza di architetto-razionalista, Pimenov dipinge Burov seduto su una sedia ultramoderna da consolle, disegnata da uno dei professori del Bauhaus, Marcel Breuer.

Proprio nell'ambito delle scenografie di Burov per il film di Ėjzenštein, elogiate dallo stesso Le Corbusier, fu dipinto il quadro *Fabbrica del latte* (1930, collezione privata). Pimenov sembra illustrare l'immagine del futuro delle *pièce* di Vladimir Majakovskij. Qui regna l'ordine assoluto, la pulizia perfetta e il candore delle nuovissime officine inondate dalla luce del sole, che entra dalle finestre costruttiviste sviluppate in orizzontale. E anche le operaie di Pimenov trasmettono allo spettatore una vasta gamma di emozioni, dalla gioia alla curiosità intensa.

Nel 1928 Pimenov per la prima volta si reca all'estero per lavoro³⁸, in Italia e in Germania, dove visita i musei e studia l'arte contemporanea. Alle impressioni del viaggio durato tre mesi sono dedicati vari disegni e due dipinti: *Berlino – Occidente*³⁹ (collocazione ignota) e *L'Italia* (1929-1932, Museo

regionale di arti visive di Archangel'sk, AOMII). Oggi possiamo giudicare la composizione di *Berlino – Occidente* solo dalle fotografie della sala espositiva del padiglione sovietico alla XVIII Biennale di Venezia del 1932. Sul dipinto di forma quasi perfettamente quadrata sono raffigurate delle giovani modaiole con il cappello che, occupando quasi tutta la linea verticale della tela, si muovono verso sinistra. Camminano lungo le vetrine ignorando un disabile seduto sulla destra. Non è possibile descrivere l'immagine in modo più dettagliato, si potrebbe tuttavia avanzare una congettura sulla visione critica che Pimenov aveva della vita in Germania. E sebbene la realtà tedesca sia descritta da un sovietico, egli la percepisce attraverso la lente delle opere grottesche di maestri quali Otto Dix e George Grosz che stigmatizzano le miserie delle grandi città. Il quadro *L'Italia* [Fig. 6] fu dipinto a Mosca, e la sua composizione subì diversi ripensamenti dal 1929 al 1932. Nell'illustrazione del 1929 per la rivista "Krasnaja panorama" il pittore raffigura una via di Padova "con i preti cattolici nell'Italia fascista"⁴⁰ e un pescivendolo, creando in questo modo una contrapposizione tra il clero ozioso e il giovane che vende il suo pescato. Questo disegno servì da punto di partenza per *L'Italia*. Nel quadro, invece, il *pathos* sociale è quasi annullato, perché al posto dei preti compare un'avvenente bionda che cammina verso lo spettatore, e invece di raccontare il conflitto di classe Pimenov si adagia sulla storia di un incontro romantico. Il dipinto occupa un posto intermedio nella carriera dell'artista in quanto egli ci lavora ricorrendo al linguaggio plastico sia degli anni Venti che degli anni Trenta. La parte centrale della composizione e l'immagine del pescatore sono dipinte con una sottile applicazione del solvente per pittura che sottolinea i volumi, mentre la figura della ragazza è resa in modo pastoso, con pennellate vistose, impiegate da Pimenov all'inizio degli anni Trenta. Per coniugare sezioni stilisticamente diverse, Pimenov applica pennellate pastose di blu oltremare che 'saldano' la composizione. L'artista dipinge una classica architettura di Padova (la statua equestre del condottiero Gattamelata), il selciato e il sole nero delle avanguardie, coperto da una nuvola

³⁷ Nella collezione della Galleria Tret'jakov è conservata una copia d'autore datata 1977.

³⁸ Pimenov insieme a Pëtr Vil'jams fu inviato dal Narkompros prima in Germania e poi in Italia. L'itinerario del viaggio comprendeva Varsavia, Berlino, Leipzig, Monaco di Baviera, le alpi austriache, Venezia, Padova, Verona, Mantova, Ferrara, Bologna, Firenze, Colonia e Amburgo.

³⁹ Pubblicato sotto il titolo *Berlino West* sul catalogo della XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte: Catalogo. Venezia, 1932. Cat. 87.

⁴⁰ F. Roginskaja, *Lico OST*, "Iskusstvo v massy", 1930, 6, p. 11.

suprematista rettangolare, unendo, in questo modo, in un unico quadro stili e tempi diversi. Tuttavia, l'elemento principale per Pimenov è il battito della vita, il fascino dell'esistenza quotidiana, il valore di ogni istante dei rapporti umani, ugualmente riconoscibili 'sia da loro che da noi'.

Nel 1932 il decreto del Politburo del Comitato centrale del PCUS "Sulla ristrutturazione delle organizzazioni letterarie e artistiche"⁴¹ pose fine all'attività di tutte le associazioni, e Pimenov diventò membro dell'appena creato MOSSCh (l'Unione degli Artisti di Mosca). Le sperimentazioni libere dello stile sovietico volsero al termine, e il realismo socialista s'impose come metodo unico, mentre gli artisti perdevano gradualmente l'autonomia nella scelta dei temi e nell'approccio inventivo all'esecuzione delle opere. L'inizio degli anni Trenta non fu facile per Pimenov: "È stato un periodo difficile per me. I nervi mi tradirono e non riuscivo a lavorare. Si sono aggiunti anche dei problemi professionali: uno dei libri che ho illustrato è stato accusato di formalismo per via dei miei disegni, cosicché sono rimasto senza soldi e senza lavoro..."⁴². Sua figlia ricorda:

Da cosa è stata causata la sua depressione? Mio padre non amava parlarne, ma credo che qui abbiano concorso elementi diversi. Era in atto una campagna contro il formalismo, i suoi lavori [...] rientravano in questa categoria e di conseguenza la strada delle illustrazioni per libri e riviste rimase chiusa. D'altra parte, in lui si stavano verificando dei cambiamenti importanti. L'entusiasmo giovanile che lo portò ad accettare e sostenere la Rivoluzione e tutto ciò che vi era in essa di nuovo, fresco e brillante per la sua immaginazione artistica, è stato sostituito da una valutazione più sobria della realtà. [...] Quando si riferiva al periodo della malattia e della guarigione, citava sempre Dickens: "Erano tempi peggiori, erano tempi migliori, anni di disperazione, anni di speranza"⁴³.

Arrivò un'altra epoca, un'epoca che aveva bisogno di una poetica diversa. A partire dagli anni Trenta Pimenov si rivolse all'arte di Auguste Renoir, Edouard Manet, Camille Corot, Jean-Francois Millet e Valentin Serov, sviluppando una propria versione dell'impressionismo, dopo di che "distresse senza pietà le sue prime opere addirittura scambiando quei qua-



Fig. 6

dri e quei disegni che erano già riusciti a entrare nelle collezioni dei vari musei"⁴⁴. Da quel momento la donna diventa protagonista delle sue opere, una donna gentile e lirica, severa e concentrata sul lavoro, allegra e rivolta verso il futuro.

Negli anni Trenta i temi precedenti trovano una realizzazione diversa, per esempio Mosca non è più concepita come contrasto tra il vecchio e il nuovo, ma viene rappresentata in chiave poeticizzata. Tele quali *Delegatka* (La delegata, 1937, Galleria statale d'arte di Perm'), *Novaja Moskva* (La nuova Mosca, 1937, collocazione ignota) e *V moskovskom kafè* (In un caffè moscovita, 1937, collocazione ignota)⁴⁵ costituiscono una trilogia pittorica sulla vita moscovita in cui Pimenov, come se si adeguaesse al dettame di Serov di 'dipingere l'allegria', raffigura giovani donne, le nuove padrone della vita nella loro quotidianità felice e ben ordinata.

⁴¹ Pubblicato in *Sčast'e literatury: Gosudarstvo i pisateli, 1925-1938: dokumenty*, a cura di D. Babičenko, Moskva 1997, p. 130.

⁴² Cit. in: I. Dolgopolov, *Jurij Pimenov*, "Ogonëk", 1973, 48, p. 18.

⁴³ T. Pimenova, *Moemu otcu s ljubov'ju*, Moskva-Peski 2019, pp. 26-28.

⁴⁴ A. Čegodaev, *Ju. I. Pimenov*, in Idem, *Moi chudožniki: izbrannye stat'i ob iskusstve ot vremën Drevnej Grecii do dvadcatogo veka*, Moskva 1974, p. 205.

⁴⁵ E. Melikadze – P. Sysoev, *Sovetskaja živopis'*, Moskva 1939, p. 205.

Le opere dell'artista degli anni Venti – inizio anni Trenta, nonostante le somiglianze tematiche con la produzione degli altri membri dell'OST, hanno tratti inconfondibili della propria maniera pittorica. Attento ai minimi dettagli, ai materiali e allo stato psicofisico dei suoi personaggi, Pimenov crea una propria versione del “neorealismo”⁴⁶ dell'OST, segnata dall'estetismo e da un'acuta espressività. In opposizione ai sostenitori dell'arte industriale, con la sua arte egli difende con successo il diritto all'esistenza della pittura da cavalletto. Nel tentativo di confermare la sua attualità, il pittore unisce le ultime trovate dell'arte europea a quella nazionale, rimanendo sempre alla ricerca di argomenti scottanti.

Continuerà anche in seguito la ricerca dei mezzi espressivi adatti a trasmettere lo spirito del tempo, mentre il suo interesse vivido per l'uomo diventerà il *leitmotiv* delle opere più tarde. La sensibilità unica e l'emotività, la capacità di ritrarre sensazioni fugaci e sentimenti profondi che sono così importanti per l'umanità a prescindere dall'epoca, rendono l'arte di Pimenov attuale ancora oggi.

www.esamizdat.it ◇ E. Voronovich, *Le opere perdute di Jurij Pimenov (1920-1930)*. Traduzione dal russo di O. Trukhanova ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 243-253.

⁴⁶ Il termine è stato per la prima volta applicato nei confronti dei membri dell'OST nel 1926 dallo storico dell'arte Abram Ėfros.

◇ *The Lost Works of Iurii Pimenov (1920s-early 1930s)* ◇

Elena Voronovich

Abstract

The well-known legacy of Pimenov, unfortunately, does not fully reflect his creative path. In the 1930s, he radically changed the style of his works and destroyed his early canvases. In addition, the master's paintings, because of their relevance, often represented the art of the Soviet Union at foreign exhibitions and were acquired; the location of some of these works are unknown and these masterpieces have been lost. Many of Pimenov's best works of the 1920s are known only from black-and-white reproductions in monographs, magazines and old catalogs. This article is the first to consolidate these works. This not only allows for a fuller presentation of the first stage of the artist's work, but also a better understanding of his evolution and role in the history of Soviet art.

Keywords

Pimenov, 1920-1930 Art, Lost Works.

Author

Elena Voronovich is the Senior researcher of the Department of painting of the 1st half of the 20th century, author of several articles, PhD student at The State Institute for Art Studies (Moscow). As a Curator she has been involved in several important exhibitions such as *To work, to build and not to whine! Aleksandr Deineka. Painting, Graphic. Sculpture* at the State Tretyakov gallery; *Aleksandr Deineka. Soviet master of modernity* at the Palazzo delle Esposizioni (Rome) in collaboration with Irina Vakar and Matteo Lafranconi; *Petr Kotov, Realism as a personal choice!* at the State Tretyakov gallery; *Someone 1917* at the State Tretyakov gallery in collaboration with Irina Vakar.

Publishing rights

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



© (2021) Elena Voronovich

Paradžanov e Lady Gaga: teologia armena e immaginario pop

Alessandro Alfieri

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 255-264 ◇

L'ATTUALE cultura digitale o “plenitudine”, come ha messo recentemente in evidenza David Jay Bolter, ha ridefinito nel profondo il consumo estetico e artistico. La cultura massmediale segna la disgregazione di ogni gerarchia estetica e la fine delle élite culturali: “La plenitudine [...] inghiotte le forze contraddittorie della cultura alta e di quella popolare, i vecchi e i nuovi media, le idee politiche conservatrici e quelle radicali”¹. Oggi, shockare la percezione degli utenti significa innanzitutto spostarsi dall'ambito specificatamente artistico a quello della *popular culture* e della moda, che cercano di catturare l'attenzione dei consumatori attraverso un approccio spesso iconoclasta e eccessivo, disturbante e dissonante.

Ma a risultare particolarmente seduttivo nei linguaggi della cultura di massa contemporanei è spesso il riferimento a ciò che, in passato, ha rappresentato proprio lo specifico dell'opposizione tra avanguardia e *midcult*: soprattutto grazie al web, la plenitudine digitale ha concesso il superamento tra cultura elitaria e cultura di massa nella prospettiva della fruizione di materiali audiovisivi. Perciò non deve stupire se alcune produzioni videomusicali, al giorno d'oggi, possono competere a livello di sperimentazione e valore estetico con le migliori produzioni videoartistiche, oppure con il migliore cinema d'autore dei decenni passati. Questo è vero anche quando si tratta di mettere in una relazione cortocircuitale il personaggio pop di maggior successo a livello internazionale, ovvero Lady Gaga – brand commerciale che ormai rappresenta un autentico impero economico e che nel corso degli ultimi dieci anni spesso ha intrecciato la sua carriera e la costruzione del suo personaggio e del suo immaginario con l'arte

contemporanea e col cinema – e Sergej Iosifovič Paradžanov, e più nello specifico quello che dalla critica è considerato il suo capolavoro, ovvero *Il colore del melograno*. Un accostamento inaspettato, per certi versi stupefacente perché sarebbe difficile ipotizzare qualcosa di più lontano dall'immaginario pop di Lady Gaga rispetto all'estetica tradizionalista di ispirazione teologico-mitologica del regista armeno-georgiano, perseguitato nel corso di tutta la sua carriera dalle autorità sovietiche e condannato all'esilio.

In realtà, il rapporto tra queste due figure, sancito dalla realizzazione nel 2020 del videoclip del singolo *911* della cantante americana, uscito in piena pandemia, per essere spiegato necessita di un altro riferimento, ovvero il videomaker e regista che ha “mediato” tra i due mettendoli in comunicazione, Tarsem Singh Dhandwar. Il riferimento teologico che impernia su di sé tutto l'immaginario cinematografico di Paradžanov, in maniera quasi eretica, tramite Tarsem viene assorbito e adottato dalla più importante pop star degli ultimi anni, ovvero l'artista che ha ereditato la corona direttamente da Madonna, che fin dal nome esibiva una chiara riplasmazione della dimensione religiosa nel cuore della cultura pop. Questo perché da sempre religione e consumo – e perciò industria culturale prima e industria dello spettacolo e dell'iperspettacolo poi – hanno un legame profondo che riguarda l'attrazione feticistica per le merci, il funzionamento dello *star-system* e l'attribuzione della sacralità a personaggi elevati al rango di autentici miti. Il circuito della divinizzazione commerciale evidenzia la caratterizzazione culturale che il mercato capitalista ha assunto, dal momento che “nel capitalismo può ravvisarsi una religione, vale a dire, il capitalismo serve essenzialmente alla soddisfazione delle medesime ansie, sof-

¹ D. J. Bolter, *Plenitudine digitale. Il declino delle culture di élite e l'ascesa dei media digitali*, Roma 2020, p. 36.

ferenze, inquietudini, cui un tempo davano risposta le cosiddette religioni”². Se infatti lo *star-system*, massima espressione del consumismo capitalista, si è sostituito alla mitologia classica assorbendone e convertendone i presupposti e le dinamiche espressive, Lady Gaga palesa questa continuità di spettacolo e religione, rendendo manifesto un impianto concettuale che, per funzionare, nel corso del Novecento era sempre rimasto celato e nascosto. L’immaginario culturale contemporaneo e postmoderno invece ha recepito in pieno questa continuità e in più episodi la esibisce direttamente nella produzione audiovisiva.

È necessario abbandonare da subito la puerile convinzione che le soluzioni adottate dall’immaginario della *popular culture* siano caratterizzate dallo scarso interesse per la dimensione formale e stilistica, dalla trascuratezza del significato, dall’esaltazione parossistica della mera appariscenza: con questo specifico caso di studio si intende mettere in evidenza la complessità di cui l’immaginario pop si serve e si nutre, dimostrandosi spesso efficace come ambito applicativo delle intuizioni e delle soluzioni precedentemente investite e adottate nel settore specificamente artistico, dal momento che l’aura dell’opera d’arte si trasferisce dall’arte allo *star-system* mentre i *social network* si dimostrano efficaci dispositivi di ri-aurizzazione³.

I. PARADŽANOV: LA SACRALITÀ DELL’IMMAGINE CINEMATOGRAFICA

Sergej Paradžanov è stato un cineasta dalla vita segnata da un drammatico destino: perseguitato dalle autorità sovietiche per l’indicativa accusa di “estrema deviazione dal realismo russo”, è stato arrestato negli anni Settanta e successivamente anche negli anni Ottanta. Condannato ai lavori forzati, accusato tra le altre cose anche di omosessualità, venne liberato grazie alla mobilitazione internazionale di critici, registi e artisti che ne avevano colto la grandezza.

² W. Benjamin, *Capitalismo come religione*, in Idem, *Scritti politici I*, Roma 2011, p. 83.

³ Cfr. V. Codeluppi, *Il divismo. Cinema, televisione, web*, Roma 2017; cfr. anche A. Mecacci, *L’estetica del pop*, Roma 2011.

Il cinema di Paradžanov, date le difficoltà produttive, conta una manciata di titoli, tra le altre cose neanche allineabili tutti a un medesimo stile, seppur a essere costanti in questa produzione siano l’ispirazione surrealista e la dimensione onirica. Il formalismo russo, nella sua opera, viene assunto con valore mistico-spirituale, collegandosi alla tradizione suprematista maleviciana. Paradžanov è una tappa obbligatoria per comprendere la tradizione e l’evoluzione del cinema russo, dal momento che mette in comunicazione Dovženko – regista del cinema muto sovietico che ha dedicato maggiore attenzione alla dimensione espressiva della costruzione fotografica e scenografica dell’inquadratura, rispetto alla centralità del montaggio riservata dai suoi colleghi formalisti – a Tarkovskij e Sokurov, registi vicini alla concezione di “poesia visiva”, non a caso anche loro segnati dal rapporto teso con la linea zdanoviana del cinema russo istituzionale. La sua fama spesso denigratoria di artigiano inesperto e di regista-buffone si diffonde fin dagli inizi degli anni Sessanta; il suo *Le ombre degli avi dimenticati* (1964) tenta di riconsegnare al cinema “il linguaggio gestuale e l’arte popolare nella loro purezza originaria e assoluta, fuori dal processo storico, come temporalità immutabile, come assioma”⁴. Nel film i protagonisti sono l’audace bizzarria popolare e l’interesse sincero per le minoranze etniche, in opposizione al processo di industrializzazione dirompente.

Il colore del melograno (1969) è un film dal complicato destino filologico, segnato dalle riedizioni dettate dalla censura sovietica e infine restaurato nel 2014. La versione più diffusa del film ordina le immagini in ordine cronologico rispetto alle vicende raccontate; il fatto che il progetto originario di Paradžanov non prevedesse un montaggio scandito dalla successione temporale e anagrafica del protagonista dice molto sulle ambizioni sperimentali dell’autore. Infatti il film intende narrare, seppure non in modalità lineare e consequenziale, le vicende del poeta-trovatore Sayat-Nova, senza raccontare la storia del poeta vissuto nel XVIII secolo ma ricreandone il mondo interiore, le trepidazioni della

⁴ O. Calvarese, *Sergej Paradzanov: “Lo spettatore incantato”*, Milano 1994, p. 12.

sua anima, le sue passioni e i suoi tormenti, utilizzando ampiamente il simbolismo della tradizione dei poeti-cantastorie medievali armeni (*Ashough*). Uno studio a parte dovrebbe essere dedicato all'interpretazione dei simboli e delle allegorie di cui il film è colmo, in rapporto soprattutto alla cultura armena; noi ci concentreremo piuttosto sul senso complessivo del film, che si costruisce su immagini statiche, inquadrature fisse che si mostrano allo spettatore come finestre, ispirate alle decorazioni e alle miniature bizantine nonché alla tradizione delle icone ortodosse.

Sayat-Nova era un vagabondo e scriveva in turco, armeno e georgiano, una figura cristologica che rifiutò di convertirsi all'islamismo, tra i tre monoteismi abramitici sicuramente quello più radicale nella condanna iconoclasta. L'identità di questo poeta, plurale e molteplice, segnata da sempre dal confine e dalla diaspora, è la stessa di Paradžanov, georgiano, armeno, esiliato dalla sua terra natale. *Il colore del melograno* esprime infatti chiaramente lo spirito transnazionale del poeta e non è affatto la celebrazione smodata di un eroe della cultura orientale. Anche la sovrapposizione di atmosfere fiabesche, immaginario mitologico e fondamento storico e reale, riflette la stessa storia del regista: "La sua biografia è intrisa di verità incredibili e di improvvisazioni mistificatrici; usava romanzare la propria storia con un candore quasi infantile, ma convincente"⁵. La svolta rispetto alle produzioni passate è evidente anche nello stile: dai repentini e febbrili movimenti di macchina di *Le ombre degli avi dimenticati*, alla pura stasi dell'inquadratura, alla sua immobilità ieratica dove il movimento si trasferisce all'interno dell'immagine stessa. Si tratta di dimenticare il plot narrativo quasi totalmente, di liberare il colore e di trattare le immagini come fossero carillon musicali o veri e propri miraggi, trasmettendo tutta l'energia alla posa degli attori e agli oggetti inquadrati. Calvarese afferma a tal proposito: "Impossibile trovare analogie con un cinema preesistente, non somiglia a nessun altro regista, non rientra in nessuna delle categorie canonizzate dell'espressione cinematografica"⁶;

⁵ Ivi, p. 8.

⁶ Ivi, p. 15.

lo stesso regista armeno affermava: "So che la mia regia si fonde volentieri nella pittura, e in questo, probabilmente, consiste la sua prima debolezza e la sua prima forza. Nella mia pratica io molto spesso mi rivolgo alla soluzione pittorica, e non letteraria. E mi si confà molto di più quel genere di letteratura che per sua natura è pittura trasfigurata"⁷.

Il film si compone di puri segmenti lirici: il rifiuto di ogni naturalismo – e perciò stesso il ripudio delle norme del realismo socialista – fa di Paradžanov un autentico "esteta dell'inquadratura" per il quale l'immagine non è mondo bensì quadro:

Le opere di Paradžanov incarnano una delle più evidenti tendenze del processo artistico contemporaneo: l'inclinazione ad unire diversi tipi e generi d'arte. Nelle sue composizioni plastiche, il teatro, il circo, il teatro di marionette, il teatro di strada (la processione, il corteo) si fondono con la pittura e la scultura, con la fotografia; in essi scorre il torrente degli oggetti dell'arte decorativa o semplicemente del quotidiano⁸.

La costruzione simmetrica è uno spazio compreso e molto più vicino alla dimensione pittorica che a quella cinematografica classica e diegetica; si ripetono inquadrature identiche, "quasi delle rime" sostiene sempre Calvarese⁹. Potremmo parlare perfino di "affreschi cinematografici":

Egli rende i rapporti di colore nell'inquadratura non come attributo dei costumi e della messa in scena, ma come un caso particolare di 'miracolo nell'arte'. Il colore non deve essere soltanto verosimile ma deve essere indispensabile compositivamente. I colori significanti (significanti principali) e i colori di fondo si formano in maniera diversa¹⁰.

Il mondo anteriore del mito è un tempo idealizzato, che serve a Paradžanov come rifugio dalla catastrofe della modernità, rappresentata tanto dall'industrializzazione quanto e soprattutto dal sistema sovietico. Si tratta infatti di riportare il

mondo della coscienza a uno stadio 'pre-etico', ovvero quello dei valori ancora non distinti in opposizioni binarie, cogliendo il momento di frattura tra la mitologia e la tragedia come separazione tra una coscienza sociale unitaria cosmogonica e ritualizzata (forse anche idealizzata) e il tempo conflittuale dello sviluppo storico moderno, incarnato dal dramma individuale dei protagonisti¹¹.

⁷ S. Paradžanov, cit. in ivi, p. 16.

⁸ Ivi, p. 19.

⁹ Ivi, p. 20.

¹⁰ V. Šklovskij, cit. in ivi, p. 23.

¹¹ Ivi, p. 22.

Il tema del film è senza ombra di dubbio l'atemporalità del mito; in altre parole, assistiamo al paradosso di raccontare l'eternità con un medium espressivo, il cinema, tecnicamente basato sullo scorrimento lineare del tempo: "In questo film, Paradžanov contraddice il principio stesso della costruzione dello spazio filmico — che dovrebbe essere essenzialmente incerto, immenso e centrifugo, e aprirsi in tutte le direzioni —, chiudendolo, come uno spazio teatrale, per non farlo essere più natura, ma santuario"¹². Nel 1988, per il suo ultimo film *Asik Kerib — storia di un ashug innamorato*, Paradžanov tornerà a una regia dinamica, ma senza sacrificare l'impostazione coreografica e scenografica delle inquadrature. Non la staticità ieratica de *Il colore del melograno*, ma comunque una formula contemplativa dello spazio per quanto mobile: l'oriente resta ambiente fantastico e fiabesco, fuori dalla storia, e l'immagine come nel 1969 sancisce la sacralità della tradizione ancestrale.

Il cinema di Paradžanov è sostenuto da un fondamento religioso, legato alla nobile e antichissima tradizione cristiana armena; tale fondamento si riflette anche nell'estetica e nell'idea specifica di immagine cinematografica, non facilmente acquisibile e accettabile dalla cultura visiva così come concepita in Occidente. Col Concilio di Calcedonia del 451 d.C., in Occidente il diofisismo si è imposto sul monofisismo professato dai vescovi siriani e dai vescovi armeni. Infatti fin da allora un tratto tipico del cristianesimo orientale — perciò del cristianesimo armeno come di quello copto, nonché in linea con la tradizione ortodossa — è la negazione della doppia natura del Cristo per l'affermazione della sua unica natura divina. Cristo, per la dottrina armena, non è uomo e Dio ma Dio che simula l'uomo. Questa idea della natura monofisista del Cristo si riflette anche nella concezione orientale dell'immagine: per il diofisismo, l'immagine è contemporaneamente due cose — se stessa e ciò per cui l'immagine sta —, mentre sostenere la tesi monofisista significa attribuire all'immagine un valore assoluto, materia questa al centro dello storico conflitto tra iconoduli e iconoclasti al

Secondo Concilio di Nicea nel 787¹³.

La storia armena è una storia di persecuzioni e genocidi; lo stesso simbolo religioso e culturale dell'Armenia, il monte Ararat — il monte dell'Arca dell'Alleanza di Noè e simbolo di Rinascita — viene osservato e venerato dagli armeni pur trovandosi in territorio turco: "Dal punto di vista iconografico, la regione armena viene dunque a coincidere in ciò visivamente con il luogo della rinascita, con il concetto di una nuova opportunità per l'uomo"¹⁴. L'area culturale armeno-georgiana è intrinsecamente plurale e paradossale: un collage di etnie, lingue, tradizioni e forme culturali differenti. Non è un caso che in *Il colore del melograno* la trama iconologica sia così fitta e complessa. Assistiamo alla compenetrazione tra cinema e tradizione artistica antecedente, dal momento che l'immagine è totalmente libera dalla costrizione narrativa, al punto che il film di Paradžanov potrebbe essere definito un "meta-film" oppure, usando un termine in voga oggi, un prodotto "intermediale", perché il cinema diventa lo strumento più adeguato per accogliere al suo interno i riferimenti artistici, sacri e culturali di differente provenienza: miniature religiose, significato liturgico del libro, teatro, costumi, simboli che intercettano anche l'immaginario iraniano e persiano: "Il tentativo di Paradžanov è proprio quello di fondare un 'vocabolario' senza lingua, una specie di 'contro-lingua' in cui gli oggetti e i gesti, separati dalle parole e dai loro nomi, appaiono come tali, come oggetti e come segni, ma legati da una 'grammatica': il rituale sacro"¹⁵. La sacralità dell'immagine diventa mezzo di superamento della frammentarietà e pluralità culturale: dinanzi al flusso delle immagini ieratiche di cui si compone *Il colore del melograno*, dobbiamo chiederci se è proprio necessario stillarne una narrazione; d'altronde, le icone orientali dovevano raccontare qualcosa? O erano oggetti di puro culto? La domanda abissale da porsi davanti a Paradžanov

¹³ G. Di Giacomo, *Il Secondo Concilio di Nicea e il problema dell'immagine*, in L. Russo (a cura di), *Nicea e la civiltà dell'immagine*, Palermo 1998.

¹⁴ A. Ferrari, *La salvezza viene da Occidente. Il messianesimo apocalittico nella cultura armena*, in Idem, *L'Ararat e la gru. Studi sulla storia e la cultura degli armeni*, Milano 2008, p. 48.

¹⁵ O. Calvarese, *Sergej*, op. cit., p. 25.

¹² Ivi, p. 20.

e che ne fa un caso quasi unico nella storia del cinema è se un'arte moderna per definizione come il cinema possa essere pensata con le stesse specificità spirituali ed estetiche dell'arte delle icone¹⁶.

Un tratto essenziale per capire la tradizione estetica armena è la volontà di rivendicare la propria identità culturale (per quanto essenzialmente plurale e molteplice), col superamento delle prerogative dell'estetica sovietica e della dottrina del realismo, tema divenuto estremamente significato all'indomani della dissoluzione dell'Unione Sovietica – non è un caso che in ambito specificatamente pittorico il realismo sarà il principio dominante solo alla fine degli anni Novanta¹⁷. Ovviamente la propaganda sovietica ha sempre esagerato nel racconto dell'adesione appassionata delle varie comunità all'URSS:

All'interno della storiografia armena, soprattutto armeno-sovietica, non solo la conquista russa della Transcaucasia viene puntualmente valutata come un fattore di liberazione e progresso sociale e culturale, ma è anche esaltato – non senza una certa esagerazione – il significato e l'ampiezza della partecipazione armena ad essa¹⁸.

D'altronde, però, l'"adesione" alla Russia comunista era sinonimo di accesso alla modernizzazione e all'emancipazione, nonché espressione del sentimento anti-islamico. La cultura armena ha rappresentato per secoli l'ultimo baluardo della cristianità contro i "popoli dell'anticristo", e le incursioni da Oriente hanno sempre alimentato l'immaginario del terrore apocalittico, spesso tradotto anche in ambito liturgico. Come afferma Ferrari,

Proprio questa scelta cristiana e la sua tenace difesa nel corso dei secoli in un contesto sempre più ostile hanno infatti segnato in

profondità la stessa identità del popolo armeno, determinandone in larga misura la costante propensione a rivolgersi sia culturalmente che fisicamente – con una lunga e complessa vicenda di insediamento – verso un Occidente che dobbiamo qui intendere essenzialmente come civiltà cristiana¹⁹.

Si tratta, a proposito di Paradžanov, del paradosso rappresentato dal legame con il tradizionalismo mitologico della sua cultura e dal mezzo adottato, il cinema, per definizione moderno; non è un caso che

La recezione della modernizzazione [...] riaccostò [gli armeni] alla civiltà europea dalla quale erano stati allontanati da secoli di forzato inserimento in un contesto islamico ed asiatico, configuratosi con il passare dei secoli non solo come ampiamente estraneo e minaccioso, ma anche come arretrato rispetto alla modernità europea²⁰.

2. TARSEM E ISHIOKA: ESOTISMO ORIENTALE ED ESTETICA DELL'ECCESSO

Dopo aver offerto qualche elemento di approfondimento dedicato al cinema di Paradžanov in generale e a *Il colore del melograno* in particolare, e dopo aver preso in considerazione, seppur in maniera sbrigativa, alcuni elementi tipici dell'immaginario armeno, ora si tratta di rivolgere la nostra attenzione a uno dei tanti registi e cineasti che nella contemporaneità sono rimasti folgorati dallo stile e dall'estetica di Paradžanov, riuscendo ad adottarli nell'ambito della cultura pop. Si tratta in un certo senso di un processo di laicizzazione e di storicizzazione del simbolismo sacro armeno, ed è affascinante notare come ciò avvenga grazie a un autore di origine indiana come Tarsem Singh Dhandwar (conosciuto anche col solo nome di Tarsem). Infatti, la comunità armena scoprirà l'impulso illuminista solo tramite il gruppo di Madras, ovvero la comunità di mercanti armeni che in India entrano in contatto con gli inglesi; proprio questo impulso contribuirà alla volontà di liberarsi dal giogo ottomano e persiano e alla promozione di una costituzione repubblicana e democratica una volta liberati dagli invasori oscurantisti legati alla superstizione dei culti orientali. La

¹⁶ Paul Schrader sosterebbe a tal proposito che si tratta non di risolvere la scissione in un superamento dialettico, ma di trascendere le tensioni nella bidimensionalità primitiva della sacra quiete; il saggista, sceneggiatore e regista americano, come è noto, rintraccia nel cinema di Robert Bresson il recupero dell'estetica bizantina in tal senso. Cfr. P. Schrader, *Il trascendente nel cinema*, Roma 2010.

¹⁷ Cfr. A. Harutyunyan, *The Political Aesthetics of the Armenian Avant-Garde. The Journey of the 'Painterly Real', 1987-2004*, Manchester 2017.

¹⁸ A. Ferrari, "L'Araxes si fonderà con la Volga...". *Considerazioni sui rapporti culturali armeno-russi in epoca imperiale*, in Idem, *L'Ararat*, op. cit., p. 154. Sul tema dell'identità culturale ed etnica degli armeni si veda B. L. Zekijian, *Culture, Policy, and Scholarship in the Subcaucasian Region (Some Critical Remarks and a Methodological Survey)*, "Iran & the Caucasus", 2008 (12), 2, pp. 329-361.

¹⁹ A. Ferrari, *Le cristianità del Caucaso e l'Europa. Per una storia delle presenze armenie e georgiane nel Mar Nero e nel Mediterraneo*, in Idem, *L'Ararat*, op. cit., p. 23.

²⁰ Idem, *Pensiero e letteratura religiosa (secoli XII-XX)*, in Idem, *L'Ararat*, op. cit., p. 210.

costituzione di un ideale identitario armeno è perciò il conseguimento di una piena maturità in chiave moderna. L'India britannica diventa l'opportunità di maturazione intellettuale e storica per l'Armenia, però si tratta di un'India bifronte, perché da un lato è ancorata al misticismo della religione orientale, dall'altro si presenta come ponte verso l'Occidente emancipato: una descrizione che potrebbe risultare efficace anche per tracciare un profilo di Tarsem.

Tarsem Singh è un regista indiano che da diverso tempo è ormai ben inserito all'interno delle dinamiche produttive hollywoodiane; l'elemento suggestivo della carriera di Tarsem è la sua capacità di aver trasferito alcune caratteristiche visive della cultura del suo paese di origine nell'immaginario cinematografico americano. Non si tratta di aver abbandonato le prerogative dello stile e dell'estetica indiane per un rinnovamento che allineasse il mestiere dell'autore ai criteri della macchina hollywoodiana (come è stato per altri celebri nomi come Night M. Shyamalan), ma allo stesso tempo neanche di alimentare il "gusto per l'esotico" nel tentativo di esportazione del cinema di Bollywood al pubblico occidentale (operazione più che riuscita nel 2008 con *The Millionaire* di Danny Boyle). Per diverse ragioni, Tarsem appare il regista più adeguato per questa strana operazione di trasferimento dell'immaginario teologico-armeno di Paradžanov nell'universo ipersemiotizzato della pop music; come afferma Domenico Liggeri, è a tal proposito "impossibile distinguere l'anelito dell'artista dalla mano del pubblicitario, in lui capaci di convivere magnificamente", essendo Tarsem un autore capace di un "formidabile efficacia promozionale a favore del marketing anche inseguendo un puro afflato artistico"²¹. La carriera di Tarsem comincia nel settore videomusicale: firma almeno un paio di videoclip storici che sanciscono il passaggio dall'immaginario degli anni Ottanta a quello degli anni Novanta, dove grande importanza viene attribuita alle "immagini pittoriche":

Inquadrate fisse intese come *tableaux vivant* che, pur avendo in mente le pose caravaggesche (il pittore più amato del regista), hanno un'impronta impressionista, volta a ritrarre un'umanità dolente, spesso visitata da angeli terreni con le ali ormai anchi-

losate dal mancato uso, causa l'incapacità di librarsi ancora in volo²².

Tutto questo appare chiaro nel capolavoro di Tarsem, ovvero *Losing My Religion* per i R.E.M., "il video che avrebbe girato Caravaggio se avesse potuto"²³, un videoclip che sancisce definitivamente il passaggio dall'immaginario del parossismo edonistico degli anni Ottanta (a cui corrisponde uno stile videomusicale iperaccelerato, sfrenato ed eccessivo, tipico dell'immaginario New Romantic ad esempio) a una dimensione rock più introspettiva e riflessiva, che è invece caratteristica della temperie culturale degli anni Novanta.

Tarsem dirige in tempi più recenti tutti gli episodi della sfortunata serie *Emerald City* di Matthew Arnold e Josh Friedman, basata sul ciclo dei *Libri di Oz* di L. Frank Baum, del quale si tenta di recuperare la sensibilità gotica e dark rispetto alla dimensione fiabesca e disimpegnata diffusa a partire dal famoso film di Victor Fleming del 1939. Il fantasy di Arnold e Friedman è infatti molto vicino allo spirito di *The Game of Thrones*; la regia di Tarsem è però alquanto anonima e poco stimolante, e gli stessi costumi di Trisha Biggar (già collaboratrice di George Lucas per gli episodi più recenti della saga di *Star Wars*) sono lontani dall'estro parossistico e iperbarocco di Eiko Ishioka. Quest'ultimo è l'altro grande nome di riferimento dell'immaginario di Tarsem, presente soprattutto in produzioni cinematografiche del periodo compreso tra il 2000 e il 2012, anno della morte prematura della costumista e *fashion designer* giapponese, premio Oscar nel 1993 per i costumi del film di Francis Ford Coppola *Dracula di Bram Stoker*. Nell'ambito videomusicale, Ishioka non si limita a collaborare con Tarsem ma dirige personalmente il video del brano *Cocoon* per Bjork nel 2002. In ognuna delle produzioni cinematografiche di Tarsem, sicuramente ingenua da una prospettiva narrativa, il lavoro dell'estetica eccessiva di Ishioka, radicale, tendente all'anamorfico e allo stravolgimento delle misure convenzionali dei costumi, assume di volta in volta un significato differente: in *The Cell* (2000) proietta l'universo immaginifico

²¹ D. Liggeri, *Musica per i nostri occhi*, Milano 2007, p. 618.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

nella realtà mentale di un giovane protagonista, dentro la mente del quale è possibile entrare grazie a una tecnologica futuristica; in *The Fall* (2006), nel quale sono sorprendenti le corrispondenze ambientali, cromatiche e scenografiche con il video *911*, l'universo iperestetizzato e ipersemiotizzato è lo spazio del racconto di uno dei personaggi, la trasposizione visiva di una favola raccontata a una bambina all'interno di un claustrofobico spazio reale di un istituto psichiatrico. In *The Fall* si tratta di proporre una versione 'alternativa' del misticismo orientale, costruito sull'esagerazione e sull'assurdità della pomposità formale sproporzionata, che ricorda il lavoro svolto da Piero Gherardi per Federico Fellini nonché per Mario Monicelli in relazione alla sua rilettura grottesca e strampalata del medioevo in *L'armata Brancaleone* (1966). Se in *Immortals* (2011) lo stile di Tarsem e Ishioka serve a fumettizzare il racconto classico-greco, dando un accesso di visibilità al mito in chiave neo-gothic, in *Biancaneve* (2012) l'operazione è quella di svecchiare un classico della Walt Disney secondo le regole e i criteri di un immaginario rinnovato sotto il segno dell'ipervisione. Ora, che questo universo cinematografico articolato e complesso facesse già da tempo riferimento esplicito al mito, dandogli visione e caricandolo vivamente, è un modo di annunciare l'applicazione di questo metodo visionario al mito postmoderno rappresentato dalla pop star Lady Gaga.

3. LADY GAGA E *911*: TRASFIGURAZIONE SEDUTTIVA DEL DIVISMO COMMERCIALE

In Lady Gaga si manifesta la fine di un'epoca, ovvero il tramonto della sensualità classica, quella legata all'eros e manifestata in particolare da Madonna: la seduzione di Gaga investe gli elementi appartenuti all'immaginario di Madonna in termini macabri, dove il sesso si amalgama con la morte, con la mutilazione, con la perversione sadica. Al centro della narrazione di *911* troviamo un incidente stradale, e se il riferimento alla morte è esplicito, siamo però lontani dall'oscurità che caratterizza l'ambientazione dark di *Alejandro*. Se come afferma Mathieu Deflem gli elementi visuali di decadenza e morte so-

no solitamente estranei al mondo patinato del pop e sono invece costanti in artisti rock come Alice Cooper, Rob Zombie e Marilyn Manson, Lady Gaga ha in passato assorbito tutto questo immaginario, apparentemente adeguato solo alla musica rock, per applicarlo al pop e per smarcarsi dall'orizzonte abitudinario del genere²⁴ dopo la dimensione neo-gothic e dark approda al 'total white' dell'estetica *medical* di *Bad Romance*, fino all'ipercolorismo del video di Tarsem qui in oggetto.

Per il video *911*, il coordinamento del fidatissimo Nicola Formichetti, uno dei maggiori artefici del successo del 'progetto Lady Gaga', ha riguardato il coinvolgimento di un gran numero di *fashion designer*, brand e *maisons* di alta moda; l'outfit mutevole dell'artista americana, che non poteva avvalersi dello stile della Ishioka, adotta capi e abiti ispirati all'immaginario esotico bizantino, soprattutto del cerimoniale armeno e in genere delle chiese d'Oriente. Da Johanne Swarnke a Diego Montoya, da Samuel Ososki all'abito di pizzo nero indossato nella parte finale del video realizzato dallo stilista amico Alexander McQueen nel 1995: tra i tanti look che si susseguono nei pochi minuti del video, spicca quello 'autoctono' di una profonda conoscitrice della cultura armena come la stilista Karina Akopyan, che nel corso degli ultimi anni prosegue la linea della ricerca di Ishioka partendo però dalla tradizione armena e portando all'eccesso e iperpotenziando determinati tratti visuali e performativi (anche per questo, il video può anche venire interpretato come un omaggio sincero che Tarsem fa alla sua collaboratrice scomparsa prematuramente).

L'apertura in campo lungo del video richiama molti dei paesaggi sconfinati delle pellicole dirette da Tarsem, ma fin dai primi secondi l'omaggio a Paradžanov e a *Il colore del melograno* diventa diretto ed esplicito; sicuramente il video risente anche di altre influenze e cita altri capolavori della storia del cinema d'autore, da Fellini a Jodorowsky, ma la disposizione delle figure nelle inquadrature, la costruzione pittorica e l'uso dei colori esprimono chiaramente l'omaggio alla cultura armena e innanzitutto al ci-

²⁴ Cfr. M. Deflem, *Lady Gaga and the Sociology of Fame*, New York 2017, p. 199.

neasta georgiano-armeno. I simboli del videoclip rincorrono quelli del film, così come la coreografia lontana dagli eccessi fisici di altri brani: si tratta quasi di una recitazione pantomimica, con movimenti del corpo calibratissimi e meccanici. Questo perché alla fine del video si scopre che questo universo ipersemiotizzato e astratto è lo spazio della realtà mentale di una Lady Gaga in coma, rianimata grazie all'intervento di un'ambulanza dopo un incidente avvenuto davanti a un cinema, che ha in programmazione una rassegna dedicata al cinema armeno. In altre parole, il video assume un significato metaforico dello spazio tra vita e morte, però generato dall'impressione psichica dell'ambiente reale e trasferito nella mente della protagonista. Lo spazio esotico dell'immaginario religioso-orientale serve a Tarsem non come ambientazione effettiva (come se Lady Gaga fosse proiettata nello spazio della cultura armena) ma come dimensione interiore, come era già accaduto per *The Cell*. Qui Lady Gaga torna da un lato all'ispirazione teatrale e surrealista della sua dimensione performativa – come afferma R. J. Gray, Lady Gaga spesso esprime nel suo immaginario video musicale il ciclo di vita e morte che si riflette in tutta l'esperienza umana²⁵ – dall'altro si tratta di raccontare una 'morte provvisoria' e soprattutto il ritorno da questa morte, tema che come afferma Amber L. Davisson è ben presente da sempre nell'immaginario di Lady Gaga, ben prima dell'uscita dell'album *Chromatica*²⁶.

Connesso strettamente al tema della morte e del 'ritorno' dalla morte, troviamo un elemento che ricorre spesso in questo immaginario, ovvero quello dell'immobilismo delle figure, del movimento 'meccanico' dei membri della coreografia. Si tratta di figure inquietanti, senza anima, che funzionano come manichini e che compaiono nei videoclip narrativi diretti da Jonas Akerlund come *Paparazzi* e *Telephone*²⁷.

Si tratta di quello smarcamento dal flusso di visione frenetico tipico dell'estetica e della grammatica del videoclip, uno smarcamento che tende all'espressività dell'immobilismo che genera un cortocircuito suggestivo rispetto al movimento dell'immagine.

Raymond Bellour applicava questo principio all'ambito più specificatamente videoartistico, quando rifletteva su come il *freezing*, ovvero il fermo-immagine, entrando in collisione col flusso del video, generasse un effetto scioccante nel fruitore mettendo in evidenza l'opera e interrompendo la seduzione²⁸, mettendosi in relazione anche alla nozione di 'scandalo' dell'immagine sperimentale come riemersione della dimensione pulsionale del non-identico, propria di quello che Jean-François Lyotard definisce "acinema"²⁹. Nell'immaginario video di Lady Gaga, la medesima strategia è al servizio proprio del rilancio della seduzione in una nuova logica, rinnovata rispetto alle esigenze della postmodernità: a sedurre è proprio l'innaturalità dei movimenti, la meccanicità dei gesti, come è evidente nello stile di *911*. L'ispirazione teologica dell'estetica paradžanoviana e l'impulso rivoluzionario dell'avanguardia sperimentale vengono paradossalmente tradotte, da Tarsem e Lady Gaga, in una modalità espressiva videomusicale intrigante ed eccitante, proprio perché innovativa rispetto alle abitudini visive della comunicazione commerciale e spettacolare: la seduzione passa attraverso l'immobilismo dei corpi, la loro fissità, per cui i personaggi sono ridotti alla totale passività statuaria. In questo senso, l'operazione eretica di Tarsem e Lady Gaga è stata quella di attingere alla sacralità dell'immagine cinematografica di Paradžanov, basata sulla fissità e sull'attribuzione di senso teologico all'immagine in movimento, per rilanciare una dimensione estetica classicamente affidata, specie nel genere pop, al puro esibizionismo e all'accelerazione.

Per *911* la mitologia dello *star-system* rappresentato da Lady Gaga sfrutta l'immaginario allegorico teologico ancora una volta, come aveva già fatto in passato con *Alejandro*, diretto da Steven Klein nel

²⁵ Cfr. R. J. Gray, *The Performance Identities of Lady Gaga: Critical Essays*, Jefferson [NC] 2012.

²⁶ Cfr. A. Davisson, *Lady Gaga and the Remaking of Celebrity Culture*, Jefferson [NC] 2013, p. 159.

²⁷ Cfr. C. L. Burns – M. LaFrance, *Celebrity, Spectacle and Surveillance. Understanding Lady Gaga's 'Paparazzi' and 'Telephone' through Music, Image, and Movement*, in M. Iddon – M. L. Marshall (a cura di), *Lady Gaga and Popular Music. Performing Gender, Fashion, and Culture*, New York 2014.

²⁸ R. Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Milano 2007.

²⁹ J.-F. Lyotard, *L'acinema*, "Aut Aut", 2008, 338, pp. 17-32.

2008, e *Judas*, diretto dalla coreografa Laurieann Gibson nel 2011. Il potenziamento seduttivo non riguarda il contenuto dell'immaginario adottato bensì l'involucro esterno, quello estetico, che già nei film di Paradžanov appariva così strano e originale rispetto alle categorie di riferimento dell'estetica cinematografica occidentale fin dalle origini. Le immagini ieratiche e i corpi statici, assieme ai costumi e alle coloriture eccessive, non servono a trasmettere determinati valori ma si pongono sul piano della pura attrazione estetica: iperestetizzazione significa non solo espandere a dismisura i limiti dell'immaginario culturale contemporaneo, arrivando a tendere tali limiti al punto di fargli comprendere ogni cosa, ma anche rivelare la comune struttura logica di fondo tra immaginario commerciale e religione, tanto in *Judas* – dove Lady Gaga interpreta la Maddalena in un *pastiche* postmoderno che sovrappone numerosi registri visivi e temporali³⁰ – quanto in *911*.

Così come Paradžanov proponeva un nuovo modo di concepire il cinema, il video di Tarsem rinuncia alla prassi classica di mitizzazione attraverso il movimento di macchina, tipico della grammatica videomusicale, per orientarsi alla prossimità con la pittura da un lato e con la dimensione teatrale dall'altro. Lo spazio della visione sacra, proprio dell'estetica iconica bizantina, slava e armena, trasferitosi nella dimensione cinematografica grazie a Paradžanov, ribadisce la propria funzione e la propria efficacia prestandosi alla dimensione che paradossalmente può essere ritenuta quella più lontana dallo spazio sacro, ma che nello stesso tempo ristabilisce la funzione del mito in chiave consumista, ovvero all'interno di una narrazione videomusicale che deve contribuire a esaltare il personaggio o 'divo': non è un caso che alla base dello *star-system* postmoderno, al quale la stessa Lady Gaga appartiene, troviamo una sorta di monofisismo che riflette le prerogative liturgiche della teologia armena delle origini, come si esprime nel pensiero del filosofo neoplatonico armeno del V-VI secolo Davide l'Invincibile, nei termini dell'adozione dei precetti liturgico-teologici in chiave direttamente

esperienziale, nell'ottica della "filosofia come forma di vita"³¹. In altri termini, nelle 'divinità' circolanti nell'attuale orizzonte massmediale, non può esistere dualità e scissione di persona e personaggio, autenticità e divo, perché ogni elemento partecipa – anche se dialetticamente – all'esaltazione del processo di divinizzazione culturale, anche quando la star intende dimostrarsi spontanea e autentica (perciò la 'diva anti-diva' per cui ogni azione e gesto è da subito spettacolo perché 'dire' e 'fare', 'filosofia' e 'vita', sono immediatamente la stessa cosa).

Il monofisismo adottato obliquamente da Tarsem nello stile del videoclip, dove Lady Gaga appare come una divinità orientale esaltandone la dimensione visiva, è il tentativo di trasfigurazione commerciale e postmoderna dell'assunto teorico che è alla base della tradizione iconica ortodossa, dove l'immagine non è 'mimesi', copia del reale, elemento documentativo che si riferisce alla verità, ma esaltazione della divinità che va venerata, "porta regale"³² attraverso la quale passa la luce divina, incarnazione mistica dello spirito. Paradžanov comprese questo e riuscì ad applicare tale concezione dell'immagine dalla pittura classica al cinema, Tarsem compie il passo ulteriore e attraverso Paradžanov arriva a realizzare un atto persino più "eretico", trasferendo tale assunto estetico e teologico nel mondo della cultura pop.

www.esamizdat.it ◇ A. Alfiéri, *Paradžanov e Lady Gaga: teologia armena e immaginario pop*
◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 255-264.

³⁰ Cfr. S. Hawkins, 'I'll Bring You Down, Down, Down'. *Lady Gaga's Performance in 'Judas'*, in M. Iddon – M. L. Marshall (a cura di), *Lady Gaga*, op. cit., pp. 20-21.

³¹ S. Petrosyan, *David The Invincible: Philosophy as a Lifestyle*, "Wisdom", 2016 (7), 2, pp. 148-154.

³² Cfr. P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1987.

◇ *Paradzhanov and Lady Gaga: Armenian Theology and Pop Imagery* ◇
Alessandro Alfieri

Abstract

Starting from an analysis of the music video of the song 911 from Lady Gaga's *Chromatica* album, the article aims to relate two characters and two seemingly irreconcilable cultural horizons: the Georgian-Armenian director Sergei Paradzhanov and contemporary American pop icon Lady Gaga. Paradzhanov's masterpiece *The Color of the Pomegranate* (1969) clearly inspired Lady Gaga's 2020 video. In addition to a tribute to Paradzhanov's unforgiving style, the video directed by Indian-born videomaker and director Tarsem Singh Dhandwar is not only an exercise in style, but it effectively expresses some of the characteristic elements of the link between the modern-day star system and the sacred dimension, between the pop imagery and religion.

Keywords

Music-Video, Tarsem, The Color of the Pomegranate, Mythization, Monophysicalism.

Author

Alessandro Alfieri is Professor of Theory and Methodology of Mass Media at the Academy of Fine Arts of Rome, Professor of Theory and History of Digital Culture at University of Camerino, Professor of Film History at Upter (Università Popolare di Roma). His main fields of research are cultural studies, philosophy of popular culture, and audiovisual aesthetics. Among his most recent publications: *Video Web Armi. Dall'immaginario della violenza alla violenza del potere* (2021), *Che cos'è la video-estetica* (2019), *Rocksofia. Filosofia dell'hard rock nel passaggio di millennio* (2019), *Galassia Netflix. L'estetica, I personaggi e I temi della nuova serialità* (2019), *Lady Gaga. La seduzione del mostro. Arte, estetica e fashion nell'immaginario videomusicale pop* (2018).

Publishing rights

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



© (2021) Alessandro Alfieri

Tadeusz Różewicz tra l'immondezzaio e il silenzio

Giulia Olga Fasoli

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 265-277 ◇

LA poetica di Tadeusz Różewicz si è dispiegata nell'arco di oltre settant'anni, durante i quali ha attraversato fasi molto diverse, che hanno però sempre risposto all'esigenza dell'autore di rappresentare la realtà, a partire dall'esperienza traumatica della guerra, in versi apparentemente semplici. Tratto comune a gran parte dell'opera poetica di Różewicz è proprio la tendenza a ridurre il messaggio poetico all'essenziale: i versi delle sue raccolte, a cominciare da quelle degli anni Quaranta, composte subito dopo la morte del fratello partigiano e a guerra appena terminata, sembrano evitare espressioni cariche di *pathos*, nel tentativo di offrire una rappresentazione distaccata e oggettiva della realtà. La particolarità dello stile di Różewicz è da individuare nella dissonanza tra il messaggio poetico e la forma che lo veicola, nell'intonazione "composta al punto da stringere la gola"¹; il tono in apparenza calmo sembra esprimere un'indifferenza illusoria in versi che appaiono scarni, ridotti al "minor numero di parole possibile", secondo la norma di Julian Przyboś².

Questo espediente retorico dà vita a una poetica che pare comunicare attraverso quanto viene taciuto: pochi versi essenziali sono sufficienti a rappresentare quanto il poeta non riesce o non vuole dire e tale messaggio si carica così di una potenza che forse la parola non riuscirebbe a eguagliare. Il silenzio dei versi esprime "un altro dire del dire comune" (se-

condo l'affermazione di Henri Lefebvre³), rimanendo pur sempre un discorsoificante⁴ grazie al quale Różewicz costruisce una poetica che potremmo definire del silenzio o della reticenza.

Questa riflessione mira a proporre un nuovo punto di vista, secondo il quale la retorica del silenzio e la poetica dell'immondezzaio [*śmietnik*], che come vedremo avrà un ruolo di primo piano nella fase tarda dell'autore, vengono interpretati come poli opposti, ma convergenti, di un medesimo discorso.

Per poetica della reticenza intendiamo un dire poetico che si esprime attraverso un utilizzo amplissimo di categorie negative. Hugo Friedrich nel 1956 individuava nella predominanza di simili categorie la caratteristica peculiare della lirica moderna, e fra queste elencava in particolare: il disorientamento, la disintegrazione del familiare, la perdita di un ordine, l'incoerenza, la frammentarietà, la poesia depoeticizzata⁵. Si può osservare, come rileva Tomasz Kunz, che tali categorie negative sono impiegate piuttosto di frequente nell'opera di Tadeusz Różewicz⁶. La frammentarietà dei versi diverrà peraltro programmatica nella raccolta *Zawsze Fragment* [Sempre un frammento, 1996], e in particolare nel lungo componimento che dà il titolo al volume, in cui l'autore afferma di non avere più tempo per portare a termine la poesia, del resto "kto ma teraz czas / na pisanie wierszy", e ancora "przecież wiersz nie ma końca / podobnie jak / szklana kula"⁷.

¹ Z. Siatkowski, *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, "Pamiętnik Literacki", 1958 (XLIX), 3, p. 136.

² Julian Przyboś, esponente dell'avanguardia di Cracovia formata attorno alla figura di Tadeusz Peiper, nel 1930 aveva affermato che la poesia è l'unione di una visione concentrata nel massimo delle allusioni concettuali e nel minor numero di parole possibile ("poezja: jedność wizji, skondensowana w maksimum aluzji wyobrażeń i minimum słów, a nie kotysanka melodeklamacji"); cfr. S. Jaworski, *Awangarda*, Warszawa 1992, p. 111. Il titolo di una raccolta di poesie di Przyboś del 1955, *Najmniej słów* [Il minimo di parole] viene spesso impiegato in riferimento a questo tipo di poetica.

³ La citazione è in G. Steiner, *Language and Silence*, New Haven-London 1998 (prima ed. 1967), p. 53.

⁴ Ibidem.

⁵ H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956, pp. 15-16.

⁶ T. Kunz, *Tadeusza Różewicza poetyka negatywna*, in *Literatura wobec niewyrażalnego*, a cura di W. Bolecki – E. Kuźma, Warszawa 1998, p. 293.

⁷ "chi ha tempo ora / di scrivere poesie"; "del resto la poesia non ha fine / proprio come / una palla di vetro"; T. Różewicz, *Wybór poezji*, a cura di A. Skrendo, Wrocław 2016, p. 675; Ove non segnalato

Tra le “strategie negative” che si incontrano più di frequente nella poetica dell’autore (almeno fino alla raccolta del 1991) vi è la sospensione del discorso; il messaggio poetico non riesce mai a compiersi fino in fondo e necessita di uno sforzo interpretativo da parte del lettore, chiamato a completarlo. Afferente alle figure retoriche per detrazione⁸, la reticenza (o apsiopesi) è “la figura che più si avvicina al tipo ideale della figura specificatamente testuale del silenzio”⁹ fino a essere definita “la retorica del silenzio; di un implicito che ha forza tale da far intendere assai più di quanto non si dica”¹⁰. In quest’ultima accezione è racchiuso il nucleo della poetica di Różewicz che, attraverso una continua tensione al silenzio, manifesta tuttavia l’esigenza della comunicazione. È tale vocazione comunicativa, che rifugge l’oscurità di una poesia come quella di Paul Celan, pur affine per molti aspetti alla poetica dell’autore di *Plaskorzeźba* [Bassorilievo, 1991]¹¹, che va individuata la contraddizione interna dell’opera di Różewicz. Come osserva Michele Prandi nella sua analisi della reticenza come forma testuale del silenzio, infatti: “una rottura sintattica è interpretabile come reticente solo se è accompagnata in qualche modo dall’intenzione comunicativa riconoscibile di spingere il destinatario a completare egli stesso il messaggio”¹².

Vedremo più avanti come il silenzio si manifesti all’interno della vita e dell’opera del poeta su tre diversi piani, primo fra tutti quello biografico di un silenzio effettivo che lo terrà lontano dal panorama poetico per dodici anni. All’interno della poetica della reticenza, il silenzio è presente inoltre sia come artificio retorico che come motivo tematico.

altrimenti la traduzione è dell’autrice.

⁸ Per una disamina sull’argomento e in particolare sulla reticenza cfr. H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, München 1990 (prima ed. 1963), pp. 409-410.

⁹ M. Prandi, *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, in *Dimensioni della linguistica*, a cura di M. E. Conte, Milano 1990, p. 220.

¹⁰ B. Mortara Gravelli, *Manuale di retorica*, Milano 1998, p. 253.

¹¹ A Paul Celan è dedicato un componimento fondamentale di *Bassorilievo*, ovvero *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, in T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 609. Sulla relazione tra le opere dei due poeti cfr. A. Ubertowska, *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków 2001.

¹² M. Prandi, *Una figura*, op. cit., p. 226.

La raccolta *Bassorilievo*, che prendiamo come punto d’inizio della nostra trattazione, segna una sorta di secondo esordio del poeta demarcando anche l’inizio della fase tarda della sua attività artistica¹³; qui la poetica della reticenza raggiunge il suo culmine, creando un forte contrasto con i volumi successivi, che si collocano a metà strada fra la poesia e la prosa.

Mentre fino a *Bassorilievo* si procede per sottrazione, se non per sublimazione della parola poetica, in seguito tale processo di riduzione viene sovvertito, fino ad arrivare alle decine di pagine di “ironica logorrea”¹⁴ che aprono *Kup kota w worku* [Compra a scatola chiusa, 2008], l’ultima raccolta pubblicata in vita dall’autore. Nei volumi che seguono *Bassorilievo*, ovvero: *Zawsze fragment* [Sempre un frammento, 1996], *Zawsze fragment. recycling* [Sempre un frammento. recycling, 1998], *Nożyk profesora* [Il coltellino del professore, 2001], *Szara strefa* [Zona grigia, 2002], *Wyjście* [Uscita, 2004], *Cóż z tego że we śnie* [Che importa se è un sogno, 2006] e il già citato *Kup kota w worku* del 2008, il poeta impiega di frequente la metafora della spazzatura e del riciclaggio, che compare anche nel titolo della raccolta del 1998.

Tale immagine si era già fatta strada all’interno dell’opera di Różewicz a partire dagli anni Sessanta, e in particolare nel componimento *Opowiadanie dydaktyczne* [Racconto didattico, 1962] e nel testo teatrale *Stara kobieta wysiaduje* [L’anziana donna cova le uova, 1968], ambientato in un mondo divenuto uno sterminato immondezzaio.

In *Opowiadanie dydaktyczne* l’immagine dell’immondezzaio, evocata a partire dalle opere di Alberto Burri che Różewicz ebbe occasione di vedere alla XXX Biennale di Venezia, rappresentava la pre-

¹³ Tomasz Kunz ha giustamente sottolineato come la fase tarda della poetica di Różewicz presenti delle peculiarità che non rispondono alla maggior parte dei criteri che si fanno comunemente rientrare nella concezione di “fase tarda”, cfr. T. Kunz, *Bio-grafia Tadeusza Różewicza*, in *Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, a cura di T. Kunz – J. Orskiej, Kraków 2014, pp. 80-81.

¹⁴ T. Dąbrowski, *Kot w butach. Recenzja książki Tadeusza Różewicza “Kup kota w worku”*, “Polityka”, 23.09.2008, <<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/268218,1,recenzja-ksiazki-tadeusz-rozewicz-kup-kota-w-worku.read>> (ultimo accesso: 05.06.2021).

dilezione per una poesia che sapesse rimanere legata alla materialità delle cose, anche nel loro disfarsi e deperire. Il poeta sembrava dire che è fra le rovine, fra le macerie, che va cercata la parola poetica, così come accade nell'arte di Burri che: “głodny w obozie jenieckim / układał ze śmieci / nowy świat / wśród tych śmierci i śmieci / stworzył piękno / dał próbę nowej całości”¹⁵. Ed è per questa ragione che Różewicz arrivava poi ad affermare: “bliski mojemu sercu / śmietnik wielkomiejski / poeta śmietników jest bliżej prawdy / niż poeta chmur”¹⁶.

Il tema delle macerie, di un'arte investita del ruolo di ricostruire un mondo in rovina è alla base della vocazione poetica di Różewicz, il quale ricorda di aver percepito il bisogno di ricostruire una propria unità interiore guardando i resti della Basilica di Santa Maria di Cracovia, che sentiva l'emergenza di ricostruire in primo luogo dentro di sé¹⁷. Gli immondezzai di Burri, interpretati come “rovine di un mondo storicamente inteso e rovine del soggetto stesso”¹⁸, danno vita alla “nuova unità”, fatta di resti, di rifiuti, di spazzatura; è solo in questa realtà degradata che sembra ancora possibile parlare della categoria estetica del bello, solo dunque in relazione a un'arte nata nell'immondezzaio del mondo dei campi di lavoro¹⁹. Il già citato brano sulle macerie della Basilica di Santa Maria è di poco successivo a *Opowiadanie dydaktyczne* e l'autore vi ripercorre le fasi della propria poetica a cominciare dalle origini e affermando infine di voler tornare a delle verità banali, al senso comune e dichiara: “wracam na swój 'śmietnik'”²⁰.

Nel mondo di rifiuti che popola *Stara kobieta wysiaduje*, l'immondezzaio rappresenta invece “la spazzatura dell'anima”, delle nostre opinioni, dei nostri sentimenti e anche delle nostre parole²¹. Nel commento al dramma, Jacek Łukasiewicz, che nella sua monografia su Różewicz ha dedicato ampio spazio al tema dei rifiuti, osserva: “all'immondezzaio del lessico e della sintassi Różewicz oppone una scrupolosità linguistica, una disciplina poetica”²².

Lo *śmietnik*, a partire dagli anni Novanta, si trasforma non più in oggetto, ma in espediente narrativo: il racconto, il componimento, perdono – almeno apparentemente – la loro accuratezza linguistica e diventano essi stessi delle opere-“immondezzaio” che consentono al poeta di rappresentare la realtà degradata del mondo che vede attorno a sé.

Alla poetica del silenzio, o della reticenza, l'autore giunge dopo una lunga e feconda attività letteraria cominciata nell'immediato dopoguerra. Il fervore poetico di Różewicz, che dall'esordio con *Niepokój* [Inquietudine, 1947] diede alle stampe una raccolta dopo l'altra a cadenze piuttosto regolari, si interruppe bruscamente alla fine degli anni Sessanta. Dopo *Regio* [Regio, 1969], Różewicz compose poesie sempre più raramente, pur lavorando alla pubblicazione di nuove antologie; il poeta sembrava aver esaurito d'un tratto il suo messaggio, ritirandosi in un silenzio. In molti ritenevano che Różewicz affidasse ormai solo agli scritti teatrali e alla prosa il suo pensiero. Ne era convinto Kazimierz Wyka, il quale interpretava l'intera opera letteraria di Różewicz in maniera dinamica, immaginando come da una fase poetica iniziale, e attraversata in seguito la stagione teatrale, punto d'arrivo sarebbe stata infine la prosa²³. Ad oggi è fin troppo semplice stabilire l'infondatezza di una simile interpretazione, poiché sappiamo che, a partire dal 1991, in diciassette anni Różewicz pubblicò un numero ingente di raccolte poetiche per un totale di circa duecento nuove poesie²⁴. Questo pe-

147.

²¹ J. Łukasiewicz, *TR*, Kraków 2012, p. 204.

²² Ibidem.

²³ K. Wyka K., *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977, p. 9.

²⁴ T. Kunz, “*Un subdolo anziano nichilista*”. *L'opera “tarda” di Tadeusz Różewicz*, in *La lezione dei vecchi maestri*, a cura di S. De Fanti, Udine 2007, p. 63.

¹⁵ “affamato nel campo dei prigionieri / dalla spazzatura ha composto / un mondo nuovo / tra queste morti e rifiuti / ha creato bellezza / e dato prova di una nuova unità”, T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 297.

¹⁶ “vicino al mio cuore è l'immondezzaio cittadino / il poeta degli immondezzai è più vicino al vero / del poeta delle nuvole / gli immondezzai sono pieni di vita / di sorprese”. Ivi, p. 296.

¹⁷ T. Różewicz, *Proza*, 3, Wrocław 2004, p. 143.

¹⁸ A. Świeściak, *Kryzys, śmierć sztuki i estetyki*, in *Próba rekonstrukcji*, op. cit., p. 108.

¹⁹ Alberto Burri, in quanto ufficiale medico in Libia, fu fatto prigioniero in Tunisia nel maggio 1943 e in seguito internato nel campo di concentramento di Hereford, in Texas, fino al 1946, dove cominciò a dipingere le sue prime opere, cfr. A. Olivetti, *Texas 1944: intensità pittorica di Burri*, “Il manifesto”, 07.06.2019, <<https://ilmanifesto.it/texas-1944-intensita-pittorica-di-burri/>> (ultimo accesso: 05.06.2021).

²⁰ “torno al mio ‘immondezzaio’”. T. Różewicz, *Poezja*, 3, op. cit., p.

riodo piuttosto infecondo per la poesia di Różewicz è ricordato anche da Edoardo Sanguineti, che con il poeta polacco strinse un rapporto di amicizia e di reciproca ammirazione proprio all'inizio degli anni Settanta; Sanguineti ricorda come, pur comunicando in un personale “paratedesco piuttosto informale”, si capissero perfettamente, nonostante l'ulteriore limite di potersi leggere reciprocamente molto poco e solo grazie a qualche sporadica traduzione di dubbia affidabilità²⁵. In una sua poesia del 1971 si legge:

io ho accarezzato il polacco Tadeusz Różewicz,
una notte in casa di Adrian, scrivendogli un biglietto che diceva,
precisamente:
wie geht es dir? (e sorridendogli di lontano: e facendogli ciao, con
la mano):
(perché non beveva da oltre un anno: e perché in un anno, ormai,
in media, compone
due, tre poesie, soltanto).²⁶

Queste due, tre poesie soltanto che Różewicz componeva nel 1971, sono la testimonianza del principio di una crisi destinata a durare ancora a lungo, ovvero di quel silenzio oggettivo del poeta a cui si è fatto riferimento. Per provare a comprendere la lunga fase di afasia poetica — interrotta da rare poesie pubblicate su rivista, alcune delle quali raccolte nel volume *Na powierzchni poematu i w środku* [Sulla superficie e all'interno del poema, 1983] — sembra opportuno ricordare che Różewicz ascriveva al poeta un compito etico prima che estetico e che la parola poetica nella sua esperienza letteraria è stata oggetto di una ricerca indefessa. In alcune pagine nelle quali l'autore risale alle origini della propria vocazione poetica, inserite nella raccolta di scritti in prosa *Przygotowanie do wieczoru autorskiego* [Preparazione a una serata d'autore, 1971], il poeta ricorda di aver compreso troppo presto la verità delle parole di Mickiewicz, secondo il quale “trudniej dzień dobrze przeżyć, niż napisać księgę”²⁷, o l'affermazione di Tolstoj, per il quale un abbecedario ha maggior valore dei racconti più geniali. E dunque in queste pagine, il poeta, ricordando d'essere stato

mosso prima da una riverenza profonda nei confronti della grande poesia e d'essersi poi avvicinato a queste verità dissacranti, afferma: “Odwracałem się z lekceważeniem od źródeł estetycznych. Źródłem twórczości — myślałem — może być tylko etyka. Ale i jedno, i drugie źródło wyschło: ‘umył w nich ręce morderca’”²⁸.

La poesia doveva rispondere dunque nel modo più puntuale possibile alla realtà oggettiva delle cose prima che a un ideale di bellezza estetica, rifiutata come falsa e inaccettabile, nonché ormai inadatta e persino colpevole del tentativo di edulcorare una realtà brutale e disumana. In un'intervista con Adam Czerniawski del 1976, l'autore individua l'obiettivo principale della sua attività nella ricerca di una parola poetica che potesse farsi rappresentazione oggettiva della realtà:

Jest to słynne powiedzenie: „odpowiednie dać rzeczy słowo”. I nie tylko o to chodzi. Mnie o to chodziło, żeby przez wiersz było absolutnie widać tę materię dramatyczną, żeby przez wiersz jak przez czystą wodę to, co na dnie się rusza, było widać. I stąd forma musiała jak gdyby zanikać, stając się tak przezroczysta, że się zidentyfikowała z przedmiotem danego utworu. Jeżeli to mi się udało w niektórych utworach, to wydaje mi się, że właśnie do tego szedłem przez te lata²⁹.

La forma del verso doveva dunque sparire, divenire trasparente e identificarsi con l'oggetto dell'opera per far sì che la “materia drammatica” fosse immediatamente visibile. La ricerca di una tale forma costituisce senza dubbio l'elemento più innovativo dello stile di Różewicz, tanto peculiare da aver indotto la critica a parlare di “verso różewicciano”³⁰.

Różewicz tenta di salvare la parola poetica e nel farlo sembra continuamente voler rispondere all'asserzione di Theodor W. Adorno circa l'impossibilità di fare poesia dopo Auschwitz; nella *pointe* di *Wi-*

²⁵ E. Sanguineti, *Per Tadeusz*, in T. Różewicz, *Bassorilievo*, a cura di B. Adamska Verdiani, Milano 2004, p. 9.

²⁶ E. Sanguineti, *Segnalibro*, Milano 1982, p. 120.

²⁷ “È più difficile trascorrere una bella giornata che scrivere un libro”. T. Różewicz, *Proza*, 3, op. cit., p. 144.

²⁸ “Mi sono discostato con disprezzo dalle fonti estetiche. Fonte della creazione — pensavo — non può che essere l'etica. Ma l'una e l'altra fonte si sono prosciugate: ‘vi si è lavato le mani l'assassino’”. Ibidem.

²⁹ “C'è un famoso detto: ‘dare a ogni cosa il suo nome’. E non solo. Il mio scopo era che attraverso la poesia si vedesse chiaramente la materia drammatica, che attraverso la poesia come attraverso dell'acqua limpida, quel che si muoveva sul fondo, diventasse visibile. E dunque la forma doveva in un certo senso scomparire, diventando a tal punto trasparente da identificarsi con l'oggetto dell'opera. Se in alcune opere mi è riuscito, mi pare, è proprio ciò a cui ho mirato in questi anni”. T. Różewicz, *Wbrew sobie*, Wrocław 2011, p. 102.

³⁰ Per un approfondimento stilistico della poesia di Różewicz cfr. Z. Siatkowski, *Wersyfikacja*, op. cit.

działem cudowne monstrum [Ho visto un mostro meraviglioso, 1974] si legge: “w domu czeka na mnie / zadanie: / Stworzyć poezję po Oświęcimiu”³¹.

La parola, nella ricerca di Różewicz, diviene un campo di battaglia e la poesia stessa una vera e propria “lotta per il respiro”, per parafrasare l’ultimo verso di *Zdjęcie ciężaru* [Togliere un peso, 1960]. In questo componimento i poeti contemporanei vengono liberati dal senso di colpa: “nie jesteście odpowiedzialni / ani za świat ani za koniec świata”³²; e dunque, una volta tolto questo fardello dalle loro spalle, essi possono sentirsi spensierati come uccelli o bambini. Gli ultimi tre versi, tuttavia, esprimono il severo ammonimento di Różewicz, nel quale è racchiusa l’essenza della sua visione poetica: “zapominają / że poezja współczesna / to walka o oddech”³³.

Tenendo presente la prospettiva di Różewicz nei confronti della poesia e in particolare della figura del poeta, nonché la sua ossessiva ricerca di un linguaggio sempre nuovo che potesse “dare a ogni cosa il suo nome”, il silenzio del poeta non può essere interpretato solo alla luce di una contingenza personale, ma occorre valutarlo prima di tutto cercando le motivazioni etiche che lo hanno portato alla decisione di scomparire a lungo dal panorama della poesia polacca.

A tal riguardo sono significative le parole pronunciate dal poeta stesso in occasione del conferimento del Lauro d’Oro al Festival della poesia di Struga nel 1987:

Poetom zadaje się często pytanie: „Dlaczego pan pisze?”. [...] Rządziej pytają: „Czemu pan nie pisze?”. Dlaczego poeta milczy? [...] Nie chodzi tu o jakieś trudności i ograniczenia polityczne, społeczne, obyczajowe... o cenzurę państwową czy kościelną. To są rzeczy banalne, pospolite i już takie znane, nudne... Czemu milczy poeta? I czy ma to jakieś znaczenie dla społeczeństwa i tzw. publiczności, czytelników... Otóż zagadnienie, od którym od wielu lat myślę, to właśnie problem milczenia poety. [...] Czy poeta poważnie myślący (w ogóle myślący) musi zamilknąć? Czasem myślę, że cierpienia ludzkie stają się coraz ciemniejsze, cięższe, że jest pozbawione nadziei, że jest tak ciężkie jak pustka... ilość cierpienia, waga zwiększa się... jest niepowiedziana i

poeta milknie. A kiedy poeta milknie, milknie razem z nim pięć miliardów ludzi... mimo piekielnego zgiełku, który wzniewa tzw. „życie”. [...] Czy wobec tego poeta w świecie współczesnym ma pisać bez nadziei?! Żyć w rozpaczy?³⁴

A fronte di una profonda sfiducia nelle possibilità del poeta di sostenere l’enorme peso della sofferenza umana, nonché del turbamento personale generato da questa constatazione, Różewicz termina il suo discorso con un’ottimistica, seppur utopistica, fiducia — che cela, crediamo, anche un certo umorismo sardonico — nell’avvento di una poesia nuova, che sarà in grado di affrontare il mondo contemporaneo. Ricordiamo che il discorso fu tenuto nel 1987 e che *Bassorilievo* venne alla luce solo quattro anni più tardi, per cui è lecito assumere che all’epoca l’autore avesse già composto gran parte di quelle poesie che costituiranno, se non l’apice della sua poesia, una sorta di secondo esordio.

Sorge dunque il dubbio che Różewicz, affrontando criticamente il problema del silenzio del poeta, si chiedesse piuttosto se e in che termini fosse possibile per lui, poeta contemporaneo, tornare ancora a parlare e cosa questo ritorno avrebbe significato all’interno della sua esperienza poetica. Del resto, a proposito della tentazione del silenzio in letteratura come in altre arti, non possiamo non tenere a mente quanto notava George Steiner nel suo celebre saggio sul silenzio:

This revaluation of silence — in the epistemology of Wittgenstein, in the aesthetics of Webern and Cage, in the poetics of Beckett — is one of the most original, characteristic acts of the modern spirit. The conceit of the word unspoken, of the music unheard and therefore richer is, in Keats, a local paradox, a neo-Platonic ornament. In much modern poetry silence represents the claims

³⁴ “Ai poeti si fa spesso questa domanda: ‘Perché scrive?’. [...] Più raramente si chiede: ‘Perché non scrive?’. Perché il poeta tace? [...] Non si tratta di difficoltà o limitazioni politiche, sociali, morali... di censura da parte del governo o della Chiesa. Queste sono cose banali, comuni e già così note, noiose... Perché il poeta tace? E ciò ha qualche significato per la società, per il cosiddetto pubblico, per i lettori... Ecco la questione alla quale penso da molti anni, è il problema del silenzio del poeta. [...] Il poeta che pensa seriamente (che pensa in generale) deve tacere? A volte penso che la sofferenza umana diventi sempre più cupa e più pesante e che sia senza speranza, che sia pesante come il vuoto... la quantità di sofferenza, il peso si ingrandisce... è ineffabile e il poeta tace. E quando il poeta tace, tacciono con lui cinque miliardi di persone... nonostante il frastuono infernale che solleva la cosiddetta ‘vita’. [...] Nonostante questo il poeta nel mondo moderno deve scrivere senza speranza? Vivere nella disperazione?”. T. Różewicz, *Proza*, 3, op. cit., pp. 158-160.

³¹ “A casa mi attende / un compito: / Fare poesia dopo Auschwitz”. T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 464.

³² “non siete responsabili / né del mondo né della sua fine”. Ivi, p. 235. Trad. it. in T. Różewicz, *Le parole sgomentate*, a cura di S. De Fanti, Udine 2007, p. 81.

³³ “dimenticano / che la poesia contemporanea / è lotta per il respiro”. Ibidem.

of the ideal; to speak is to say less. To Rilke the temptations of silence were inseparable from the hazard of the poetic act³⁵.

Non stupisce, dunque, la riflessione metapoetica che attraversa le pagine di *Bassorilievo*, così come la riflessione sull'identità dello scrittore e sul suo ruolo all'interno della società. L'intera raccolta è attraversata da un gran numero di scrittori e di poeti con i quali l'autore si pone in dialogo, molti dei quali cedettero alla tentazione del silenzio o vi furono costretti in circostanze drammatiche: Friedrich Hölderlin, Paul Celan, Klaus Mann, Karol Irzykowski, August von Goethe. Questo scambio intellettuale assume a volte i tratti di una vera e propria conversazione immaginaria in occasione, ad esempio, della morte di alcuni amici e intellettuali, come nel caso dello scrittore Kornel Filipowicz o del critico teatrale Konstanty Puzyna.

L'attenzione per la parola e per la forma poetica, rappresentata in alcuni di questi versi nel suo dissolversi, nel suo incessante vanificarsi, non fu inizialmente apprezzata dalla critica che non trovò rilevanti elementi di novità nel ritorno del poeta. In *teraz* [adesso] leggiamo ad esempio che il poeta, dopo aver rincorso, in passato, l'immagine poetica "fino a perdere il fiato", ora consente ai propri versi di "fuggire, dimenticare, spegnersi"³⁶.

Come rileva Tomasz Kunz, "nelle affermazioni dei critici stupisce la convinzione – ai limiti della sicurezza – che si abbia a che fare con una poesia ben nota e prevedibile"³⁷; e riporta come alcuni critici ritenessero "inutile cercare mosse nuove e inattese, soluzioni artistiche nuove. È sempre la solita poesia różewicziana"³⁸.

Se è vero, come si è già avuto occasione di ricordare, che la riflessione sulla parola poetica aveva caratterizzato a tal punto le prime opere di Różewicz da aver dato inizio a un modo nuovo di fare poesia che dopo gli orrori della guerra rispondesse alle esigenze morali del poeta, è altresì vero che con *Bassorilievo* la questione è posta in una nuova luce e risponde a

impulsi diversi, che non possono esaurirsi nell'idea di una raccolta nella quale si delinea un bilancio della carriera artistica dell'autore.

Con *Bassorilievo* Różewicz tornava con forza a imporsi nel panorama della poesia contemporanea divenendone voce attiva e facendosene acuto interprete. Le questioni metapoetiche poste da Różewicz in questo volume poco o nulla hanno a che fare con la crisi della poesia del dopoguerra; si tratta di questioni attuali, che riguardano il mondo contemporaneo nel quale il poeta seppe muoversi fino alla morte e che seppe lucidamente valutare, senza risparmiare delle critiche severe, avanzate tuttavia sempre mediante un uso ampio e perspicace dell'ironia. È quanto osserva Anna Legeżyńska quando afferma che il mondo di *Bassorilievo* è un "modello di realismo contemporaneo" e che "il silenzio" in questa raccolta "rimane un *topos* individuale più che una tecnica poetica"³⁹.

Si vuole mostrare ora come in *Bassorilievo* la riflessione sulla forma poetica sia anche in gran parte una riflessione sulla dissoluzione della poesia che si libera dalla forma e ambisce all'astrazione. Come rileva giustamente Jacek Łukasiewicz, la poesia qui è intesa come qualcosa di diverso dal componimento poetico⁴⁰. Nella versione manoscritta di *Czytanie książek* [Lettura di libri], inserita sempre nella raccolta del '91, vediamo come la prima versione di questo componimento recitasse "miałem uczucie że zbliża się do mnie nieśmiertelność" e non "że zbliża się do mnie poezja" come si presenta invece la versione definitiva⁴¹. Dunque, continua Łukasiewicz, "l'immortalità, l'infinito, l'eternità e la poesia sono valori sinonimici, irraggiungibili"⁴². Sembra che Różewicz voglia rivendicare l'aspetto metafisico della sua poesia, nella volontà di custodirla come evento personale e intimo che si svolge all'interno del poeta, il quale non ha più bisogno di esprimersi a un pubblico di lettori.

Guardando ai componimenti della raccolta, si può

³⁵ G. Steiner, *Language*, op. cit., p. 48.

³⁶ T. Różewicz, *Poezja*, 3, op. cit., p. 257; trad. it. in T. Różewicz, *Bassorilievo*, Milano 2004, p. 23.

³⁷ T. Kunz, op. cit., p. 64.

³⁸ Ibidem.

³⁹ A. Legeżyńska, *Gest pożegnania: szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, p. 130.

⁴⁰ J. Łukasiewicz, *TR*, op. cit., p. 64.

⁴¹ "ebbi l'impressione che l'immortalità / mi si avvicinasse"; "che la poesia / mi si avvicinasse". Cit. in ibidem.

⁴² Ibidem.

notare come queste riflessioni si mostrino a volte al lettore in maniera esplicita, esponendo la rinuncia di un poeta ormai avanti con l'età – il *poeta emeritus* appunto – che, stanco di rincorrerne le forme, lascia che i versi svaniscano, deperiscano, come in *teraz* [ora], o come in uno dei molti componimenti senza titolo, in cui la poesia “gnieździ się w milczeniu / albo żyje w poecie / pozbawiona formy i treści”⁴³. L'assenza di un titolo è peraltro un fenomeno frequente nelle raccolte della fase tarda del poeta, che sembra cogliere suggestioni comuni anche ad altri ambiti del mondo artistico contemporaneo, come sottolinea Georg Steiner nel suo saggio sul silenzio, nel quale rileva come gran parte delle opere d'arte contemporanea siano prive di un titolo⁴⁴. In ogni caso l'assenza del titolo in Różewicz rientra in quel lavoro di limatura e di riduzione al grado zero caratteristico della poetica della reticenza, per cui il poeta procede per eliminazione (“stają się poeta / kiedy skreślam słowa” dirà l'autore in *Przypomnienie* [Promemoria, 1993]⁴⁵), in modo che “l'opera giunga al lettore ‘spogliata’, priva di ‘ornamenti’ e di qualsiasi altro segno convenzionale di ‘letterarietà’”⁴⁶.

Altrove la poetica della reticenza si manifesta attraverso un'alternanza di pieni e di vuoti, laddove questi ultimi sono i vuoti di quel “silenzio tra le parole, tra le azioni”, che Tomasz Burek, servendosi dell'immagine spaziale del vuoto, ha individuato come oggetto principale della poesia e della drammaturgia dell'autore⁴⁷. Questa alternanza diventa significativa anche sul piano grafico, grazie a versi di poche, brevi parole, che grazie alla loro posizione tipografica, che affiora lievemente dal bianco della pagina, sembrano esprimere la difficoltà di venire alla superficie e di comunicare.

Per esemplificare questo aspetto vale la pena riportare di seguito una poesia della raccolta, dedicata all'amico Konstanty Puzyna, fra i massimi critici

teatrali del secolo scorso:

Czas na mnie
czas nagli

co ze sobą zabrać
na tamten brzeg
nic

więc to już
wszystko
mamo

tak synku
to już wszystko

a więc to tylko tyle

tylko tyle

więc to jest całe życie
tak całe życie⁴⁸

La carica emotiva di questa poesia emerge proprio dagli spazi lasciati vuoti, sulla pagina e nel dialogo, tra domande laconiche e risposte ancor più lapidarie. Dal manoscritto, che figura nel volume a fronte del testo a stampa, possiamo constatare fino a che punto questo stile apparentemente semplice sia il risultato di un lavoro minuzioso; il procedimento graduale di eliminazione per giungere alla perfezione formale è puntualmente esposto nel brillante lavoro di Przemysław Dakowicz, che di questa poesia di *Bassorilievo*, ancora una volta senza titolo e il cui primo verso recita ****Czas na mnie* [***È l'ora], ha analizzato i manoscritti delle diverse redazioni.

Dakowicz parla del processo di riduzione del testo poetico come di “un'amputazione” e della poesia stessa, che assume in ogni redazione una configurazione del tutto diversa dalla precedente, come di una “poesia fantasma”⁴⁹. Dalle analisi di Dakowicz risulta che i versi eliminati nella redazione finale esprimevano il tormento del soggetto lirico nei confronti del mistero della morte, di fronte al quale la madre, al quale l'io lirico si rivolge, rimane silente:

ale ja jeszcze oddycham
jeszcze jestem w drodze

⁴³ “si annida nel silenzio / o vive dentro il poeta / priva di forma e di contenuto”. T. Różewicz, *Poezja*, 3, op. cit., p. 255, trad. it. in T. Różewicz, *Bassorilievo*, op. cit., p. 19.

⁴⁴ G. Steiner, *Language*, op. cit., p. 22.

⁴⁵ “Divento poeta / quando cancello le parole”. T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 700.

⁴⁶ P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny*, Łódź 2015, p. 117.

⁴⁷ T. Burek, *Nieczyste formy Różewicza*, in Idem, *Żadnych marzeń*, London 1987, p. 158.

⁴⁸ “È l'ora / l'ora incalza / che cosa mi porto / sull'altra riva / niente / allora questo / è tutto / mamma / sì figlio mio / è tutto / allora è tutto qua / sì tutto qua / allora questa è la vita intera / sì la vita intera”. T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 598; trad. it. in T. Różewicz, *Le parole sgomente*, op. cit., p. 265.

⁴⁹ P. Dakowicz, *Poeta*, op. cit., pp. 147 e 149.

do człowieka do siebie
 syna człowieczego
 Twojego syna
 <ulecz mnie> <nic> <nie mówisz>
 wiem nie możesz mówić
 ale widzisz ja <już> <teraz właśnie>
 nie mogę zrozumieć tej
 prostej zwykłej ciemnej rzeczy
 tej jasnej <białej czarnej>
 rzeczy
 <tej ciężkiej rzeczy>
 że to <już> tak
 <wszystko> się kończy⁵⁰

Rispetto alla versione finale risalta immediatamente la sostanziale differenza nella distribuzione grafica del testo, cui si faceva riferimento: qui i versi sono più lunghi e, al contrario della concisione della poesia finale, nella seconda strofa notiamo un significativo accumulo di attributi. Nella prima delle due strofe invece, che Dakowicz definisce “un frammento dal carattere di una preghiera”⁵¹, l’autore segnala, tra le eliminazioni più significative, la soppressione del sintagma “ulecz mnie”, che rappresenta un’invocazione alla madre/Madonna, la quale in questa redazione non proferisce alcuna parola in risposta⁵².

In molti componimenti di questo periodo si nota un continuo compenetrarsi dei temi metapoetici sull’essenza della parola e sul costante anelito al silenzio in una tensione spirituale che, pur rimanendo sullo sfondo ed esplicitata solo occasionalmente, si manifesta con grande intensità. Pensiamo alla già citata *senza*, posta in posizione iniziale nella raccolta *Bassorilievo*, in cui la mancanza richiamata nel titolo è il vuoto lasciato da Dio nella sua dipartita dall’uomo. È questa un’immagine affine al concetto di *kenosis*, nonché alla teoria dello *tzimtzùm* cabalistico: Dio si ritrae, si autolimita, per fare in modo che il mondo e dunque anche l’uomo possano condurre la propria esistenza, lasciando inevitabilmente

uno spazio in cui il divino non sussiste (“może opuścić mnie / kiedy próbowałem otworzyć / ramiona / objąć życie” leggiamo in Różewicz⁵³)⁵⁴. Secondo la visione różewicziana, nello spazio lasciato vuoto dal ritirarsi di Dio niente rimane, se non assenza, silenzio e nostalgia per il posto che Dio non occupa più.

L’assenza di Dio nelle vite degli uomini si manifesta tragicamente nei lapidari versi conclusivi del componimento *nauka chodzenia* [imparare a camminare, 2002–2004], nei quali vediamo l’immagine del pastore e teologo tedesco Dietrich Bonhoeffer negli ultimi istanti della propria vita che si incammina verso il patibolo, “seguendo Cristo”, e che infine: “wtedy On się zatrzymał / i powiedział / przyjacielu / skreśl jedno ‘wielkie słowo’ / w swoim wierszu / skreśl słowo ‘piękno’”⁵⁵. Nel mondo senza Dio non c’è spazio, dunque, per la bellezza e il poeta è chiamato a prenderne atto per rimanere fedele all’ideale di una poesia che corrisponda sempre, e nel modo più oggettivo possibile, alla realtà. A tal proposito pensiamo anche a una poesia inserita in *Bassorilievo*, intitolata *coś takiego* [una cosa così, 1991] la cui prima strofa, riferendosi a Keats, recita: “trzeba mieć odwagę / aby napisać coś takiego / *piękno jest prawdą / prawda jest pięknem*”⁵⁶.

Nell’ultima fase della sua attività poetica, Różewicz sembra in parte discostarsi dal paradigma del silenzio, inteso come artificio retorico e motivo tematico, e tentare nuovi percorsi che portano per molti aspetti a ribaltare la poetica della reticenza. I versi scarni, costituiti a volte da una singola parola, cedono il passo a componimenti di tutt’altra portata, dal punto di vista formale e contenutistico. Lo spazio della poesia tende a mutare su diversi piani: su quello formale la dimensione sembra dilatarsi ed è così che si fanno sempre più frequenti componimenti molto

⁵³ “forse mi hai abbandonato / quando ho provato ad aprire / le braccia / ad abbracciare il mondo”. T. Różewicz, *Wybór poezji*, op. cit., p. 593; trad. it. in T. Różewicz, *Bassorilievo*, op. cit., p. 15.

⁵⁴ Sul concetto di *kenosis* nella poesia tarda di Różewicz, cfr. Z. Zarebianka, *Horyzont metafizyczny w późnej twórczości poetyckiej Tadeusza Różewicza*, in *Ewangelia odrzuconego*, a cura di J. M. Ruszara, Warszawa 2011, pp. 175–183.

⁵⁵ “allora si fermò / e disse / amico / cancella una ‘grande parola’ / dalla tua poesia / cancella la parola ‘bellezza’”. Ivi, p. 72.

⁵⁶ “Ci vuole coraggio / per scrivere una cosa così / *bellezza è verità / verità è bellezza*”. T. Różewicz, *Poezja*, 3, op. cit., p. 258; trad. it. in T. Różewicz, *Bassorilievo*, op. cit., p. 25.

⁵⁰ “ma io ancora respiro / sono ancora sulla strada / verso l’uomo verso me stesso / figlio dell’uomo / Tuo figlio / <curami> <non dici> <niente> / lo so non puoi parlare / ma vedi io <già> <proprio adesso> / non posso comprendere questa / cosa semplice comune oscura / questa cosa / chiara <bianca nera> / <questa cosa dura> / che è <già> così che / finisce <tutto>”. La trascrizione è presa da P. Dakowicz, op. cit., p. 123.

⁵¹ Ivi, p. 134.

⁵² Ibidem.

lunghe, nei quali viene a mancare la scelta minuziosa della parola volta a coprire l'estensione di tutto un verso e che rappresentava uno dei tratti più peculiari della poetica del silenzio, come testimoniano le molte redazioni dei manoscritti, che al contrario ora diventano quasi identici alla versione definitiva⁵⁷.

Quest'inversione spaziale coincide con una definitiva dissoluzione della forma poetica, che finisce per non trovare un assetto stabile e circoscrivibile all'interno di un genere determinato. Si tratta di quel "dramma della forma" che Różewicz stesso aveva teorizzato in merito all'ultima fase poetica di Leopold Staff, nel momento in cui aveva deciso di curare un'edizione delle sue poesie. Tomasz Wójcik riporta le parole della postfazione di Różewicz nella quale si legge: "Poezje chodzą w maskach. Kostiumach. Ale przechodzą lata i maski spadają. Ukazuje się człowiek. Prawdziwe jego oblicze. Ale są to utwory nieliczne. Ostatnie"⁵⁸. È ciò che accade in questa fase dell'opera poetica di Różewicz e non di rado, leggendo alcune poesie dell'ultimo periodo, capita d'imbattersi in testi che risulta arduo inscrivere in un genere preciso e che danno l'impressione di essere stati lasciati in sospeso, incompiuti. Ci si sente travolti da versi dalla spiccata prosasticità, di carattere spesso satirico, che sembrano dar voce, più che all'espressione poetica, a una sorta di dialogo interiore dell'autore che assume spesso i connotati di una dissertazione filosofica. È questo il caso di componimenti come *szara strefa* [zona grigia, 2002], che dà il titolo alla raccolta del 2002, e che prende le forme di una riflessione dai toni decisamente prosastici a partire dalla lettura di Wittgenstein.

La tendenza alla frammentarietà dell'opera nella fase tarda è un tendenza comune a molti artisti, che in Beethoven affascinava particolarmente Theodor W. Adorno, il quale, nel suo celebre saggio sullo stile

tardo del compositore, pose l'accento su tale aspetto, apprezzando l'apparente indifferenza di Beethoven verso la propria continuità⁵⁹. Come sottolinea Edward Said: "Beethoven's late works remain unreconciled, uncoopted by a higher synthesis: they do not fit any scheme, and they cannot be reconciled or resolved, since their irresolution and unsynthesized fragmentariness are constitutive, neither ornamental nor symbolic of something else"⁶⁰; prosegue intravedendo nel catastrofismo di queste opere la rappresentazione di una "realtà perduta". È opportuno osservare come una simile tendenza non solo alla frammentarietà dell'opera, ma anche a una certa sfiducia nei confronti del mondo contemporaneo, sia una caratteristica comune della fase tarda di molti artisti. Said nel commentare le ultime opere di Luciano Visconti, evidenzia come gran parte dei temi trattati dal regista avessero a che fare con la degenerazione, con la caduta di un sistema sociale ormai anacronistico e con l'avvento di una classe media nuova e volgare⁶¹.

Tutti questi temi sono ampiamente presenti nell'opera tarda di Różewicz, sebbene spesso velati di una nota di ironia (ricordiamo tuttavia che per Said l'ironia si configura come una rifrazione della morte⁶²). Particolarmente significative sembrano le affinità anche tematiche che intercorrono tra questa fase poetica di Różewicz e la fase tarda dell'opera di Eugenio Montale, che Maria Vittoria Sala ha così esemplificato:

Gli anni del "miracolo economico" (1956-1963) sono quelli del silenzio poetico montaliano: la certezza della inevitabile morte della poesia nella società contemporanea induce il poeta a tacere. Quando, nel 1964, la rielaborazione del lutto per la morte della moglie Drusilla Tanzi (avvenuta l'anno prima) spinge Montale a scrivere di nuovo versi, questi non hanno più niente di sublime e di elevato, ma si pongono consapevolmente al confine fra poesia e non poesia; la poesia dell'ultimo Montale è caratterizzata, dunque, da un'evidente svolta in senso prosastico: per reagire al vuoto della parola consumata e banalizzata, al "trionfo della spazzatura" che caratterizza la realtà travolta nel vortice dello sviluppo industriale, il poeta abbandona lo stile alto e concentrato che caratterizzava la sua poesia precedente da *Ossi di seppia* alla *Bufera e altro*, per una comunicazione più diretta, nella

⁵⁷ Il lavoro di limatura testimoniato dai manoscritti è molto caro all'ultimo Różewicz, che sembra attirare l'attenzione del lettore proprio su questo procedimento poetico, tanto da pubblicare in *Bassorilievo* le immagini delle versioni manoscritte dei versi a fronte delle versioni originali. Da quel momento in poi le immagini dei manoscritti saranno sempre più presenti nei suoi volumi.

⁵⁸ "Le poesie indossano maschere. Costumi. Ma passano gli anni e le maschere cadono. Appare l'uomo. Il suo vero volto. Ma sono opere rare. Le ultime". T. Wójcik, *Późna twórczość wielkich poetów*, Warszawa 2005, p. 9.

⁵⁹ E. Said, *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*, New York 2006, p. 10.

⁶⁰ Ivi, p. 12.

⁶¹ Ivi, pp. 94-95.

⁶² Ivi, p. 24.

quale domina la parodia e l'ironia, lo scambio e la miscela tra livelli diversi⁶³.

È interessante notare che entrambi i poeti hanno attraversato un periodo di afasia poetica per poi approdare, negli ultimi anni della loro carriera artistica, a uno stile che sembra in equilibrio sul confine tra "poesia e non poesia", che sente il bisogno di reagire a un mondo percepito come una sterminata discarica di rifiuti. Questa svolta avviene, dunque, in entrambi i casi per scappare "al vuoto della parola consumata e banalizzata, al 'trionfo della spazzatura'", come si intitola proprio una poesia dell'ultimo Montale.

Nella poesia di Różewicz il silenzio comincia a dissiparsi e a essere sostituito da un caos in cui tutti gli elementi della "realtà del rango più basso", che per Tadeusz Kantor erano "sospesi tra l'immondezzaio e l'eternità", si mescolano in un immondezzaio di parole. Nell'autore di *Bassorilievo* si trova non di rado un accumulo apparentemente casuale di parole che contraddistingue in particolare alcuni dei componimenti di questo periodo, e che sembra prendere le forme di un grande contenitore nel quale riversare le riflessioni più varie sul mondo contemporaneo; in esso si trovano informazioni casuali, insieme a stimoli provenienti da radio, cinema e televisione, in una dimostrazione pratica di come anche la letteratura abbia assorbito queste realtà.

Il *post scriptum* che segue ai versi di *Recycling* – titolo evocativo che diventa inoltre sottotitolo dell'intera raccolta del 1998 – a tal riguardo può essere interpretato come un breve manifesto di questa cosiddetta poetica dell'immondezzaio:

Recycling składa się z trzech części: I Moda, II Złoto, III Mięso. O ile Złoto ma jeszcze strukturę długiego „wiersza”, to Moda i Mięso są gatunkiem poezji „wirtualnej”. Część III Mięso ma formę śmietnika (informacyjnego śmietnika), w którym nie ma centrum, nie ma środka. Zaplanowana jałowość i bezwyjściowość stała się głównym elementem składowym utworu...⁶⁴

Tale immagine, nella fase tarda, si fa invece contenitore di informazioni "senza centro né interno", nell'intento di rappresentare in maniera critica le contraddizioni del mondo contemporaneo e in particolare il ruolo sempre più marginale che la letteratura si ritrova ad avere al suo interno. Come nota giustamente Janusz Drzewucki, "Różewicz mette in guardia i poeti" non solo "dall'impegno politico e dal servire una qualunque forma di potere", ma soprattutto "dalla commercializzazione dell'arte"⁶⁵. È questo infatti uno dei pericoli dei quali Różewicz sente più imminente la minaccia e che tenta di mettere in risalto nel volume *Kup kota w worku* [Compra a scatola chiusa, 2008].

Fin dal titolo, che incita a comprare senza farsi troppe domande sull'entità di ciò che si sta acquistando, vi è una critica nei confronti della commercializzazione della letteratura e del suo divenire fenomeno di massa. Il volume si apre con un'ondata di parole sconnesse e sgrammaticate in un improbabile flusso di coscienza di una sedicente artista che si dilunga su dettagli della propria vita privata e "artistica" per la gioia di tutti i suoi *followers*. Il libro assume la forma di un *pastiche* in cui viene preso di mira il linguaggio nelle sue variegate degenerazioni: il linguaggio dei giovani, dei blog, delle riviste patinate, fino a comporre "un racconto non banale sul banale che circonda il mondo contemporaneo"⁶⁶. E infatti, come afferma Drzewucki, "in questa follia c'è un metodo", "ecco che Tadeusz Różewicz ci mostra la lingua polacca contemporanea, che è fuoriuscita dalla forma, che da sola si è liberata dalla forma"⁶⁷.

Siamo di fronte, tuttavia, a una liberazione dalla forma ben diversa da quella che l'autore aveva auspicato – e che aveva realizzato egli stesso – nella poesia polacca in un'epoca in cui si era costretti prima a seguire gli stili della Giovane Polonia e, dopo

⁶³ M. V. Sala, *La poesia dell'ultimo Montale fra "trionfo della spazzatura" e ritorno del passato*, <<https://site.unibo.it/griseldaonline/it/didattica/maria-vittoria-sala-poesia-ultimo-montale-trionfo-spazzatura-ritorno-passato>> (ultimo accesso: 09.07.2021).

⁶⁴ "Recycling è composta da tre parti: I La moda, II L'oro, III La carne. Se L'oro ha ancora la struttura di un 'componimento' lungo, La moda e La carne sono un tipo di poesia 'virtuale'. La parte III La carne ha la forma di un immondezzaio (un immondezzaio di

informazioni), nel quale non c'è centro, non c'è interno. La voluta aridità e mancanza d'una via d'uscita sono diventati gli elementi fondanti dell'opera...". T. Różewicz, *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1999, p. 116.

⁶⁵ J. Drzewucki, *Lekcje u Różewicza*, Wrocław 2018, p. 41.

⁶⁶ M. Orliński, *In progress*, "Kresy", 2009, 3, <<http://members.upoczta.pl/m.orlinski4/kupkotawworku.htm>> (ultimo accesso: 09.07.2021).

⁶⁷ J. Drzewucki, *Lekcje*, op. cit., p. 85.

la guerra, dell'Avanguardia di Cracovia⁶⁸. Różewicz ci pone qui di fronte al deperimento del linguaggio scaturito dalla realtà contemporanea del mondo globalizzato. George Steiner osservava le implicazioni dell'impoverimento della parola chiedendosi:

What save half-truths, gross simplifications, or trivia can, in fact, be communicated to that semi-literate mass audience which popular democracy has summoned into the market place? Only in a diminished or corrupted language can most such communication be made effective. Compare the vitality of language implicit in Shakespeare, in the Book of Common Prayer, or in the style of a country gentleman such as Cavendish, with our present vulgate⁶⁹.

Questa riflessione sembra cruciale per comprendere in che modo, nell'opera di Różewicz, vi siano delle connessioni interne fra la poetica della reticenza e quella dell'immondezzaio. Steiner, infatti, continuava la sua riflessione constatando che:

To a writer who feels that the condition of language is in question, that the word may be losing something of its humane genius, two essential courses are available: he may seek to render his own idiom representative of the general crisis, to convey through it the precariousness and vulnerability of the communicative act; or he may choose the suicidal rhetoric of silence⁷⁰.

Różewicz, che certamente sentiva come la condizione del linguaggio fosse in pericolo, nella sua ultima fase artistica sembra trovarsi in un equilibrio instabile fra entrambe le tendenze individuate da Steiner. Da una parte quella del silenzio, tentazione che appare in particolar modo in *Bassorilievo*, ma anche in molte poesie successive, alcune delle quali pubblicate postume nel volume *Ostatnia wolność* [L'ultima libertà, 2015] nel quale la libertà menzionata nel titolo è proprio quella, dopo settantasette anni di scrittura, del silenzio.

La volontà, al contrario, di prendere ancora parte al dibattito pubblico e di rappresentare criticamente la realtà contemporanea emerge in volumi quali *Compra a scatola chiusa* oltre che in numerosi componimenti dalla fine degli anni Novanta in poi. In questi versi Różewicz si fa interprete della crisi generale, che come osservava Steiner sembra essere l'unica fuga dal silenzio concessa al poeta, e lo fa servendosi appunto della metafora a lui cara dell'immondezzaio che, come nella *pièce* teatrale *Stara kobieta wysiaduje*, si estende su tutta la superficie terrestre.

Il carattere provocatorio e spiccatamente satirico di *Compra a scatola chiusa* è anche una sorta di rivendicazione da parte di Różewicz di un tratto importante della sua attività letteraria troppo spesso tenuto in scarsa considerazione da critici e lettori fin quasi a essere dimenticato. Różewicz al contrario teneva a sottolineare di essersi inizialmente affacciato al mondo letterario proprio facendo della satira, e di carattere satirico furono i primi due volumi risalenti agli anni partigiani e a quelli immediatamente successivi, *Echa leśne* [Echi boschivi, 1944] e *W tyżce wody* [In un cucchiaino d'acqua, 1946].

A marcare questa rivendicazione contribuiscono anche le fotografie inserite in *Bassorilievo* che ritraggono il poeta non solo mentre è seduto al tavolo di lavoro, ma anche, fiero e divertito, mentre getta la spazzatura, a sottolineare inoltre quanto i rifiuti diventino parte integrante della sua poetica; uno splendido volume fotografico, dal titolo appunto di *Śmietnik* [Immondezzaio, 2016] è dedicato a riprendere Różewicz mentre svolge questa attività nei pressi della sua casa di Breslavia⁷¹.

L'elemento parodistico, l'idea della letteratura come contenitore-immondezzaio, il tono irriverente e l'utilizzo di un lessico a volte persino volgare, producono un effetto decisamente simile a quello che Luigi Marinelli osserva in merito alla presenza degli escrementi in letteratura:

l'effetto è sostanzialmente quello del comico e della satira, etimologicamente un piatto misto offerto agli dei (*satura lanx*), dove la mescolanza dei generi, degli stili e del lessico, dal sublime all'infimo, serviva per l'appunto a scuotere — più spesso a fini

⁶⁸ “Dlaczego mówię o uwolnieniu z formy? Dlatego że tego nie dokonały szkoły poetyckie. Szkoły narzucały formy i to począwszy od Młodej Polski. Kto nie używał pewnych słów, pewnych form, składni i kostiumów, nie był poetą Młodej Polski. [...] Awangarda Krakowska — Peiper, Przyboś — trzymała się bardzo ścisłych kanonów, poetą awangardowym był ten, kto używał jej form”. T. Różewicz, *Wbrew sobie*, op. cit., p. 100; (“Perché parlo di liberazione dalla forma? Perché le scuole poetiche non lo hanno fatto. Le scuole imponevano le forme e questo a partire dalla Giovane Polonia. Chi non utilizzava certe parole, certe forme, strutture e costumi, non era un poeta della Giovane Polonia. [...] L'Avanguardia di Cracovia — Peiper, Przyboś — si teneva in canoni molto rigidi, poeta d'avanguardia era colui che utilizzava le loro forme”).

⁶⁹ G. Steiner, *Language*, op. cit., p. 26.

⁷⁰ Ivi, pp. 49-50.

⁷¹ T. Różewicz, A. Hawała, *Śmietnik*, Wrocław 2016.

politici, ma a volte anche solo a fini edonistici (oggi: “d’intrattenimento”) – un uditorio un po’ sonnolento, un uditorio/dormitorio, così come può capitare in un’aula universitaria o, con effetti ben più gravi e rilevanti, in tutta un’opinione pubblica, politicamente ed eticamente addormentata dall’inodore, e anzi spesso profumatissimo sterco narcotico che le viene quotidianamente propinato da cacazibetti e cacasentenze della politica e dei mass-media (del momento)⁷².

Różewicz con *Compra a scatola chiusa* sembra proprio voler scuotere il suo pubblico narcotizzato e ampliare quell’“immondezzaio senza centro né interno” che era stato parte di *Recycling*, per dar vita a un libro-contenitore che assume su di sé questi stessi connotati. Si tratta senza dubbio di uno stile che “implica una tensione non armonica e non serena, e soprattutto una produttività deliberatamente improduttiva, che va *contro...*”, come Edward Said ebbe a definire i tratti dello stile tardo oggetto del suo celebre volume postumo⁷³.

Compra a scatola chiusa è davvero “pieno di vita e di sorprese”, tanto che al suo interno, oltre a questi *pastiches* satirici, troviamo manoscritti, disegni, testi in prosa e anche, nelle ultime pagine, poesie nello stile più tradizionale di Różewicz.

I lettori vengono travolti da una valanga di parole e di rifiuti, come accade in una delle poesie di *Cóż z tego że we śnie* [Che importa se era un sogno, 2006], in cui la tragedia di uno tsunami che si abbatte sui turisti lungo la spiaggia trascinando con sé uomini e oggetti di ogni sorta, diventa immediatamente un’attrazione per i media⁷⁴. Davanti alla devastazione e ai giornalisti rimane solo il poeta a contemplare la scena: “piszę na wodzie / piszę na piasku / z garści ocalonych słów / z kilku zdań prostych / jak proza cieśli / z kilku nagich wierszy / buduję arkę / żeby coś uratować z potopu”⁷⁵.

Vediamo dunque come alla disarmonica, effettiva e metaforica, che costituisce il mondo contemporaneo, il poeta risponda ancora “con una manciata di parole”, con “poche poesie nude. Nell’opera tarda di Tadeusz Różewicz sembrano coesistere due forze opposte che convergono in un unico discorso: la volontà di relazionarsi criticamente al mondo contemporaneo, attraverso la metafora della spazzatura (nella sua duplice funzione di motivo tematico e di tecnica poetica), e l’anelito al silenzio, che persiste persino nella raccolta satirica del 2008, nella quale si trova il componimento programmatico *Credo*, che sembra nascondersi fra poesie dal carattere ironico e leggero. Entrambe queste tensioni convergono nella volontà di rappresentare la realtà tornando alle origini della parola, spogliata di qualsiasi orpello, libera dalla forma, perché il contenuto, “la verità”, emerga in maniera limpida. Che questa liberazione dalla forma avvenga attraverso il rifiuto di qualsiasi norma, e dunque tramite il poema-“immondezzio”, o mediante la laconica nudità dei versi sembra, per l’appunto, solo una questione formale.

Nella terza parte di *Credo*, intitolata *Poszukiwacze złota piękna i prawdy* [Cercatori d’oro bellezza e verità], datata 2007-2008 (dunque quasi alle soglie del novantesimo anno d’età del poeta), leggiamo come la grammatica della poesia “to gramatyka milczenia i braku”⁷⁶; nei versi conclusivi si trova, ancora una volta, una dichiarazione di poetica:

zaczynam od początku
zaczynam jeszcze raz
zaczynam od końca⁷⁷

www.esamizdat.it ◇ G.O. Fasoli, *Tadeusz Różewicz tra l’immondezzaio e il silenzio* ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 265-277.

⁷² L. Marinelli, *Merda, potere e verità (da San Francesco a Wat)*, in *Il corpo degli altri*, a cura di A. Belozorovitch – T. Gennaro – B. Ronchetti – F. Zaccone, Roma 2020, p. 156.

⁷³ E. Said, *On Late Style*, op. cit., p. 7; la citazione in italiano è presa da E. Said, *Sullo stile tardo*, Milano 2009, p. 22.

⁷⁴ T. Sobolewski, *Nihilista który wierzył*, “Wyborcza.pl”, 2014: <ht tps://wyborcza.pl/1,75517,15852972,Nihilista__ktory_wierzył__o_Tadeuszu_Różewiczu_pisze.html> (ultimo accesso: 09.07.2021).

⁷⁵ “Scrivo sull’acqua / scrivo sulla sabbia / da una manciata di parole salvate / da poche semplici frasi / come la prosa di un falegname / da poche poesie nude / costruisco un’arca / per salvare qualcosa dall’alluvione”. T. Różewicz, *Poezja*, 3, op. cit., p. 323.

⁷⁶ “è la grammatica del silenzio e della mancanza”. T. Różewicz, *Kup kota w worku*, op. cit., p. 90.

⁷⁷ “comincio dal principio / comincio ancora una volta / comincio dalla fine”. Ivi, p. 91.

◇ *Tadeusz Różewicz Between the Rubbish Dump and Silence* ◇

Giulia Olga Fasoli

Abstract

In this article some characteristics of the late poetic work of Tadeusz Różewicz (1921-2014) are examined, highlighting the poet's evolution from the 1991 masterpiece, *Bas-relief*, to one of the last volumes published by the poet, *Buy a Pig in a Poke* (2008). In particular, a fundamental aspect of Różewicz's entire poetics will be taken into consideration, the role of silence. The poetics of reticence, particularly visible in *Bas-relief*, transforms radically in the poet's last works, undergoing an almost complete inversion; silence is replaced with a seemingly meaningless logorrhoea that actually hides a great wealth of meaning. Tadeusz Różewicz engages in linguistic and stylistic experimentation to face – and often to criticise with great irony – contemporary society. In this way Różewicz confirms himself, up to the last phase of his artistic creation, as an avant-gardist par excellence.

Keywords

Polish Studies, Poetry, Tadeusz Różewicz, Silence, Rubbish.

Author

Giulia Olga Fasoli (Rome 1993) studied Russian, Polish and German languages and literatures at Sapienza – University of Rome, where she is currently attending the third year of the doctoral course in Germanic and Slavic Studies. Her research project focuses on the late poetry of the Polish poet and playwright Tadeusz Różewicz (1921-2014). In this work a particular attention is given to the poetic of reticence, together with the philological aspect and the study of the manuscripts. She published: Katarzyna Chlebny, *Macabra dolorosa. Varietà Dada in 14 canzoni* (2016); Jan Kochanowski, *Treni – Lamentazioni* (2020); *Polonistica e teatro*, “Europa Orientalis”, 2020, 39; *Identità frammentata. Tadeusz Różewicz e la reinterpretazione di Cartoteca nella Polonia post-sovietica*, in G. Guerra, C. Miglio, D. Padularosa *East frontiers. Nuove identità culturali nell'Europa centrale e orientale dopo la caduta del muro di Berlino*, Soglie, 13, 2021.

Publishing rights

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



© (2021) Giulia Olga Fasoli

On the Banality of Translation: Danilo Kiš and the Exercices de style

Marco Biasio

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 279-293 ◇

For Andrea, *il miglior fabbro*.

I. INTRODUCTION

DANILO Kiš's intellectual activity has been met consistently by literary critics with both heavy praise and the harshest of criticism¹. While much attention has been given to his prosaic work and essay-writing, comparatively less has been paid to his more prolific career as a translator². Relatively unaddressed in Kiš's biography in particular is his early Serbo-Croatian³ adaptation (1964) of Ray-

mond Queneau's *Exercices de style* (henceforth *EDS*; 1st French edition 1947), the focus of this paper.

This article is divided into the three main parts as follows: In section II, I will give a short overview of the cultural background that may have influenced the *EDS* in the Forties, paying special attention to a cross-disciplinary pattern of (historically cyclical) paradigmatic changes that occurred in human sciences during the XX century. In section III, I will address how significant the Serbo-Croatian translation of the *EDS* (s-c. *Stilske vežbe*) was to Danilo Kiš's literary career; I will first explore the pivotal role played by the concepts of variation and repetition in both Queneau's and Kiš's intellectual biographies, following which I will discuss some of the possible reasons as to why such an early rendition of Queneau's work would have emerged from the then-Yugoslav cultural arena (just six years after the first English version by Barbara Wright). In section IV, I will address a variety of translational issues – occurring between the source and the target language – by thoroughly analyzing several selected excerpts from Kiš's translation; I will particularly focus on a notable, formal mismatch between Kiš's strict adherence to the French original and the problem-

* The material this paper discusses is based upon (and substantially elaborates on) two previous presentations respectively held on May 25th 2018 at the linguistic center Bienvenue in Padova (*Bottoni e fughe, o della banalità della traduzione: Danilo Kiš e gli "Esercizi di stile"*) and on February 10th 2021 as part of a cycle of (remote) invited lectures organized by the student literary magazine *Anderground* (*Tradurre una fuga. Variazione e scomposizione nel Danilo Kiš traduttore degli "Esercizi di stile"*). The author would like to express his gratitude to the audiences of both talks for their interesting questions and their active engagement, as well as to Marija Bradaš, Martina Mecco, and Lara Pasquini Perrott for their support and impeccable organizational work. Special thanks go to the editors of eSamizdat, two anonymous reviewers for their useful remarks on an earlier draft, and James Hartstein for his precious language assistance. The usual disclaimer applies.

¹ A tenuous, contentious debate which in recent years rekindled the infamous controversy surrounding the 1976 Yugoslav publication of *Grobnica for Borisa Davidoviča* [A Tomb for Boris Davidovich] has been addressed in detail in P. Lazarević Di Giacomo, *Una nuova polemica attorno a Kiš*, "Studi Slavistici", 2006, 3, pp. 253-272.

² As correctly noted by an anonymous reviewer, this is not to say that Kiš's activity as a translator is completely *terra incognita*. Aside from single articles and essays published in different years on the pages of "Mostovi" (i.e., the journal of the Association of Literary Translators of Serbia), among the most recent contributions to the topic one could mention, for instance, Marko Čudić's monograph dealing with Kiš's translations from Hungarian (cf. M. Čudić, *Danilo Kiš i moderna mađarska poezija*, Beograd 2007) and the September 2021 issue of the French journal "L'Atelier du Roman" devoted to Kiš and his multifaceted literary activity.

³ As a side note, here I will consistently use the term 'Serbo-Croatian' to refer collectively to the different varieties of the South Slavic di-

alectal continuum which is nowadays spoken in most of the national republics that emerged after the collapse of Yugoslavia, including Serbia. The term 'Serbian' is used whenever explicit reference is made to the specific dialectal variant predominantly written and spoken by Kiš (i.e., the Šumadija-Vojvodina dialect of the Neo-Štokavian macrogroup). Note that Kiš himself, during his lecturing years in Strasbourg and Bordeaux, would define his subject of teaching exclusively as 'Serbo-Croatian' (cf. M. Thompson, *Birth Certificate: The Story of Danilo Kiš*, London-Ithaca 2013, p. 269), which, despite rising tensions in Croatian society towards the end of the Sixties, was nonetheless the official name of the language at that time. The use of Serbian Cyrillic for quotations, when present, follows the orthographic conventions of the original sources.

atic rendition of tempo-aspectual relationships in Serbo-Croatian that, unlike other Slavic languages, has partially retained the complex system of verbal tenses inherited from Old Church Slavonic. In section V I will summarize the main arguments of the paper and draw conclusions.

II. "C'EST EN ÉCRIVANT QU'ON DEVIENT ÉCRIVERON": WHAT ARE THE *Exercices de style*?

Scholars working on Queneau's literary activity have always tried to codify the *EDS* in terms of their formal features, while still acknowledging that they can hardly be traced back to any specific traditional narrative genre, and that their early classification as a collection of 'essays' is only a crude label for lack of a more accurate term⁴. This could seem somewhat surprising if one viewed the *EDS* as a vast (potentially endless)⁵ series of variations on a matrix text featuring two ordinary events loosely related to one another – i.e., a quarrel between two passengers on the S bus at rush hour and subsequently a conversation at Gare St-Lazare between one of the previously introduced characters and another youngster about the sewing of an additional button to the first man's overcoat. It is indeed the multifaceted and self-generating nature of these variations, "[...] des signifiants sans signifié"⁶ (a.o., linguistic games, logic and mathematical puzzles, permutations from prose to poetry and vice versa, music sheets, different registers and jargons), with which literary critics experience difficulty in interpreting. Nevertheless, this diversity perfectly reflects the different sides of Queneau's intellectual life – a writer,

a translator, an artist, a journalist, a philosopher, a mathematician, a riddler, and even a sociolinguist *sui generis*⁷. Such multiplicity of interests places Queneau in a privileged position within XX century Western culture, begging the question of where the idea of the *EDS* came from, i.e., which body of concrete cultural references might have exerted their (direct or indirect) influence on the composition of the *EDS*, irrespective of their concrete literary nature. The rest of this section is devoted to providing some possible answers to this question. Combinatorial analysis is the cornerstone of Queneau's approach to literature in particular but also to the arts in general. Specifically longstanding is Queneau's fascination for Leibniz's work, which had already been well-established⁸ at the time of writing the first twelve exercises in May 1942 (the so-called 'dodecahedron'). Leibniz's 1666 *Dissertatio de arte combinatoria* [Dissertation on the Art of Combinations], which infamously proposes a computational approach to natural languages by breaking down 'concepts' into small combinations of abstract features defined in terms of their distinctive value, can be rightfully considered as one of the driving forces behind the idea of recursive variation applied to the matrix text of the *EDS*⁹. Note that

⁴ A. Kubo, *Du « cadre narratif » dans Exercices de style de Raymond Queneau*, "ZINBUN", 2008, 40, p. 2.

⁵ Most published editions, either reissues of the French original or foreign adaptations, list 99 exercises, which according to Queneau himself, are "[...] neither too many not too few: the Greek ideal, you might say" (the French original comes from Queneau's preface to the Carelman-Massin 1963 edition of the *EDS*, here quoted after Barbara Wright's preface to the 1981 English reissue: cf. R. Queneau, *Exercices in Style*, trans. by B. Wright, New York 1981, p. 4). Notably however in the aforementioned 1963 edition the original list of 99 exercises is extended with an additional 45 more exercises drawn or painted by Jacques Carelman, 99 typographical exercises by Robert Massin, and a list of 124 'potential' exercises.

⁶ A. Kubo, *Du « cadre narratif »*, op. cit., p. 3.

⁷ Queneau received his Bachelor of Arts degree from the Sorbonne in 1926, after obtaining a certificate in logic and general philosophy (1923), in history of philosophy and psychology (1924), and in moral philosophy and sociology (1925). His *curriculum studiorum* formed in his early university years, when he engaged in a variety of different subjects, ranging from the assiduous study of foreign languages (above all English, Classical languages, Italian, and German) to linguistics (in a journal entry from October 1921 Queneau cites Saussure, Meillet, Bréal, and Grammont) to psychoanalysis and psychiatry (which must have played a non-marginal role in Queneau's affiliation with the movement of French surrealists led by André Breton, around the first half of the Twenties). Cf. J.-C. Chabanne, *Queneau et la linguistique. Partie 1: Repères bio-bibliographiques*, in *Raymond Queneau et les langages. Colloque de Thionville 1992, 9-11 octobre 1992*, "Temps Mèlès-Documents Queneau", ed. by A. Blavier – C. Debon, Liège 1993, p. 24; C. Clarke, *Rewriting the Oeuvre: Raymond Queneau and the Art of Translation*, PhD dissertation, New York 2020, pp. 31-36; E. Souchier, *Raymond Queneau*, Paris 1991.

⁸ Cf., a.o., C. Clarke, *Rewriting the Oeuvre*, op. cit., p. 5.

⁹ This idea would become a reality with the foundation of OuLiPo in 1960 and the subsequent shift towards more mathematical methods in literary composition, including the 1961 programmatic manifesto, Queneau's pinnacle of combinatory poetry *Cent mille milliards de poèmes* [A Hundred Thousand Billion Poems]. It is possible that Leibniz's influence on Queneau's work was mediated by other con-

Leibniz's post-Cartesian logical machinery, whose 'alphabet of human thought' ultimately aimed at discovering the basic associations of primitive ideas that natural languages are made of, is built on foundational tenets different to the display of rhetoric mastery infamously exhibited in the 33rd chapter of Desiderius Erasmus's 1512 textbook *De Utraque Verborum ac Rerum Copia* [Copia: Foundations of the Abundant Style] – a work often cited as one of the forerunners of the *EDS*. Peculiar in this respect is Queneau's understanding of the *contraintes* [constraints], already alluded to in the framework of the *EDS*¹⁰ and subsequently presented as a founding concept of the OuLiPo. Oulipian *contraintes* are defined as potential (i.e., still unexploited) sets of structural and/or semantic rules predating the creative action and determining in advance the formal character of a text, in turn disrupting its expressive nature. The shift from unconstrained to constrained-based inspiration is in explicit conflict both with the Romantic cult of transcendent (i.e., non-elicited) creativity and the surrealist tradition. Interestingly, these constraints need not be postulated exclusively by the author(s). On the contrary, inherent in the formal structure of the *EDS* is the possibility for readers themselves to take part in the effort of creation

temporary sources Queneau may have been already familiar with, a.o., set theory (cf. N. Berkman, *The OuLiPo's Mathematical Project (1960-2014)*, PhD dissertation, Princeton 2018, pp. 19-71) and combinatorial game theory (Queneau himself had a knack for chess), or even later scientific developments of the Fifties, such as Hintikka's game-theoretical semantics (this piece of suggestion comes from C. Bologna, *La contrainte e la poetica medievale*, in *Raymond Queneau: la scrittura e i suoi multipli*, ed. by C. De Carolis – D. Gambelli, Roma 2009, p. 46), the scientific production of the Oxford circle of analytic philosophy (above all, the late Wittgenstein, whose *Sprachspiel* [language-game] theory seems to be tributed in certain exercises of the collection, such as *Interjections* [Interjections]) and, of course, Turing's pioneering work on artificial intelligence (cf. A. M. Turing, *Computing Machinery and Intelligence*, "Mind", 1950, LIX(236)).

¹⁰ It has been argued that in the *EDS* two different levels of (inferred) constraints are operating simultaneously, the inner one linking every exercise to its own title, and the outer one linking every title to the collection as a whole. The compresence of a double level of constraints is a typical feature of riddles and guessing games – a field which Queneau, who had been responsible of the trivia section for the French newspaper "L'Intransigeant" between 1936 and 1938, was well familiar with (cf. S. Bartezzaghi, *Lettura degli Esercizi di stile*, in R. Queneau, *Esercizi di stile*, trans. by U. Eco, Torino⁴ 2014, p. 269).

and fill all the gaps left empty by the author(s)¹¹. The manifesto of this *modus operandi* is summarized in a central passage of *Maladroit* [Awkward], which was chosen by Queneau as the tagline for the cover of the *EDS*' first edition: *c'est en écrivant qu'on devient écrivain* [it's by writing that you become a writesmith]¹². As Bartezzaghi notes, this motto is derived by applying a simple lexical replacement rule to an old French saying, *c'est en forgeant qu'on devient forgeron* [it's by forging that you become a blacksmith], then creating the neologism *écrivain*¹³. The emphasis placed on the application of a set of (restricted) cyclic transformations to syntactic strings, as a means to produce limitless meaningful sentences, indirectly attests to the mid-XX century shift towards post-structuralist linguistic frameworks, a.o., post-Bloomfieldian distributionalism (which was still the mainstream in American, and to a lesser extent European linguistics up to the mid-Fifties), and even more so to its natural successor, i.e., Chomskyan transformational grammar (which Queneau might have encountered during the early OuLiPo years)¹⁴. From a generative perspective, it would indeed seem plausible to consider the *EDS* (not to mention *Cent mille milliards de poèmes*) as the result of having implemented a set of abstract operations in the process of syntactic derivation, prior to encoding semantic representation and phonological information, however this would neglect the role that formal and stylistic variations play against unchanging grammatical patterns in the *EDS*. The constant interaction between deep (fixed) grammatical structures and their stylistic (ever-changing) makeup has led some critics to consider the *EDS* an example of avant-

¹¹ Cf. on that A. Kubo, *Du « cadre narratif »*, op. cit., p. 8; A. López Montagut, *Sur les Exercices de style de Raymond Queneau*, "Bulletin Hispanique", 2013 (115), 2, pp. 697-711; C. Sanders, *Raymond Queneau*, Amsterdam-Atlanta 1994, pp. 91-92. This assumption has recently been taken to extremes with the appearance of several works aiming to modify Queneau's exercises for the modern age (cf., a.o., B. M. Brownholtz, *Exercises in Style: 21st Century Remix*, MA thesis, Chicago 2013).

¹² R. Queneau, *Exercices in Style*, op. cit., p. 105.

¹³ S. Bartezzaghi, *Lettura degli Esercizi di stile*, op. cit., p. 291.

¹⁴ Cf. G. Graffi, *200 Years of Syntax: A Critical Survey*, Amsterdam-Philadelphia 2001, pp. 309-368.

garde poetry¹⁵, a set of surface transformations performed on a grammatical kernel – akin to Jakobson’s *grammatičeskaja figura* [grammatical figure]¹⁶. Nevertheless, even if the *EDS* are a result of a cross-disciplinary epistemological paradigm characterized by the dominance of (post-)structuralist methods in human sciences, a discussion on the possible sources of inspiration for Queneau’s collection cannot dismiss the striking affinities that it bears with music composition and music theory. In the preface to the Carelman-Massin 1963 edition, the author discusses a musical performance in the Thirties that he attended with his friend Michel Leiris of Bach’s *Die Kunst der Fuge* [The Art of Fugue] held at the Parisian Salle Pleyel, attributing it as the thematic trigger that would lay the foundations for the subsequent composition of the *EDS*. More specifically, Queneau was particularly fascinated by the mechanism of proliferation of apparently endless variations generated from a “rather slight theme” and wished to replicate it in through literature¹⁷. It is quite revealing that Queneau likened the nuclear structure of the *EDS* with the fugue, considering the number of groundbreaking musical innovations that emerged throughout the XX century. On the one hand jazz music, which had been very popu-

lar in France since the pre-WWII years and would later become a distinctive feature of several young subcultures (cf. further), was experiencing a frantic development during the Forties, with the rapid diffusion of bebop, as well as the rise of the new cool jazz movement, whose sophisticated arrangements drew significant inspiration from classical compositions (e.g., the use of whole tone scales). On the other hand, an offshoot of the old big bands, the so-called rhythm’n’blues, would usher in the birth of rock’n’roll in the Fifties. Despite their differences, both jazz and rock’n’roll use structural melodic elements (called ‘head’ and ‘riff’, respectively) around which whole songs are harmonically composed and which provide the basis for further instrumental variations and improvisations. In this respect, even with some approximations, the head and the riff are the formal (popular) counterparts of the (classical) subject in a fugue. Even more significant however is the fact that in his preface Queneau does not allude to Schönbergian twelve-tone music, whose outbreak in the early Twenties led to a substantial reform of Western tonal music¹⁸ and challenged the functional alternation of repetitions and variations in a musical piece¹⁹. More specifically, having disposed of the tonal hierarchical system that qualitatively regulated the ratio between notes and ranges and adopted a linearized approach to musical composition using all twelve notes of the chromatic scale, Schönberg rewrote the characteristics of the old classical subject by postulating a new kind of variation that merely acted as a combinatorial constraint for generating endless sequences of notes. This parallel with the recurrent theme of the *EDS* is striking²⁰. The fact that Queneau was familiar with the serialist approach is further evidenced by his long-term close friendship with some staunch supporters of dodecaphony in France, such as Pierre Boulez’s teacher

¹⁵ A. Kubo, *Du « cadre narratif »*, op. cit., p. 2.

¹⁶ Cf. R. O. Jakobson, *Poèzija grammatiki i grammatika poèzii*, in *Selected Writings, Vol. III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, ed. by S. Rudy, The Hague-Paris-New York 1981, pp. 63-86. Although the first explicit formulation of ‘grammatical figure’ dates back to the early Sixties, in his highly influential article Jakobson refers to the works of American-based linguists and anthropologists such as Boas, Sapir, and Whorf, who were active in pre-WWII decades (ivi, pp. 65, 76). Jakobson’s joint work with Claude Lévi-Strauss, who had been working on a saussurean-durkheimian model of structural anthropology since the second half of the Forties, goes back to the early Sixties as well (C. Bologna, *La contrainte*, op. cit., pp. 46-47). Queneau read Jakobson and corresponded with Lévi-Strauss since the publication of his acclaimed 1953 French translation of Amos Tutuola’s *The Palm-Wine Drinkard* (C. Clarke, *Rewriting the Ouvre*, op. cit., pp. 286-289).

¹⁷ The passage is cited after R. Queneau, *Exercises in Style*, op. cit., p. 4. Note that the fugue as a contrapuntal compositional technique is generally based on the structural alternation of sequences where the musical theme is first introduced, repeated, and then varied to different extents, which would adapt well to the structure of the *EDS*. Kiš himself however thought that such an association was quite arbitrary (D. Kiš, *Quelques notes sur les Exercices de style et leur traduction en serbo-croate*, in *Homo poeticus*, ed. by P. Delpech, Paris 1993, p. 142).

¹⁸ This paradigm shift is notoriously discussed by Theodor Adorno in his 1949 monograph *Philosophie der neuen Musik* [Philosophy of New Music] (cf. T. W. Adorno, *Philosophy of New Music*, ed. by R. Hullot-Kentor, Minneapolis 2006).

¹⁹ S. Carretta, *Il romanzo a variazioni*, Milano-Udine 2019, p. 30.

²⁰ Ivi, pp. 57-59. This is probably one of the reasons for which Mark Thompson would allude to the *EDS* as “[...] the fictional equivalent of twelve-tone music” (cf. M. Thompson, *Birth Certificate*, op. cit., p. 157).

René Leibowitz²¹. One might say that Queneau's underlying tension towards the Greek ideal and his geometric fascination for the 'form' clashed with – and finally prevailed over – the controlled chaos of postmodern structures. Most notably, this perpetual struggle between allegedly opposite poles (the adherence to the 'form' and the urge to make it collapse; variation and repetition; the infinite potential of creativity and the compensatory role of constraints) is something Queneau would have in common with the man who would have been called to be his first translator in Yugoslavia.

III. SOCIALISM IN STYLE, OR OF REPETITION AND VARIATION

In a short piece published in the column *Književnost u svetu* [Literature in the World], inside the 1964 August–September issue of *Savremeni* [The Contemporary], Aleksandar Stefanović deplored the fact that no work by Queneau had yet been translated in Yugoslavia, even more so given the strong historical connection between Serbian and French literature²². Stefanović's timing is at least curious, for in that same year the Belgrade-based publishing house Nolit put into print the first Serbo-Croatian edition of the *EDS*, their second adaptation in a foreign language ever. Charged with the arduous task was a Subotica-born young writer who had just appeared on the Yugoslav literary scene – Danilo Kiš. To gain a better understanding of the personal and intellectual connections between the two personalities one has to go back to the early Sixties which, as discussed in the previous section, was a career-changing time for the newly-oulipean Queneau. At that time, Kiš's literary portfolio consisted of a handful of poems, some short stories and two novels, *Mansarda* [The Garret] and *Psalm 44*, the latter two of which were compiled in a single volume in 1962. Later that same year Kiš, who was not a party member and was already beginning to experience animosity from Yugoslav authorities, success-

fully applied for a job as lector of Serbo-Croatian at the University of Strasbourg, where he taught until the summer of 1964 – just months before the publication of his first groundbreaking novel, *Bašta, pepeo* [Garden, Ashes]. Kiš's bilingualism (Serbo-Croatian and Hungarian) and excellent mastery of foreign languages (fluent in Russian, French, and English)²³, as well as his natural penchant for translation which he had already developed during the Fifties²⁴, were just some of the reasons as to why he could secure a job abroad that would permit him to leave Yugoslavia temporarily. Kiš's story shares many similarities with Queneau's, however unlike Queneau who never felt comfortable with his own linguistic skills and was always reluctant to discuss his translational work²⁵, Kiš would state on various occasions that translating poetry was meaningful for two reasons: firstly, it granted him a better understanding of the formal and content-related peculiarities of the source text; secondly, it was intensive literary training to refine his poetic abilities²⁶ and “[...] a valve to release lyrical emotion that otherwise might vitiate his prose”²⁷. It must be mentioned that, with respect to the first issue, Kiš was a staunch supporter of the necessity to preserve the original poem's formal structure throughout the translation process, leaving its metrical and rhythmic composition unchanged – a belief which has consequences for the adaptation of the *EDS*²⁸ (cf. section IV). This strong defense of (formal) repeti-

²³ This piece of information comes from an interview to Burkhard Müller-Ulrich posthumously published in the “Frankfurter Rundschau” on October 28th 1989 (cf. D. Kiš, *Homo Poeticus: saggi e interviste*, ed. by D. Badnjević, Milano 2009, p. 301). Also recall that Kiš was the first student to obtain a degree in Opšta književnost [General literature] from the University of Belgrade in 1958.

²⁴ M. Thompson, *Birth Certificate*, op. cit., p. 265.

²⁵ C. Clarke, *Rewriting the Ouvre*, op. cit., pp. 161–178.

²⁶ Cf. J. Delić, *Danilo Kiš i ruska književnost*, in *Prilozi proučavanju srpsko-ruskih književnih veza, X–XX vek*, ed. by M. Stojnić, Novi Sad–Moskva 1993, pp. 149–162.

²⁷ M. Thompson, *Birth Certificate*, op. cit., p. 205. It has been estimated that throughout his life Kiš translated more than 10,000 lines of verse, not to mention prose, plays, and non-fiction (ivi, p. 206).

²⁸ According to Kiš, this translation strategy, which had been abandoned in France with detrimental outcomes, was indeed a creative work of its own (cf. J. Delić, *Književni pogledi Danila Kiša*, Beograd 1995, p. 205). By association, the consistent adherence Kiš showed to Queneau's source texts may reveal the (alleged) poetic nature of the language of the *EDS* (cf. section II).

²¹ M. O. Erwin, *Ghosts in the Machine: The Making of European Serialism, 1945–1955*, PhD dissertation, Leeds 2019, p. 60.

²² A. V. Stefanović, *Rejmon Keno – pisac koga smo zanemarili*, “Savremeni – Mesečni časopis”, 1964 (20), 8/9, p. 240.

tion is but one side of Kiš's literary manifesto. As Mi-hajlo Pantić identifies, the early work of *Mansarda* (“[...] дело писца који се колеба између поезије и прозе и, заправо, пише само то колебање”)²⁹ is already demonstrative of the recurrent poetic tropes of Kiš's great novels, a.o. the erudite citationism, intertextuality, a poignant lyrical style and, most importantly, *transformativnost* [transformativeness], i.e., “[...] настојање да се сваки novi текст испише друкчије од претходног да би се, тако, парадоксално, потврдила њихова узајамна сличност”³⁰. Interestingly, this iterative approach to variation, much in the spirit of Queneau, was frequently described by Kiš with classical music metaphors³¹. In an interview with Lela Zečković for the Amsterdam literary journal “De Revisor” (March 1984), while discussing the formal characteristics of the final chapter of his ‘family circus’ trilogy, *Peščanik* [Hourglass, 1972], Kiš referred to its internal complex polyphony with an urge to change registers, e.g., slowing down the pace of an andante or modulating the tempo from a calando to a staccato³². The process of narrative musicalization, even more apparent in *Enciklopedija mrtvih* [The Encyclopaedia of the Dead, 1983], is a distinctive feature of the postmodern novel which several scholars have derived from an aesthetic inspiration for condensing all the complexity of the outer world and representing the totality of life, simultaneously without sacrificing its nature³³. This heuristic difference between Queneau's choice of a ‘trivial’

subject and Kiš's unquenchable ‘metaphysical’ mission (which separates him from most of Borges's work as well) draws a *de facto* fault line between their respective epistemological diapasons, which Kiš himself would discuss in a later essay³⁴. Further on in the same essay Kiš writes that “[t]raduire les *Exercices de style* a été pour moi un exercice de langue dans les deux sens: par rapport à ma propre langue autant que par rapport à la langue de l'original” and that (italics in the original) “[l]es *Exercices de style* ne sauraient être traduits, ils ne peuvent qu'être l'objet de *variations* dans une nouvelle langue”³⁵. One might wonder whether Kiš, in making reference to *une nouvelle langue*, either talks in generalities or have rather in mind one (or more) specific language(s); this question is indeed of central importance for analyzing the *EDS*. Although Queneau's interest in languages and linguistics dates at least as far back to the early Twenties, as already seen in the previous section, it was only after a four-month trip to Greece in 1932 that the French writer began to contemplate the relationship between written and oral French, a quasi-diglossia that in his eyes resembled the sociolinguistic fracture between

²⁹ “[...] the work of a writer who hesitates between poetry and prose and, as a matter of fact, narrates this hesitation” (M. Pantić, *Kiš*, Beograd 2002, p. 14).

³⁰ “[...] an effort to write each new text differently from the previous one in order to, paradoxically, confirm their mutual similarity” (ivi, p. 19).

³¹ S. Carretta, *Il romanzo a variazioni*, op. cit., p. 89.

³² D. Kiš, *Homo Poeticus: saggi e interviste*, op. cit., p. 188. This superficial consonance between Queneau's and Kiš's orientations might very well have been favored by their common admiration for both Flaubert's and Joyce's work, especially *Bouvard et Pécuchet* and *Ulysses* (C. Clarke, *Rewriting the Ouvre*, op. cit., pp. 7-8, 99-108, 379; M. Thompson, *Birth Certificate*, op. cit., pp. 33-39).

³³ Some of these ideas are already expressed in Lukács's monograph *Die Theorie des Romans* [The Theory of the Novel, 1920] and Broch's essay *Das Weltbild des Romans* [The Image of the World in the Novel, 1933]. Cf., a.o., S. Carretta, *Il romanzo a variazioni*, op. cit., pp. 33-61; M. Rizzante, *Dell'ideale enciclopedico. Sull'arte della composizione di Danilo Kiš*, in *L'albero: saggi sul romanzo*, Venezia 2007, pp. 127-139.

³⁴ Cf. S. Carretta, *Il romanzo a variazioni*, op. cit., p. 84; D. Kiš, *Quelques notes*, op. cit., p. 143. The term *banalité* (s-c. *trivialnost*), however, should be meant here in a metastructuralist sense, i.e., as opposed to ‘distinctiveness’. Thus, Queneau's ‘trivial’ exercise, rather than being strictly ordinary, would simply lack any distinctive characteristics (S. Bartezzaghi, *Lettura degli Esercizi di stile*, op. cit., p. 272). Moreover, Queneau's very claim that the matrix text depicts (italics in the original) “[...] un incident réel d'ailleurs, et *banal*” (the passage is quoted after S. Bartezzaghi, *Lettura degli Esercizi di stile*, op. cit., p. 270) has been disputed many times in the literature. Kubo, among others, points out that both the public transport and the man coming out of the crowd – a Queneauian counterpart of Baudelaire's topos of the man in the crowd – are recurrent literary subjects throughout Queneau's work, so that the fact recalled may not be that real at all (A. Kubo, *Du « cadre narratif »*, op. cit., p. 5). Kubo also remarks that “[...] La gratuité du choix thématique n'est qu'une apparence trompeuse” (ivi, p. 6), for the choice of the quarrel as the driving thematic concept of the entire collection is part of a historically rooted rhetorical tradition dating as far back as to Aristotle. From this perspective then the *EDS* would be a crime novel *sui generis*, a collection of ninety-nine different reports on a same fact which accommodates the rules of the same whodunit (ibidem). Unsurprisingly, Queneau always had a penchant for French and Anglophone crime fiction – a passion that reached its peak towards the end of the Thirties, when the idea of the *EDS* was slowly taking a more definite shape (C. Clarke, *Rewriting the Ouvre*, op. cit., pp. 126-127).

³⁵ D. Kiš, *Quelques notes*, ibidem.

katharévousa (i.e., the archaizing, official version of Modern Greek, which was unknown to large segments of the population) and *dimotikí* (i.e., the vernacular version of Modern Greek)³⁶. Comparing the status of *katharévousa* and written French, Queneau implied that the literary language was in fact a dead object – estranged from the *langage populaire*; he began to advocate for the advent of a partially argotized *néo-français* that could rely on a new, more creative lexicon, with a phonetic-based orthography (*français parlé-écrit*) and a syntactic linear order truer to the spoken registers³⁷. Queneau's efforts, with special reference to the historical issues linked to the orthoepy of written French, should have resonated with Kiš, who indeed deemed his proposals “[...] sasvim vukovski”³⁸ [in the spirit of Vuk] (Karadžić, *M.B.*). This is not the only commonality between Queneau and Kiš, who – himself bilingual – was far from being unsympathetic to linguistic issues. The complexity of his figure is reflected in his idiolect, which he always called ‘Serbo-Croatian’ notwithstanding its inner lexical layering, enriched in his case by Montenegrin, Hungarian, and Vojvodinian elements. Moreover much like Miroslav Krleža, whom he greatly admired despite their often divergent political views, he despised the kind of aggressive linguistic nationalism that would increasingly dominate the political discourse of the new national republics after the violent dissolution

of Yugoslavia in the Nineties³⁹.

It should thus be clear from the above discussion why Kiš was a suitable candidate for the Serbo-Croatian adaptation of the *EDS*. Nevertheless, what remains unaddressed and perplexing due to little evidence is why Kiš's Serbo-Croatian version had emerged as early as it did. Several assumptions can be made in this regard – none of them decisive. Firstly, the League of Communists of Yugoslavia's political stance towards culture had drastically changed after the monumental diplomatic breakup between Tito and Stalin in 1948, as evidenced in the gradual distancing of Yugoslav artists from socialist realism⁴⁰. From a political perspective, this turn of events ushered in the Non-Aligned Movement – a new socialist model ideologically detached from the Marxist-Leninist orthodoxy and moderately receptive to both market economies and liberal freedoms. Most importantly, from the Sixties onward a new Americanization of Yugoslav popular culture, which was permitted if not fostered by Tito himself, gained a foothold in the country – a sociocultural phenomenon that Radina Vučetić felicitously labelled *koka-kola socijalizam* [Coca-Cola socialism]. Western and more specifically Anglo-American artistic models exerted their pervasive influence on every level of Yugoslav cultural life, although unevenly and to different extents; this resulted in the wide distribution of Hollywood blockbusters (and the prolific production of home-made

³⁶ Chabanne claims that a decisive influence on the development of Queneau's linguistic sensibility was played by Vendryès's work of the Twenties (J.-C. Chabanne, *Queneau et la linguistique. Partie 2: Queneau lecture de J. Vendryès. De la linguistique à la philosophie du langage*, in *Raymond Queneau et les langages. Colloque de Thionville 1992, 9-11 octobre 1992*, “Temps Mêlés-Documents Queneau”, ed. by A. Blavier – C. Debon, Liège 1993, pp. 39-55).

³⁷ Cf. C. Clarke, *Rewriting the Ouvre*, op. cit., pp. 62-81. Queneau's linguistic views however changed significantly through the following decades, especially after the publication of his 1959 *Zazie dans le métro* [Zazie in the Metro] (ivi, pp. 56-62).

³⁸ D. Kiš, *Jedna parodija francuske književnosti*, in *Homo Poeticus*, ed. by R. Bratić – Lj. Jeremić, Beograd 1995, p. 106. Reference is being made here to the founding principle of Serbian orthography laid out by Vuk, i.e., *jedan zvuk – jedno slovo* [a letter for each sound]. In the same essay, originally written as an afterword to the 1977 Serbo-Croatian reissue of the *EDS*, Kiš writes that Queneau's exercises are “a game of the mind” and “[a]lso [...] a parody of prosaic and poetic French literature of their own, where individual procedures, individual ‘exercises’ are only the practical demonstrations of certain other procedures and poetics” (ivi, p. 104).

³⁹ Cf. É. Keillin – D. Marković – V. Stanić, *Danilo Kiš en France: « Exil », création, réception, 1935-1989*, “Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin”, 2014 (40), 2, pp. 95-109; M. Thompson, *An Alphabet for Danilo Kiš*, “Wasafiri”, 2014 (29), 2, pp. 67-68; M. Thompson, *Birth Certificate*, op. cit., pp. 269-275. Speaking of linguistic variants, Kiš recalls how in the late Sixties his Serbian (Ekavian) version provided the basis for a further Croatian (Jekavian, Zagreb-based) adaptation of Queneau's exercises, which was then turned into a hugely successful theatrical play for two actors (Pero Kvirgić and Lela Margitić), in production until Kvirgić's death in December 2020 (D. Kiš, *Quelques notes*, op. cit., pp. 144-145).

⁴⁰ In her admirable monograph, Radina Vučetić mentions the talk delivered by Krleža at the 1952 Congress of Yugoslav Writers, *O slobodi kulture* [On Freedom of Culture], as a turning point in this respect (R. Vučetić, *Coca-Cola Socialism: Americanization of Yugoslav Culture in the Sixties*, Budapest-New York 2018, p. 141). The Novi Sad agreement, signed in 1954, would have also been influential as it officially codified the Serbo-Croatian standard (M. Thompson, *Birth Certificate*, op. cit., pp. 270-271).

'partisan westerns')⁴¹, the popularization and further institutionalization of jazz and rock'n'roll alongside the more traditional Sanremo Music Festival⁴², the breakout success of Broadway musicals like *Hair*, and even the circulation of avant-garde works both in visual arts and music⁴³. It can thus be assumed that the early Serbo-Croatian adaptation of the *EDS* conformed to the same principles of openness towards Western middle-class art that was generally characteristic of Yugoslavia's cultural policy during the late Fifties and Sixties, and even more so as Kiš was then considered distinct from the typical organic intellectual; he was above all a talented expat who happened to reside far from his socialist motherland.

IV. "NOTHING CHANGES SO THAT EVERYTHING CHANGES": REMARKS ON KIŠ'S ADAPTATION

In this section I address some interesting issues connected with the formal aspects of the Serbo-Croatian adaptation of the *EDS*. In subsection IV.I I analyze the matrix exercise, *Notations* (s-c. *Beleška*), arguing that the general claim of its stylistic unmarkedness should be revised, and that the Serbo-Croatian version gives rise to further complications concerning the rendition of tempo-aspectual relationships. Then in subsection IV.II I

will address a central block of exercises whereby Queneau explores the expressive possibilities of verbal tenses, focusing particularly on *Prétérit*⁴⁴ (s-c. *Preterit*) and *Imparfait* (s-c. *Imperfekt*); interestingly, Kiš's choice to preserve the formal structure of the source texts results in the creation of completely different versions, which either smooth out (in the former case) or amplify (in the latter case) the stylistic markedness of the originals. Finally, in subsection IV.III I investigate three more exercises whose rendition in a foreign language is problematic for either sociolinguistic or cultural reasons. These include the political clichés of *Réactionnaire* (s-c. *Reakcionar*), the dialectal overtones of *Paysan* (s-c. *Seljački*), and the taboo wordplay in *Javanais* (s-c. *Dački žargon*). As expected, the interplay of repetition and variation is the primary feature of Kiš's rendition of the *EDS*.

IV.I. The Pipe Dream of Neutrality: *Notations* vs. *Beleška*

Notations is the pre-oulipian *Urtext*, intended to serve as a basis for all the subsequent variations of the *EDS*. As the title itself suggests however, the text is far from being stylistically unmarked as it is composed of short sentences – mostly in the present-tense or even nominal – as though they were crude notes penned from dictation. The rhythm of the writing and the sheer succession of the events alluded to seem to be modelled on musical analogies, which would not be expected in a supposedly 'neutral' text:

Dans l'S, à une heure d'affluence. Un type dans les vingt-six ans, chapeau mou avec cordon remplaçant le ruban, cou trop long comme si on lui avait tiré dessus. Les gens descendent. Le type en question s'irrite contre un voisin. Il lui reproche de le bousculer chaque fois qu'il passe quelqu'un. Ton pleurnichard qui se veut méchant. Comme il voit une place libre, se précipite dessus. Deux heures plus tard, je le rencontre Cour de Rome, devant la gare Saint-Lazare. Il est avec un camarade qui lui dit : «Tu devrais faire mettre un bouton supplémentaire à ton pardessus». Il lui montre où (à l'échancrure) et pourquoi.

Kiš's rendition is closely modelled on the source text, both in the choice of the lexical items and in its

⁴¹ R. Vučetić, *Coca-Cola Socialism*, op. cit., pp. 63-72.

⁴² Ivi, pp. 99-136. A well-documented insight on the critical reception of Sanremo-style easy listening tunes and the cultural appropriation Yugoslav society claimed of the aesthetic values associated with Italian pop culture throughout the Sixties is laid out in F. Rolandi, *Con ventiquattromila baci. L'influenza della cultura di massa italiana in Jugoslavia (1955-1965)*, Bologna 2015, pp. 97-119 (I thank an anonymous reviewer for pointing out this reference to me).

⁴³ Vučetić enlists the 1954 and 1956 Belgrade performances of Beckett's *Waiting for Godot*, the first Zagreb-based Biennale of electronic and avant-garde music in 1961, Alvin Ailey's American Dance Theater 1967 tour, and the presence of Living Theater and Jerzy Grotowski's Laboratory Theater at the first Belgrade International Theatre Festival in 1967 among the most relevant cultural achievements of Yugoslavia at the time (R. Vučetić, *Coca-Cola Socialism*, op. cit., pp. 167-194). However, according to the author this period of cultural development conceived a much harsher censorship of indigenous artistic products that called into question both Yugoslavia's revolutionary past and its communist dogmas (ivi, pp. 194-207). This period of relative artistic freedom was to be ended abruptly in the early Seventies, with the increasing internal political turmoil (recall the Hrvatsko proljeće [Croatian spring] nationalist movement) and the most incisive film productions of the crni talas [Black Wave] (ivi, pp. 81-84).

⁴⁴ In the 1973 French edition of the *EDS* (i.e., Gallimard's *nouvelle édition*) the exercise is renamed *Passé simple*.

syntactic structure, which only sporadically (most likely, for language-specific reasons of information managing and packaging which cannot be dealt with in detail here) deviates from the French matrix – cf., for instance, the theme-rheme inversion of the Serbo-Croatian version (<*sa dugim vratom kao da su mu ga istegli*>₂ <*i sa šešišrom na kome traku zamenjuje uzica*>₁) with respect to Queneau's original (<*chapeau mou avec cordon remplaçant le ruban*>₁, <*cou trop long comme si on lui avait tiré dessus*>₂):

У аутобусу С за време највеће гужве. Један тип од својих двадесет шест година, са дугим вратом као да су му га истегли и са шеширом на коме траку замењује узица. Људи силазе. Поменути тип отреса се на свог суседа. Пребацује му да га овај гурне сваки пут када неко прође. Глас пискутав и злбан. Када угледа једно слободно место, хитро се устреми на њега. Два сата касније сретнем га поново код Кур де Рома, поред станице Сен Лазар. Сада је у друштву неког свог друга који му каже: „Требало би да даш да ти се пришије једно дугме на капуту“. Показује му где (на разрезу) и зашто⁴⁵.

The Serbo-Croatian adaptation however reveals a peculiarity left unspecified in the French original. Although the succession of brief – present-tense or nominal – sentences within the matrix text is formally adhered to in the Serbo-Croatian version, the temporal interplay of the former is enhanced by the explicit marking of aspectual relationships of the latter – namely, by the consistent opposition between perfective (PF) and imperfective aspects (IPF). Out of the fifteen verbal forms employed in Kiš's adaptation, thirteen are present tenses, with an almost equally corresponding ratio of PF and IPF forms (7 vs. 5)⁴⁶. On the one hand, as expected, PF forms are mainly used in embedded environments, e.g., declarative clauses (*da ga ovaj gurne*), temporal clauses (*kada ugleda*), infinitive clauses (*da ti se prišije jedno dugme*) and the like; however a single PF form (*sretnem*) profiling a punctual and highly resultative event is used in a main clause environment as well, fulfilling (in this context) the function

of the historical present⁴⁷. On the other hand, IPF verbs are the default choice in either main clause environments or embedded clauses whereby a state is profiled rather than an event (*na kome traku zamenjuje uzica*). Such aspectual alternation evokes a propulsive textual pattern that contrasts temporally stretched situations (i.e., situations depicted with respect to their internal duration) to punctual situations referred to as links of a sequential chain of single, unanalyzable wholes⁴⁸. This pattern, although implicitly present within the French original⁴⁹, is then an innovation of Kiš's rendition, as it is made explicitly present thanks to the structural characteristics of the Serbo-Croatian tempo-aspectual system. Crucially, such characteristics are to play a pivotal role in other exercises as well.

IV.II. There's Ways to Handle the Past: *Prétérít/Imparfait* vs. *Preterit/Imperfekt*

In a central quadrangle of exercises (29-32) the matrix text is transformed according to a higher-level abstract rule associated with different verbal tenses (*Passé indéfini, Présent, Prétérít, Imparfait*)⁵⁰. Even in this case, Kiš's rendition mirrors Queneau's original by employing a sequence of tenses that are the direct, formal counterparts of

⁴⁷ This use is stylistically marked in contemporary Serbo-Croatian, whereby the historical present is generally used with IPF verbs (cf. S. Dickey, *Parameters of Slavic Aspect. A Cognitive Approach*, Stanford 2000, pp. 147-148). It should also be added that the PF form *se ustremi* (3rd p. sing. from *ustremiti se* [to throw themselves onto]) is contextually licensed by the presence of the pre-modifier temporal clause *kada ugleda jedno slobodno mesto* [when he sees a vacant seat] (cf. R. Queneau, *Exercices in Style*, op. cit., p. 19), which favors a non-actual (viz. iterative) interpretation.

⁴⁸ This definition is quoted after B. Comrie, *Aspect. An Introduction to the Study of Verbal Aspect and Related Problems*, Cambridge 1976, p. 3.

⁴⁹ Prevalent in the source text is, however, the present simple (*présent*), whose distribution is irrespective of the temporal boundedness of a given situation. Similarly in the English version, the simple present is given preference over the progressive, which is employed (without the auxiliary) only as a functional equivalent of the French *descendent* ([*getting off*]); cf. the Serbo-Croatian present *silaze* from the IPF form *silaziti*).

⁵⁰ Consistently with the inherent limitations of the English tempo-aspectual system, Barbara Wright decided to adapt only two of the four original exercises (*Past* and *Present*, respectively), while turning the remaining texts into brand new variants (viz. *Reported speech* and *Passive*). Cf. R. Queneau, *Exercices in Style*, op. cit., pp. 67-73.

⁴⁵ R. Keno, *Stilske vežbe*, trans. by D. Kiš, Beograd 1964, p. 7.

⁴⁶ Excluded from the total count of PF present forms (*gurne, prode, ugleda, se ustremi, sretnem, daš, se prišije*) is *kaže* (3rd p. sing. from *kazati* [to say]), which is traditionally considered biaspectual in the normative grammars, although in both spoken and written language the verb is frequently used in present-tense environments, whose reference time overlaps with the utterance time.

the French ones. Conversely, while *Prosto prošlo vreme* and *Sadašnje vreme* in Serbo-Croatian are the exact functional equivalents of the source texts (aspectual microvariation permitting), *Preterit* and *Imperfekt* set themselves apart in that their stylistic polarity is overturned with respect to *Prétérít* and *Imparfait*. Interestingly, this double-sided markedness is not evoked by using a variation; it is in fact a language-specific trait that stems from Kiš's strict, formal adherence to the original.

It is known that in contemporary spoken French the preterite (*passé simple*) has long fallen into disuse and has been replaced by other analytic (*passé indéfini*) or synthetic (*imparfait*) past tense forms. Queneau's original exercise is therefore flagged for its heavily belletristic flavor, which is maladapted to the trivial, ordinary character of the narrated story:

Ce fut midi. Les voyageurs montèrent dans l'autobus. On fut serré. Un jeune monsieur porta sur sa tête un chapeau entouré d'une tresse, non d'un ruban. Il eut un long cou. Il se plaignit auprès de son voisin des heurts que celui-ci lui infligea. Dès qu'il aperçut une place libre, il se précipita vers elle et s'y assit. Je l'aperçus plus tard devant la gare Saint-Lazare. Il se vêtit d'un pardessus et un camarade qui se trouva là lui fit cette remarque: il fallut mettre un bouton supplémentaire.

As the closest Serbo-Croatian counterpart to the French *prétérít*, Kiš adopts another synthetic past form, the aorist (*aorist*):

Би подне. Путници се попеше у аутобус. Беху стиснути. Један млад господин носаше на глави шешир окружен гајтаном, не пантљиком. Он имаде дуг врат. Он се пожали на свог суседа да га овај згази на ногу. Чим спази једно слободно место, он се устремѝ на њега и седе. Спазих га касније пред станицом Сен Лазар. Он би у мантилу, а пријатељ га овако посаветова: треба-де пришити једно допунско дугме⁵¹.

It is essential to mention that unlike West and East Slavic languages, the Serbo-Croatian verbal system has virtually retained the whole set of tenses inherited from Old Church Slavonic, as is the case with most other South Slavic languages. Nowadays aorist, which is almost exclusively formed from PF verbs, carries definite stylistic overtones and has a limited distribution as a narrative past tense, mostly due to the competition of the analytic perfect; nevertheless in spoken language it can be frequently found

in other contexts with no overt past reference, such as sentences validated for general (gnomic, atemporal) truths or modalized statements carrying the speaker's emotivity⁵².

Kiš's adaptation of the French original is linguistically perplexing for two reasons. Firstly, despite the exercise's aiming to generalize the application of the aorist, the translator alternates two aoristic forms (*bi podne*, *putnici se popeše*) with a passive pluperfect (*behu stisnuti*)⁵³ and an active imperfect (*jedan mlad gospodin nosaše na glavi šešir*) – all within the first four sentences of the text. This is due to stylistic and grammatical constraints; on the one hand the need to replicate the basic aspectual opposition PF vs. IPF at the level of tense morphology, i.e., the contrast between resultative situations concluded in the past and situations portrayed to be still unfolding at the moment of utterance (or generally resistant to change, e.g., stative predications such as *nosati* [to wear]⁵⁴); on the other hand the ever-growing structural inability to license verbal forms that are perceived as obsolete and on the verge of acceptability (e.g., the passive aorist)⁵⁵. Secondly, the freedom to interpret the aorist in two different ways (i.e., not only as a past tense, but also in its atemporal or modal functions) allows the translator to turn the original exercise into a brand new text, whereby one and the same episode can be perceived from two different narratological perspectives (roughly speaking, extradiegetic vs. intradiegetic narrator) and thus

⁵² The relative frequency of aorist in everyday communication is also diamesically conditioned, for aorist forms tend to be much shorter than perfect ones (cf. P. Piper – I. Klajn, *Normativna gramatika srpskog jezika*, Novi Sad 22014, pp. 391–392, 398, 403).

⁵³ The verbal phrase *behu stisnuti*, which is a regional Ekavian variant of the standard form *bili su stisnuti*, could also be interpreted as a variant of the passive imperfect which has virtually disappeared from the inventory of tempo-aspectual forms of contemporary Serbo-Croatian (see further).

⁵⁴ Quite peculiar is Kiš's choice of the pluridirectional verb of motion *nosati*, lit. [to carry in all directions], over the monodirectional *nositi* [to carry], here [to wear], which, however, resurfaces further on in *Imperfekt* as *nosijaše*. The possible reasons for this subtle juxtaposition are not quite clear, although it may be 'the case' that in Kiš's idiolect the distinction between the paradigms of the two imperfect forms (*nosaše* vs. *nosijaše*) tended to blur, with *nosijaše* rather used as a vowel-lengthened allomorph of *nosaše*. This issue is left open for future research.

⁵⁵ Such a form could in principle still be obtained (*biše stisnuti*), even though it is virtually absent in contemporary Serbo-Croatian.

⁵¹ R. Keno, *Stilske vežbe*, op. cit., p. 39.

assigned a different degree of stylistic markedness.

The adaptation of *Imparfait* gives rise to opposed yet complementary issues. In the source text Queneau does not employ imperfects just as pure tense operators; he also seemingly plays on their modalized ‘oneiric’ function⁵⁶ (possibly a cross-Romance feature), which makes the text resemble police report:

C’était midi. Les voyageurs montaient dans l’autobus. On était serré. Un jeune monsieur portait sur sa tête un chapeau qui était entouré d’une tresse et non d’un ruban. Il avait un long cou. Il se plaignait auprès de son voisin des heurts que ce dernier lui infligeait. Dès qu’il apercevait une place libre, il se précipitait vers elle et s’y asseyait. Je l’apercevais plus tard, devant la gare Saint-Lazare. Il se vêtait d’un pardessus et un camarade qui se trouvait là lui faisait cette remarque: il fallait mettre un bouton supplémentaire.

Once again, Kiš opts to retain the form of the French original, using the Serbo-Croatian imperfect (*imperfekt*) as a direct counterpart of the *imparfait*:

Бејаше подне. Путници се пењаху у аутобус. Бејашу стиснути. Један младић носаше на глави шешир који бејаше окружен плетаним гајтаном уместо пантљиком. Он имађаше дугачак врат. Он се жаљаше на свог суседа у гужви да га овај последњигазијаше. Чим он бејаше приметно једно слободно место, он се беше к њему упутио и беше сео. Ја га бејаш приметио касније пред станицом Сен Лазар. Носијаше мантил за који неки његов друг налазаше ову примедбу: требаше да се пришије једно допунско дугме⁵⁷.

Conversely unlike the aorist in its primary temporal meaning, the imperfect – which in contemporary Serbo-Croatian can only be formed from IPF verbs – has long disappeared from the spoken language and has a very limited distribution in the written language, where it is consistently replaced by IPF perfect forms. Imperfects can be sporadically found in association with certain stylistic registers, e.g., in sermons, formal scientific language, or literary works where archaizing language is either consciously adopted or overtly mocked⁵⁸. The generalized use of the imperfect in Kiš’s adaptation results

in an artificial and stylistically inconsistent text, even more so considering the dissemination of several verb-stem expanded forms (e.g., *bejahu stisnuti* or *imadaše* deriving from a secondary present conjugation paradigm of *imati* [to have]), which carry a distinct archaic flavor and do not fit the narration of such an ordinary event by any stretch of the imagination. Moreover, much like the incoherent pattern of verbal tenses in *Preterit*, in *Imperfekt* the distribution of imperfects is also inconsistent; this is mainly due to the interference of four pluperfects (*bejaše primetio*, *se beše uputio*, *beše seo*, *bejah primetio*) whose auxiliary is conjugated according to an older conjugational pattern with person-number bound morphemes borrowed from the imperfect paradigm (instead of the more common analytic perfect forms, e.g., *bio sam primetio*). Notably in Kiš’s version, pluperfect forms are mainly employed within a succession of temporal subordinates portraying habitual or repeated events in the past – the complex tactic function of which the now obsolete imperfect seems to have lost. It is thus possible to say that, much in the spirit of the OuLiPo tradition, Kiš may have realized that every potential text must be defined against its inherent limits, and that every repetition inherently bears a variation of its own.

IV.III. Language in Society: on Some Cultural Identity Issues

The concepts of repetition and variation (and their application thereof in Queneau’s and Kiš’s work) are particularly relevant for a group of exercises built on some sociocultural realia of post-war France, whose adaptation throughout the transfer process poses several translational problems. In this subsection, three texts are examined as prototypical instantiations of cultural identity issues of their own, be they of political (*Réactionnaire/Reakcionar*), sociolinguistic (*Paysan/Seljački*), or sociocultural nature (*Javanais/Đački žargon*).

In *Réactionnaire* the narratological perspective is that of a grumpy man with clear right-wing sympathies and a pronounced disdain for young people – including the characters of the story – whom he

⁵⁶ Although it cannot be addressed in this essay, the relevance of dream-related themes in the whole body of Queneau’s poetic and prosaic work – including the *EDS* – has been consistently highlighted in the literature. Cf., among others, S. Bartezzaghi, *Lettura degli Esercizi di stile*, op. cit., pp. 284–287; C. Clarke, *Rewriting the Ouvre*, op. cit., pp. 47, 269–272; A. Kubo, *Du « cadre narratif »*, op. cit., pp. 9–10; C. Sanders, *Raymond Queneau*, op. cit.

⁵⁷ R. Keno, *Stilske vežbe*, op. cit., p. 40.

⁵⁸ P. Piper – I. Klajn, *Gramatika*, op. cit., pp. 392, 398.

addresses as “morveux” [puppy] and “zazou” [jack-anapes] among other things⁵⁹. The first lines of the exercise best exemplify the aggressive rhetoric of the narrator:

Naturellement l'autobus était à peu près complet, et le receveur désagréable. L'origine de tout cela, il faut la rechercher dans la journée de huit heures et les projets de nationalisation. Et puis les Français manquent d'organisation et de sens civique; sinon, il ne serait pas nécessaire de leur distribuer des numéros d'ordre pour prendre l'autobus – ordre est bien le mot.

It is known that the story was removed by Queneau himself in the 1973 French reissue of the *Exercices de style*, alongside some minor exercises such as *Permutations de 9 à 12 lettres*, *Hai Kai* and *Féminin*⁶⁰. Allegations have been made in the literature as to why the author took such a drastic decision; possible answers include a growing dampening of political enthusiasm over the decades, with Queneau passing over to more moderate left-wing positions, or even his express purpose to erase every historical or (loosely) autobiographical reference from the text in order to unhinge the traditional hierarchical relationship between the writer and the reader, and allow the latter to take an active part in the writing process⁶¹.

A potential problem for Kiš's adaptation could have been in the biased nature of the rhetorical device embroidered in the source text, which of course would have hardly been able to find its place in the Yugoslav political arena at the time (if at all). To overcome this obstacle Kiš chooses once again to remain as faithful as possible to the French original, avoiding any direct reference to Yugoslav politics (which incidentally might very well have been conjured up by Queneau's mention of the *journée de*

huit heures and the *projets de nationalisation*) and even keeping the dismissive assessment of the French people conveyed in the source text (so much for Serbs, Croats, Bosnians, and Montenegrins!):

Наравно, аутобус је био препун, а кондуктер нељубазан. Разлоге свему томе треба тражити у осмочасовном радном времену и у плановима за национализацију. А осим тога, Французима недостаје смисао за организацију и за грађански ред. Иначе не би било потребно да им се деле бројеви за ред на аутобусу – они управо за ред не знају⁶².

While repetition may prove appropriate for the Serbo-Croatian adaptation of *Réactionnaire*, other texts have been approached in a slightly different manner. More than any other exercise of the collection, *Paysan* is the direct reflection of the beliefs on the *néo-français* that Queneau had been developing during the Thirties and Forties (cf. section III), within which Queneau's linguistic interests and aspirations coalesce. The narrator is a peasant, most likely from the outskirts of Paris, who speaks a hybrid, rural argot characterized by peculiar lexical, phonological, and syntactic features⁶³. Although the text is cloaked in a rhetorical effect that may have been comical to well-educated readers, the centrality of the *français populaire* and other nonstandard French *patois* is once again put in the spotlight:

Enfin après qu'j'euyons paillé, je j'tons un coup d'œil tout alentour de nott peursonne et qu'est-ceu queu jeu voyons-ti pas? un grand flandrin avec un d'ces cous et un d'ces couv-la-tête pas ordinaires. Le cou, l'était trop long. L'chapiau, l'avait dla tresse autour, dame oui. Et pis, tout à coup, le voilà-ti-pas qui s'met en colère?

When briefly discussing the Serbo-Croatian target texts that deviate significantly from their respective source texts, Kiš writes that *Seljački* was modelled on the speech of a Montenegrin peasant in that “[...] car ce parler est celui que je connais le mieux et il paraît très provincial par rapport à la langue parlée de Belgrade”⁶⁴:

⁵⁹ R. Queneau, *Exercices in Style*, op. cit., pp. 136–138. The French term *zazou*, more specifically, refers to an anti-conservative subculture which blossomed under the Vichy regime. Their members, either men or women, would publicly flaunt a penchant for jazz music and a flamboyant Anglocentric dress code which shares some characteristics with the attire of the young man on the S bus. The use of such an expressive term might lead the reader to identify the narrator with a nostalgic veteran of the French pro-Nazi government.

⁶⁰ Notably, all these exercises have been retained in Barbara Wright's translation (as *Permutations by Groups of 9, 10, 11 and 12 Letters*, *Haiku* and *Feminine*, respectively).

⁶¹ S. Bartezzaghi, *Lettura degli Esercizi di stile*, op. cit., pp. 292–294.

⁶² R. Keno, *Stilske vežbe*, op. cit., p. 82.

⁶³ Cf., for an analysis of the different linguistic layers of *Paysan*, H. D. Bork, *Aspects de la langue du paysan dans la littérature française*, in *Onze études sur l'esprit de la satire*, ed. by H. Baader, Tübingen–Paris 1978, pp. 179–182.

⁶⁴ D. Kiš, *Quelques notes*, op. cit., p. 144. Recall that Kiš's mother, Milica Dragičević, was native of Cetinje.

Немах они биљетић са штамбиљем, ма се је некако угура у ону гужву. Каце ми некако смјестисмо у они дио ђе се стоји, а да велим ти, чоче, мишљах нећу жив отолен изисти колико ту бјеше свакојаке феле, све пуно ка око. Ондати, прије но што ће ми један ка официр што ли узет паре за они биљетић, ја се обрну, вељу да виђу часов се то свијет нагура овђе ка на пазарни дан, те виђех једног грданти бјеше кукала му мајка да се чојек препадне од њега⁶⁵.

Unlike the Neo-Štokavian Serbian variants spoken in Belgrade, which are considered virtually homogenous, Old-Štokavian Montenegrin dialects (e.g., the Zeta–Raška dialect) display some distinct lexical and morphological features. Among them are the peculiar extension of palatalization patterns (e.g., *de* instead of Standard Ekavian *gde* or Jekavian *gdje* [where]), a wider morphosyntactic distribution of elements that are deemed archaic in the urban standard (e.g., the unusually extended use of aorist, such as *smjestismo* [we put], and imperfect forms, such as *mišljah* [I was thinking]), and the coexistence of obsolete (*otolen* [from there]) and substandard lexical items. These latter elements, in particular, form a stylistically layered set and often come in different lexical guises, which may additionally hint at their different geographical origins; compare, for instance, the ‘indigenous’ vocative form *čoče* for Standard Ekavian *čoveče* or Jekavian *čovječe* [man], the hypocoristic paraphrasis *biljetić sa štambiljem* [little ticket with a stamp] (possibly a Lika-based Italianism standing for [bus pass])⁶⁶ and the quite unfiltered regional phraseologisms *svakojake fele* [of all kinds] (from Hungarian *fél* [party]) and *puno ka oko* [jam-packed], lit. [stuffed as an eye]. Notably, clusters of such and other similar features, like the slurred, spoken registers of French farmers, often find themselves at the receiving end of well-intended jokes that were well-known in the Yugoslav cultural sphere. It is likely that Kiš, who in the early Sixties had first-hand knowledge of the multicultural reality of Strasbourg, was familiar with both French and Serbian sociocultural discourses

surrounding the ever-evolving relationship between the urban centers and countrysides of the time — namely, the phenomenon of the depopulation of rural areas with waves of migration towards urban centers as a result of new industrialization⁶⁷. Consequently, Kiš’s choice to use a Montenegrin-based dialect to represent a French argot might have had deeper roots than simply knowledge of his mother’s native tongue. *Seljački* can thus be considered a perfect negative of the tense exercises dissected in subsection IV.II, whereby the faithful replication of the original French structures resulted in a significant variation; here, on the contrary, variation is performed on the surface in the form of a semiotic transfer (French argot → Montenegrin dialect), as a means to retain the substantial repetition of the original.

A certain degree of balance between repetition and variation is finally achieved in the Serbo-Croatian adaptation of *Javanais*. In the source text, Queneau rewrites the matrix exercise in a sort of taboo slang dating back to the second half of the XIX century⁶⁸, which is characterized by the insertion of the infix /av/ between the onset and the nucleus of an open syllable — a manipulation that ultimately aims to disrupt the linear order of morphemes, rendering the word(s) incomprehensible to the foreign ear⁶⁹:

Unvin jovur vevers mividin suvur unvin voutobobuvus deve lava livignévé essévé, jeveu vapeverçuvus unvin jeveunovomme vavec unvin lonvong couvou evet unvin lonvong couvou evet unvin chavapoveau envantouourévé pavar uvune fivicévelle ovau lieuveu deveu ruvubanvan.

Kiš’s closest adaptation of *Javanais* is *Đački žargon*, whereby the translator — as apparent from the

⁶⁵ R. Keno, *Stilske vežbe*, op. cit., p. 114.

⁶⁶ In his famous sketch of the čakavian dialect spoken in and around Senj, Milan Moguš enlisted the word *biljētić* among the possible diminutive derivatives obtained by attaching to the base form the specialized suffix *-ić* (M. Moguš, *Današnji šenjski govor*, “Senjski zbornik: prilozi za geografiju, etnologiju, gospodarstvo, povijest i kulturu”, 1966 (2), 1, p. 106).

⁶⁷ This transitional phase towards a new industrialization — with special emphasis on the radical transformations French rural areas were undergoing at that time — is well portrayed in a 1968 short movie by Éric Rohmer, *Fermière à Montfaucon*, which revolves around the daily routine of Monique Sendron, a young farmer and municipal council member of a small rural village in Occitanie.

⁶⁸ Marc Plénat pinpoints the first textual occurrence of *javanais* in a 1856 five-act drama by Auguste Luchet and Jean-François Desbards, *La Marchande du Temple* (cf. M. Plénat, *Le javanais: concurrence et haplogogie*, “Langages”, 1991, 101, p. 95).

⁶⁹ For more details on Queneau’s *javanais* and the national character of this tabuized slang, cf. M. Plénat, *Morphologie d’un langage secret: le javanais de Queneau*, “Cahiers de Grammaire”, 1983, 6, pp. 150-194.

very first lines – follows a similar process of morphological insertion; a voiced labiodental fricative /v/ is added to the rime of every open syllable and then followed by the same vowel that forms the nucleus of the preceding syllable, thus creating a mesmerizing sound pattern loosely resembling vowel harmony, e.g., *je(ve)dno(vo)g da(va)na(va) o(vo)ko(vo) po(vo)dne(ve)* [one day, around noon]⁷⁰:

Јеведновог даванава овоково поводневе нава авауувовобу-
вусуву спавазивих јеведновог тивипава сава јаваково дувуги-
вим враватовом иви сава шеवेशивировом овокругежувенивим
плеветевеновом траваковом увумевестово павантљивикеве⁷¹.

Interestingly, another peculiar feature that the Serbo-Croatian linguistic continuum shares with French is the abundance of slangs, taboo and secret languages, and substandard argots, all of which have received exhaustive lexicographic treatments throughout the years, as well as having more recently been analyzed from a sociolinguistic perspective⁷². This might explain why, unlike other international versions⁷³, in Kiš's rendition we find a close counterpart for every French exercise involving the use of secret or taboo languages, e.g., *Loucherbem*, which is adapted as *Šatrovački*⁷⁴. Kiš's knowledge

and mastery of Serbian *tajni jezici* [secret languages] of the Sixties allows him to adapt the formal structure of the source texts without betraying their content; this is a rare case of consonance between repetition and variation.

V. CONCLUDING REMARKS

This paper addressed Danilo Kiš's 1964 Serbo-Croatian adaptation of Raymond Queneau's *Exercices de style*. Section II discusses the cross-disciplinary sources obtained from the original work have been taken into account. Section III explores the network of artistic connections between Queneau and Kiš, the meaning of repetition and variation for both the authors, and the possible reasons for such an early Serbo-Croatian rendition of the *EDS*. Section IV analyzes the various linguistic aspects of Kiš's version, with particular reference to the adaptation of the tempo-aspectual relationships of the matrix exercise (subsection IV.I), the different contribution of aoristic and imperfect forms in French and Serbo-Croatian (subsection IV.II), and the rendition of a group of exercises built on various types of cultural identity issues (subsection IV.III). What has not been addressed in this essay is the relationship between Kiš's 1964 version and the subsequent reissues (including the 1993 illustrated version), as well as Queneau's later critical reception and Vladimir Gerić's 2008 Croatian version (alongside with its different handling of some sociocultural issues). Similarly, a more detailed account of the relationship between Kiš, the Yugoslav government, and Yugoslav *intelligencija* in the early Sixties has not been discussed for the sake of space. All aforementioned topics have been left for future research.

⁷⁰ Kiš maintains that both *Đački žargon* and the following *Šatrovački* are based on Belgrade slangs (D. Kiš, *Quelques notes*, op. cit., p. 144). Note however that never in the French original does Queneau ascribe javanais to the creativity of the student population, which is then to be considered an original contribution by Kiš.

⁷¹ R. Keno, *Stilske vežbe*, op. cit., p. 97.

⁷² References in literature abound. Cf., among others, M. Radovanović, *Linguistic Theory and Sociolinguistics in Yugoslavia*, in *Jugoslav General Linguistics*, ed. by M. Radovanović, Amsterdam-Philadelphia 1989, pp. 279-300; J. Dmitrijević Savić, *Tracking Language Variation Across the Teens: Some Sociolinguistic Aspects of Slang in Serbia*, in *Challenging Change: Literary and Linguistic Responses*, ed. by V. Lopičić – B. Mišić Ilić, Newcastle upon Tyne 2012, pp. 253-266; U. Hinrichs, *Soziolekte (serbisch/kroatisch/bosnisch)*, in *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*, 32 (2), ed. by S. Kempgen – P. Kosta – T. Berger – K. Gutschmidt, Berlin-München-Boston 2014, pp. 2171-2185.

⁷³ For instance, in Umberto Eco's 1983 Italian adaptation of the *EDS* the exercise *Loucherbem* (i.e., a jargon spoken by young butchers in the Parisian arrondissements along Rue de Vaugirard and La Villette) is dropped – mainly due to the impossibility of obtaining a satisfying Italian rendition of the original jargon – and replaced with *Réactionnaire*.

⁷⁴ It is to be noted that Kiš's version of the *šatrovački* jargon, which should feature inversion of syllables in words and therefore be structurally similar to the French *verlan*, shares several similarities with *loucherbem* instead. The reasons for this discrepancy are not clear.

◇ *On the Banality of Translation: Danilo Kiš and the Exercices de style* ◇

Marco Biasio

Abstract

The present study aims at analyzing some peculiar linguistic aspects of the Serbo-Croatian translation of Raymond Queneau's *Exercices de style*, which was completed by Danilo Kiš and first published by the Belgrade-based publishing house Nolit in 1964. Kiš's version of Queneau's *Exercices de style*, which has received little attention from critics and may well seem a marginal episode in the author's prolific career as a translator, does actually reflect Kiš's own fascination with the key concepts of literary form, variation and deconstruction which permeate most of his prosaic work (most notably, his 'family circus' trilogy and *The Encyclopedia of the Dead* among others). Interestingly, Kiš's strict formal adherence to the original text gives rise to an array of complex translational issues, dealing primarily (although not exclusively) with the allegedly equivalent rendition of the tempo-aspectual relationships between the source and the target language.

Keywords

Exercices de style, Danilo Kiš, Postmodernism, Variation, Deconstruction, Fugue, Translation Studies, Tempo-Aspectual Relationships.

Author

Marco Biasio was awarded his PhD in Slavistics (main research field: Slavic linguistics) both from the University of Padua, Italy (Università degli Studi di Padova) and the University of Novi Sad, Republic of Serbia (Univerzitet u Novom Sadu). His unpublished PhD dissertation, which was defended in April 2021, deals with the diachronic and synchronic analysis of the tempo-aspectual properties of four classes of performative verbs in Russian and Serbo-Croatian. His current research interests include Slavic Morphosyntax, Pragmatics, Formal Semantics, the History of Linguistics, and the Philosophy of Language.

Publishing rights

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



© (2021) Marco Biasio

Traduzioni.
Tekstologija. Studi teorici e pratici

a cura di Chiara Rampazzo

La volontà dell'autore. Due saggi teorici

Dmitrij Lichačëv, Andrej Grišunin

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 297-309 ◇

LA VOLONTÀ DELL'AUTORE COME CRITERIO DI SCELTA DEL TESTO DA PUBBLICARE

DMITRIJ LICHACĚV

SI è già detto in precedenza che chi pubblica il testo deve tener presente la volontà dell'autore, le sue richieste, i suoi propositi¹, l'intenzione del testo ecc. Così facendo, tuttavia, si affacciano una serie di ostacoli e difficoltà.

Nel Medioevo il concetto di 'autore' era molto vago. Capitava spesso che i copisti non rispettassero il testo autoriale e lo rifacessero a proprio piacimento, non riconoscendogli un autore. Soltanto i testi delle autorità ecclesiastiche (i padri della chiesa, i prelati maggiori, i santi, altre figure di venerabili) erano ritenuti autoriali e i copisti cercavano al massimo grado di conservarli immutati. Gli altri testi, quelli secolari, venivano modificati a seconda dei gusti dell'epoca,

dell'ambiente sociale o linguistico che li accoglieva, dei cambiamenti della lingua letteraria e così via.

Lo sviluppo graduale delle idee sulla proprietà autoriale, sul valore di ogni individuo-autore e di punti di vista 'altri', oltre al proprio, si tradusse nel tentativo di conservare il testo autoriale. Nacque così anche l'idea di 'volontà autoriale' come la conosciamo oggi e che ancora nel Settecento non era affatto chiara².

Perciò l'ultima volontà dell'autore è uno dei concetti chiave della testologia³ contemporanea. Nel momento in cui il testologo contemporaneo prepara il testo base, o 'testo canonico', o sceglie la redazione da utilizzare per l'edizione, o anche quando definisce i materiali di una scelta di opere di uno scrittore, è guidato da questa 'ultima volontà dell'autore' che ricava da una gran varietà di dati diretti e indiretti. I riferimenti diretti (le affermazioni in prima persona degli autori) sono relativamente rari, molto più frequenti sono invece quelli indiretti. Il fatto stesso che l'autore continui a lavorare al testo dell'opera è per i testologi un riferimento indiretto alla volontà dell'autore. Per i testologi l'ultima volontà dell'autore si incarna nell'ultima edizione pubblicata in vita, nell'ultimo manoscritto autoriale, nell'ultima modifica al testo per mano dell'autore. Si ritiene, e nella maggior parte dei casi a ragion veduta, che l'intenzione dell'autore si incarni con maggiore precisione nell'ultimo testo dell'opera scritto in vita e che esso sia il migliore, il più ponderato e compiuto dal punto di vista letterario⁴.

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

** Per una resa il più possibile rispettosa del testo russo ho consultato le traduzioni in lingua italiana già esistenti (seppur parziali) di questo fondamentale lavoro del filologo russo. In particolare, è risultata preziosa la traduzione della seconda parte dell'Introduzione della monografia di Lichačëv, *I compiti della testologia*, curata da Giorgio Ziffer e Lucia Baroni e apparsa sulla rivista "Ecdotica" (2016, 13, pp. 129-168). Segnalo e motivo le scelte che divergono da questa traduzione italiana in nota a piè di pagina. Le note presenti nel testo di partenza sono state mantenute, ma integrate laddove l'autore aveva ommesso alcuni dati, al fine di rendere più agevole la consultazione da parte del lettore di oggi. I titoli delle opere citate dall'autore sono tradotti in italiano e riportati di seguito in russo (traslitterato). Se non diversamente indicato la traduzione dei passi di saggi e lettere citati dall'autore è mia. Scelgo 'criterio' invece di 'principio' perché Lichačëv qui tenta di definire una serie di elementi concreti — di criteri, appunto — sulla base dei quali sia possibile compiere una scelta rigorosa del testo da pubblicare [N.d.T.].

¹ Nelle traduzioni italiane consultate *zamysel* e *namerenie* vengono tradotti entrambi con 'intenzione'. Per mantenere una differenza, in quanto Lichačëv li usa entrambi e non come sinonimi, ho scelto, rispettivamente, 'intenzione' e 'proposito' [N.d.T.].

² G. Gukovskij, *Russkaja literaturno-kritičeskaja mysl' v 1730-1750-e gody*, in P. Berkov (a cura di), *XVIII vek*, V, Moskva-Leningrad 1962, pp. 98-128.

³ Mantengo il termine 'testologia' e non 'critica del testo' (e quindi 'testologo' e non 'critico del testo'), sulla scorta delle puntuali osservazioni di Giorgio Ziffer e Lucia Baroni (D.S. Lichačëv, *I compiti della testologia*, "Ecdotica", 2016, 13, nota 16, p. 139) [N.d.T.].

⁴ Mi sembra che Lichačëv utilizzi *chudožestvennyj* riferendosi specificatamente all'ambito letterario, alla luce della conclusione in cui, invece, allarga il discorso anche alla pittura [N.d.T.].

In verità, già da tempo qualche dubbio era sorto. Scrive B. Tomaševskij:

Esiste un solo criterio universalmente applicabile per scegliere una redazione: il criterio dell'ultimo testo autoriale. Generalmente fornisce un risultato corretto, ma essendo in qualche misura un criterio meccanicistico non può fungere da base per la critica dei testi. È piuttosto una regola pratica, giustificabile nella maggior parte dei casi⁵.

Più avanti B. Tomaševskij sottolinea:

[...] la personalità letteraria cambia e alla fine l'autore smette di essere sé stesso. Talvolta i cambiamenti subiti dalla personalità dell'autore sono così profondi che egli entra in conflitto con la propria opera. Tale è la sorte degli autori che subiscono "crisi di identità" *et similia*. Se in età avanzata l'autore prende le distanze dalle proprie opere di gioventù è un bene. Per Puškin correggere la *Gabrieleide* (*Gavriiliada*) dopo il 1828 sarebbe stato impensabile. Aveva scavato un solco fra sé e il suo passato, lo aveva rinnegato. Il conflitto era troppo forte. L. Tolstoj ha semplicemente detto addio alle proprie opere letterarie. A volte, però, il conflitto non è così aspro e l'autore cerca di far prendere un binario nuovo a un'opera del suo passato. In generale, qualunque rielaborazione di un'opera costituisce un cambiamento nell'intero sistema poetico dell'autore o in qualche sua parte. Più la rielaborazione avviene in prossimità del momento in cui l'opera è stata composta, più è organica, e il cambio di sistema meglio corrisponde all'intenzione artistica di base. Quanto più l'autore si allontana nel tempo dalla propria opera, tanto più spesso il cambio di sistema si trasforma in semplici rattoppi da parte del nuovo stile sulla base di quello precedente, che seppur organico, gli è estraneo⁶.

Di recente sono apparsi molti lavori di testologia. Come in passato, anche in questi ultimi l'attenzione è spesso rivolta a stabilire la volontà dell'autore, il suo manifestarsi nei testi pubblicati quando l'autore era in vita. Come in passato, i testologi vedono nella volontà d'autore un'ancora di salvezza per tutti i casi difficili del proprio lavoro. Pare basti trovare questa 'ultima volontà dell'autore' e apparentemente si potrebbe decidere quale sia la redazione da pubblicare, quale testo stampare e persino 'canonizzare', come selezionare le opere per una raccolta ecc. Invece, più i testologi scrivono di questa ultima volontà dell'autore, più il concetto si fa ambiguo e oscuro.

Già nel 1962 la questione dell'ultima volontà dell'autore divenne oggetto di un dibattito internazio-

nale⁷. Dopo la relazione che il celebre testologo e membro dell'Accademica polacca delle scienze Konrad Górski presentò nel settembre 1961 alla riunione della Commissione di testologia del Comitato internazionale di slavisti a Varsavia, fu unanimemente riconosciuto indispensabile distinguere la volontà creativa dell'autore da quella 'non creativa', la quale si accompagna a considerazioni e obiettivi secondari dell'autore: il timore dei divieti censori, i calcoli riguardo alla retribuzione, l'indifferenza senile per le proprie opere ecc. Sull'esempio delle edizioni pubblicate in vita delle opere di A. Mickiewicz, K. Górski dimostrò in maniera convincente che la semplice 'volontà dell'autore' può, sì, migliorare le sue opere, ma può anche visibilmente rovinarle. Si riconobbe perciò la necessità di tenere in conto soltanto la volontà creativa dell'autore, di considerare soltanto le modifiche 'creative' al testo.

Di fatto, correggendo il tiro a questo modo, si cambiò radicalmente il tipo di criterio che fino ad allora i testologi avevano adottato per scegliere il testo di un'opera per la pubblicazione. Il criterio dell'ultima volontà perse quel comodo fondamento giuridico che aveva consentito ai testologi di limitarsi, in molti casi, a una definizione formale di tale 'ultima volontà' per scegliere il testo. Il concetto di volontà dell'autore si sdoppiò, dunque, in 'creativa' e 'non creativa'. Pertanto, da quel momento non fu più sufficiente individuare la volontà dell'autore, ma occorreva studiarne il senso profondo, portarne alla luce la storia, trovare le sue complesse corrispondenze con l'intenzione letteraria, valutare quest'ultima. In buona sostanza, scomparve il criterio nel quale i testologi avevano cercato di trovare un rimedio semplice e risolutivo per tutte le difficoltà testologiche. Allo stato attuale, la gradita eventualità di scrollarsi di dosso qualunque preoccupazione legata alla scelta del testo una volta individuata l'ultima volontà dell'autore (e individuarla, a volte, significava semplicemente stabilire quale testo fosse l'ultimo) è venuta meno. È riemersa invece la necessità non solo di avere dei risultati, ma anche di ottenerli con un ostinato lavoro

⁵ B. Tomaševskij, *Pisatel' i kniga. Očerki tekstologii*, Leningrad 1928, p. 163.

⁶ Ivi, p. 164.

⁷ D. Lichačev, *Zasedanie Edicionno-tekstologičeskoj komisii Meždunarodnogo komiteta slavistov v Varšave*, "Izv. AN SSSR", 1962 (21), 2, pp. 170-172.

di ricerca.

La questione non può essere risolta con una difficile operazione chirurgica atta a recidere la volontà creativa da quella non creativa. Il punto essenziale è un altro: se abbiamo a che fare con la volontà inespressa dell'autore, se occorre dedurla da dati indiretti, dall'esistenza stessa di un testo 'ultimo', la distinzione tra momenti creativi e non creativi all'interno di quest'ultima volontà si fa eccezionalmente complessa.

Ma la questione non riguarda soltanto le difficoltà legate all'individuazione dell'ultima 'autentica' e originale volontà creativa dell'autore. Molto spesso la volontà dell'autore entra in un conflitto alquanto interessante e altrettanto complicato con... la volontà del lettore.

In effetti si possono individuare a grandi linee due modi di leggere l'opera letteraria: quella consueta del semplice lettore, e quella scientifica. L'autore fa conto che il lettore si fiderà di lui e si atterrà in larga misura alla sua volontà autoriale. L'autore, in fondo, guida sempre il lettore, suppone che la lettura sia rigidamente consequenziale, confida nella fiducia del lettore nei suoi confronti, nei confronti della sua immaginazione e dell'intenzione di creare illusioni letterarie. L'autore suppone che il lettore si affiderà alla 'volontà dell'autore'. Se, poniamo, l'autore si è 'nascosto' dietro l'immagine di un narratore fittizio (Belkin, Rudyj Pan'ko e altri), se cerca di creare l'impressione di un testo composto in un sol colpo, non gli conviene che l'illusione svanisca. Il lettore non particolarmente esigente si fida dell'autore senza pensarci. Il modo di leggere del ricercatore, invece, è 'diffidente', non si piega alla volontà dell'autore. Dietro l'immagine del narratore che l'autore crea, il ricercatore si sforza di vedere l'autore reale, studia le circostanze in cui l'opera è stata composta, distrugge l'illusione di spontaneità e rapidità della stesura.

Come abbiamo scritto in precedenza, il testologo deve studiare i cambiamenti e l'evoluzione dell'intenzione dell'autore e i corrispettivi cambiamenti della sua volontà. Ma davvero lo studio di questi cambiamenti della volontà dell'autore da parte di terzi può rientrare nella 'volontà autoriale'? L'autore nasconde

quasi sempre la propria creazione o la falsifica volutamente, crea falsi pretesti e ragioni che l'hanno spinto a scriverla e li espone all'inizio o alla fine dell'opera. L'autore è sempre un 'mistificatore'. Il ricercatore analizza i manoscritti, le minute, vale a dire materiali chiaramente 'vietati' a un occhio esterno dal punto di vista della volontà autoriale. Egli pubblica anche le opere incomplete, studia e manda in stampa le lettere private, i diari. Così facendo il ricercatore, e in primo luogo il testologo, infrange di continuo la volontà autoriale, ma senza tale infrazione la sua attività non può esistere, né esisterebbe un lettore esigente. Il lettore non legge soltanto il testo finito, 'legge' il processo di creazione dell'opera.

Ci si potrebbe anche limitare a una tale suddivisione dei lettori in 'semplici lettori' e lettori-ricercatori, se non fosse per un'altra tendenza importante: più il lettore è istruito, più cercherà di sbirciare dietro le quinte della volontà autoriale, di aprirsi un varco nei 'segreti' dell'arte che la volontà dell'autore gli cela. Il lettore contemporaneo si interessa a buon diritto non solo delle opere dello scrittore, ma anche delle circostanze biografiche della loro composizione che difficilmente gli sarebbero accessibili per volontà dell'autore. Stranamente un tale interesse non intacca per nulla la bellezza letteraria dell'opera (se l'opera in questione è effettivamente di alto livello), anzi l'arricchisce. Forse è proprio per questo che la curiosità 'da ricercatore' viene instillata ai lettori fin dalle scuole secondarie, dove gli allievi studiano la biografia dello scrittore, la storia della composizione dell'una o dell'altra sua opera. Quando leggiamo le poesie di Puškin e conosciamo le circostanze biografiche della stesura delle singole opere, esse diventano per noi letterariamente più ricche. Di conseguenza, il confine tra la lettura scientifica delle opere e la lettura semplice si sposta sempre più in direzione della prima, man mano che il lettore contemporaneo si fa più istruito.

Per tale motivo, la volontà dello studioso e del lettore entrano di continuo in conflitto con la volontà dello scrittore. In tale conflitto la vittoria è dello studioso e da essa non traggono giovamento soltanto lui e il lettore, ma anche lo scrittore risultato 'sconfitto'. La lettura di un'opera non è un processo passivo.

Il ricercatore e, sulla sua scia, il lettore istruito, si ritrovano in una ‘guerra’ infinita con l’autore dell’opera e quanto più ameranno l’autore e le sue opere tanto più la guerra non darà loro tregua.

Viene da chiedersi: la testologia può eleggere a proprio scopo il compimento dell’‘ultima volontà dell’autore’ e allo stesso tempo, per la natura stessa della scienza che è, violare la suddetta volontà autoriale? È chiaro che il testologo non deve diventare un giurista in cerca del testamento immaginario dell’autore a cui attribuire il carattere di documento inconfutabile con valore giuridico assoluto.

Quando i testologi introdussero il concetto di volontà autoriale tutto sembrava facile. Ora, invece, è chiaro che la volontà dell’autore è un fenomeno complesso che ha la sua storia, creativa e non creativa: accanto alla volontà autoriale c’è anche l’involontarietà autoriale, la volontà può essere malata e sana, ed è strettamente interrelata a una serie di altri fenomeni della psicologia della creazione. Tutto ciò va studiato. In aggiunta, la volontà dell’autore non è incrollabile, nemmeno nelle sue manifestazioni più elementari! Più studiamo questa volontà più la violiamo, già per il solo fatto di studiarla.

L’articolo di N. Gudzij *Quale testo di Guerra e pace considerare “canonico” (Čto sčitat’ “kanoničeskim” tekstom “Vojny i mira”)*⁸ dimostra in modo eccellente quanto sia complessa la questione della volontà autoriale. A essere onesti, dovremo utilizzarlo in barba alla ‘volontà autoriale’ dello stesso N. Gudzij, ma tale è il dovere del lettore, se vuole chiarire una delle questioni più scottanti della pratica testologica: quale testo di *Guerra e pace* è da pubblicare e leggere?

N. Gudzij dimostra con dovizia di particolari e in modo accattivante che l’ultima volontà autoriale di L. Tolstoj in merito a *Guerra e pace* non fa capo alle edizioni del 1868-1869, su cui solitamente si basano tutte le edizioni del romanzo a noi contemporanee, ma piuttosto all’edizione del 1873 dove le riflessioni filosofiche sono in parte spostate nell’appendice o eliminate e il testo francese è sostituito dalla traduzione in russo. N. Gudzij lo ha dimostrato. Ma

cos’è, in fondo, l’‘ultima volontà’ di L. Tolstoj? Egli la espresse quando per la sua opera già provava una certa qual indifferenza. Mi permetto di ripetere quanto è stato citato da N. Gudzij nel suo articolo così stimolante: “[...] Ho nausea di tutto *Guerra e pace*” scriveva L. Tolstoj nella lettera ad A. Tolstaja agli inizi del febbraio 1873: “In questi giorni ho dovuto riguardarlo per decidere se correggerlo per la nuova edizione e non riesco a esprimervi il senso di pentimento e vergogna che ho provato scorrendo molti passaggi! È come il sentimento che prova un uomo vedendo le tracce dell’orgia a cui ha partecipato [...]”. Poteva forse una tale indifferenza verso la propria opera nel suo complesso essere di autentico stimolo creativo, o far sì che l’autore difendesse la propria creatura di fronte alla critica?

E fu con una tale ostilità nei confronti della propria opera (tutta, non di qualche sua parte) che Tolstoj si mise a ‘correggere’. Eppure, il 25 marzo dello stesso anno così scrisse a Strachov: “Ho paura a toccarla, perché ai miei occhi è tutto così sbagliato che viene voglia di rifarla da capo su quello che è uno schizzo”. Nonostante tutto, correggendo o affidando a Strachov la correzione, Tolstoj era dispiaciuto per il proprio testo. “A volte mi dispiaceva eliminare il francese [...]” scrive Tolstoj a Strachov (nella lettera del 22 giugno di quell’anno). “Sono indeciso e vi chiedo di scegliere come meglio credete”, scrive nella stessa lettera. “Vi do carta bianca (per correggere il romanzo – D.L.) e vi ringrazio per il lavoro intrapreso ma, lo ammetto, mi rincresce”, scrive Tolstoj in un’altra lettera a Strachov (3-4 settembre dello stesso anno). “Mi pare (ma di sicuro mi sbaglio) che non ci sia niente di superfluo. Questo lavoro mi è costato molto, perciò mi rincresce. Voi, però, cancellate e fatelo senza paura”. Queste sono le espressioni che usa Tolstoj per esprimere una volontà che ci viene proposto di canonizzare! Che cos’è: volontà autoriale o sua mancanza, proposito o cedimento, desiderio di migliorare l’opera o di allontanarla da sé? E infine: l’opera è di Tolstoj o di Strachov? Il testo francese appartiene a Tolstoj, ma quello russo, con il quale si suggerisce di sostituirlo, non gli appartiene di certo. In casi simili si può convenire con il desiderio dell’autore? ‘Stanchezza senile’ e ‘psicologia senile’ vanno

⁸ N. Gudzij, *Čto sčitat’ “kanoničeskim” tekstom “Vojny i mira”*, “Novyj mir”, 1963, 4, pp. 234-246.

necessariamente tenute in conto. Sentendo la morte vicina, l'autore spesso diventa più accorto, meno incline alla sperimentazione, ai procedimenti letterari più estremi, si fa moralizzatore, è deluso dalla propria opera letteraria in generale (come è accaduto, per esempio, non soltanto a Lev Tolstoj, ma anche a Gogol', Kuprin e molti altri).

È chiaro che la chiave con la quale, secondo i testologi, si supererebbero tutte le difficoltà della pubblicazione di un testo apre in realtà una porta nel vuoto: finché la volontà dell'autore non è studiata dai testologi – e forse dagli studiosi di letteratura e dagli psicologi – non è niente. La volontà autoriale è un fenomeno molto complesso che sembrava semplice soltanto perché vi si ricorreva talvolta senza averlo studiato.

*

Al novero delle 'questioni molto complesse' della 'volontà creativa dell'autore' appartiene anche la questione delle copie autorizzate dall'autore, così come delle trascrizioni⁹ e dei manoscritti con la sua autorizzazione. Varie sono le circostanze cui si devono annotazioni d'autore che stabiliscono che una trascrizione è 'autentica', l' 'unica corretta' ecc. Per esempio l'annotazione di Griboedov sulla trascrizione di Bulgarin venne prodotta in circostanze ignote. Bulgarin potrebbe avergli chiesto di apporla dopo che Griboedov aveva verificato che la trascrizione era stata fatta in assoluta fedeltà da qualche manoscritto a lui noto. O Griboedov potrebbe essersi fidato di Bulgarin. O forse era lo stesso Bulgarin a crederla la trascrizione fedelissima di un'altra trascrizione. Ma chi può assicurare che Bulgarin e Griboedov fossero scrupolosi e attenti quanto un testologo contemporaneo per il quale conta ogni virgola?

A tal proposito, tra coloro che si sono occupati delle correzioni fatte da Griboedov, nessuno ha verificato che cosa avesse effettivamente corretto, che

cosa volesse dal suo testo. Si ha come l'impressione, per esempio, che non sia mai intervenuto sulla punteggiatura. Può darsi che abbia corretto il testo 'nel suo insieme', che ne abbia corretto il senso. Quanto ha badato al ritmo e al metro? Può aver corretto frettolosamente o può averlo fatto con cognizione di causa. Perciò la questione della trascrizione autorizzata dall'autore (o 'di Žandr') è molto complessa¹⁰. Non basta comprendere la 'psicologia dell'autorialità' di Griboedov, occorre anche studiare la storia del testo che egli aveva corretto, ricostruire lo stemma delle copie ecc.

Anche le bozze corrette dall'autore possono essere ritenute alla stregua di una copia autorizzata. C'è l'autore che le confronta con l'originale (il proprio), c'è quello che corregge 'a senso' e può accidentalmente tralasciare una correzione del redattore, un errore di chi ha riletto il manoscritto, del tipografo-compositore, del correttore di bozze e così via. È risaputo che M. Gor'kij non rivedesse le bozze, che ne delegasse ad altri la correzione, che non si curasse della punteggiatura e accettasse tranquillamente le revisioni (a volte da parte di incompetenti). Dostoevskij invece dava grande importanza alla punteggiatura, insisteva per mantenere la propria, e – dal nostro punto di vista – usava anche segni interpuntivi 'superflui'. Perciò il modo in cui affrontiamo la punteggiatura autoriale, la correzione autoriale, il testo stesso del manoscritto autorizzato dall'autore deve dipendere anche dallo studio di questa parte della 'psicologia autoriale'.

È rilevante anche il 'momento' in cui l'autore concede il suo 'nulla osta', quanto tempo è passato dal momento in cui l'opera è stata scritta, dal momento dell'ultima rielaborazione creativa del testo. Se è passato molto tempo, l'interesse dell'autore per la propria opera potrebbe naturalmente essersi spento. Una cosa simile può succedere anche se il testo viene ripubblicato più volte. In quest'ultimo caso, come in molti altri, occorre prendere in considerazione la

⁹ I termini *kopija* e *spisok* sono spesso utilizzati come sinonimi. Tuttavia Lichačëv li usa entrambi e mi pare corretto mantenere la distinzione. Poiché *kopija* è un manoscritto (o un altro tipo di testo) composto dall'autore o da terzi con l'obiettivo di riprodurre precisamente il testo autoriale, mentre *spisok* è un manoscritto (o un altro tipo di testo) il cui obiettivo non è la riproduzione precisa del testo, ma una sua trascrizione più informale, ho scelto 'copia' e 'trascrizione' per distinguere i due termini [N.d.T.].

¹⁰ Lichačëv sta qui facendo riferimento alle complesse fasi di composizione della commedia *Che disgrazia l'ingegno* (*Gore ot uma*) di Aleksandr Griboedov. Tra le numerose trascrizioni (*spiski*) che ne sono state fatte, una, contenente le correzioni dello stesso Griboedov, è rimasta tra le carte dell'amico drammaturgo Andrej Žandr [N.d.T.].

prima edizione del testo — o una delle prime — e non l'ultima. Abbiamo già citato l'esempio della quarta edizione di *Guerra e pace*: la posizione dell'autore, le convinzioni dell'autore erano cambiate, e sparito del tutto era anche il suo interesse per la creazione letteraria. E l'autore aveva iniziato ad affidare ad altri la correzione delle bozze.

Di conseguenza, il nulla osta dell'autore, in tutte le sue varie forme, non è da ritenersi 'in automatico' un'azione del tutto consapevole e scrupolosa.

Il lavoro del testologo non può contemplare alcun momento 'giuridico' o puramente formale. Quanto deve essere preso in considerazione non è il nulla osta, bensì il tipo di nulla osta, il rapporto dell'autore con il suo testo in quel determinato momento, ciò che l'autore chiedeva al testo in termini di accuratezza e così via.

Studiare e studiare, questo è quanto. Senza alcun 'criterio generale' chiamato ad alleggerire il lavoro del testologo.

*

Sulla scia dell'analisi della 'volontà autoriale', la 'volontà autoriale creativa' richiede uno studio ancora più approfondito, poiché è talvolta capitato che tra gli errori volontari e involontari dell'autore spuntassero forme intermedie e molto complesse di modifica del testo, le cui motivazioni sono difficilmente comprensibili nella letteratura russa del Settecento e dell'Ottocento. In effetti, come classificare le correzioni della censura cui l'autore accondiscendeva? Sono da considerarsi modifiche volontarie o involontarie? Avendole l'autore approvate, mantenute, senza contestarle, significa che la 'volontà dell'autore' coincideva con quella del censore, ma non per questo, ovviamente, può essere considerata 'creativa' e autoriale.

Tuttavia, il rapporto con gli interventi della censura poteva dare esiti diversi. Spinto dalle richieste del censore, l'autore poteva stravolgere così tanto il testo da far emergere una nuova concezione 'letteraria', talvolta pregevole e creativa.

Come ci si dovrà comportare, invece, con i casi in cui l'autore, prevedendo l'ingerenza della censura, costruiva la propria opera in modo che il censore

non potesse interferire col suo testo? In altre parole: come ci comporteremo con l'autocensura? La quale, peraltro, poteva riguardare l'intero progetto letterario e non soltanto singoli passaggi dell'opera! Temendo la censura, l'autore poteva scegliere di esprimersi per allegorie, così da ridurre al minimo le interferenze del censore. In altre parole, per cause esterne, l'autore poteva scegliere un genere diverso da quello in cui gli sarebbe stato più congeniale e semplice esprimere la propria intenzione letteraria, un genere che più facilmente sarebbe passato attraverso le maglie della censura.

Tuttavia, le motivazioni 'non creative' o 'semi-creative' possono capitare anche in altri casi, e non soltanto per ingerenze censorie, reali o supposte dall'autore. Poniamo che l'autore scriva la prima versione del proprio romanzo per una rivista. Volente o nolente, egli è costretto a calcolare come suddividere la propria opera in modo che le parti corrispondano alle lunghezze previste dai singoli numeri della rivista in questione¹¹.

In breve, così come il concetto di 'volontà dell'autore' non può essere l'unico criterio per stabilire il testo autoriale, quello di 'volontà creativa dell'autore' non salva la situazione, ma complica, piuttosto, la ricerca di una risposta.

Ritengo perciò che, a differenza della 'volontà dell'autore', il concetto di 'volontà creativa' dell'autore non faccia sostanzialmente chiarezza su quale testo vada scelto e fissato.

*

Guardiamo ora più nel dettaglio ciò che si definisce 'intenzione dell'opera'. Anche per l'intenzione dell'opera si dovrà ripetere molto di quanto è stato detto a proposito della volontà dell'autore. Osserviamo prima di tutto che nel processo di creazione di un'opera l'intenzione dell'opera stessa può variare: non sempre essa cambia, ma sempre si precisa. Non si dà processo creativo senza cambiamenti o precisazioni. A ogni sua incarnazione, l'intenzione

¹¹ La questione dell'influenza sulla sostanza artistica delle opere letterarie di forme editoriali come le riviste, le raccolte o altri 'generi' analoghi è incredibilmente attuale e richiede uno studio a parte. Al momento se ne sta occupando S. Timina.

si precisa e, nella maggior parte dei casi, cambia. Scrive G. Vinokur: “Che cos'è la volontà del poeta? Essa è tanto mutevole quanto il testo in cui si estrinseca [...]. Non esiste un solo esempio attendibile in cui potremmo giurare che l'intenzione poetica abbia assunto la sua forma definitiva. Gli sforzi creativi non conoscono limiti e non si danno mai pace”¹².

Lo scrittore non possiede dall'inizio l'intero contenuto e l'intera forma della futura opera. Quando uno scrittore inizia a scrivere, non sa ancora con certezza tutto ciò che intende dire. La forma dell'opera ‘si forma’ nell'interazione con il contenuto durante il processo di scrittura della stessa. Il farsi di un'opera non è la semplice incarnazione dell'intenzione. La scrittura di un'opera non è mai la sua semplice trascrizione da parte dell'autore. E come ‘cresce’, cambia e si fa più complessa un'opera nel processo di composizione è ben visibile dalle minute-scalette delle singole opere letterarie.

E se anche ponessimo la nascita dell'intenzione dell'autore come qualcosa di perfettamente compiuto, privo di qualsivoglia traccia di ricerca preliminare, e il processo della sua incarnazione quale trascrizione meccanica sul foglio, anche in quel caso sorgerebbero domande direttamente riferibili alla testologia: i procedimenti grazie ai quali il testo passa dalla forma presente nella mente dell'autore a quella scritta, l'ortografia, la punteggiatura, la trascrizione dei nomi propri e così via.

Conosciamo una schiera di poeti che ‘avevano in gestazione’ nella mente le proprie poesie brevi e poi se le appuntavano (A. Achmatova, per esempio), ma anche nel loro caso c'è sempre e comunque una ‘storia dell'intenzione’, e la loro volontà non è comparsa ‘preconfezionata’.

Perciò, e come abbiamo già scritto, l'intenzione dell'autore non è preconfezionata e compiuta, così com'è, già prima della stesura dell'opera. Essa cambia man mano che s'incarna nel testo. Prova ne siano le minute e le correzioni dell'autore.

Talvolta gli ultimi capitoli di una grande opera compiuta contraddicono per qualche verso i primi.

In altre opere le contraddizioni emergono a seguito di rifacimenti effettuati senza la necessaria attenzione, soprattutto quando il periodo di lavoro più intenso è terminato e l'autore ha dimenticato molti dettagli dell'opera. In tali casi non soltanto possono apparire singole discrepanze nell'intreccio e nelle immagini letterarie, ma si può compromettere anche la coerenza dello stile e della lingua dell'opera. Così è accaduto, per esempio, ad Andrej Belyj, nei rifacimenti berlinesi delle sue prime opere, quando le ha accorciate e semplificate a danno del loro valore letterario¹³.

Senza minimamente pretendere di fissare una legge universale che non contempli eccezioni, si può comunque affermare che il primo periodo di incarnazione dell'intenzione autoriale è il più creativo, mentre di rado tornare sull'opera dopo un lungo intervallo di tempo dà buoni frutti. Non è soltanto l'autore a scrivere l'opera, anche l'opera scrive l'autore, lo ingloba nella propria logica interna. Nel processo di incarnazione della propria intenzione l'autore inizia a vederne pregi e difetti. Nel suo momento iniziale, il processo di incarnazione dell'intenzione è in larga misura il processo del suo perfezionamento.

Al contrario, se l'autore ritorna sulla propria opera dopo alcuni anni, il processo molto spesso è di ‘adattamento’ frettoloso dell'opera alle nuove idee dell'autore, a idee letterarie e gusti che nel frattempo si sono modificati. L'autore può anche avere approfondito, ampliato, perfezionato le proprie capacità creative, ma in un modo o nell'altro infrange comunque l'integrità dell'intenzione. L'opera non si ritrova più un autore, bensì due. E due autori hanno sia le redazioni berlinesi di *Pietroburgo* di Andrej Belyj, sia le redazioni di tutte le sue opere autobiografiche.

Perciò, ripetiamo, l'intenzione dell'opera non è statica, ma dinamica. L'autore può anche non portarla a compimento fino in fondo. Spesso, poi, l'autore non ha il tempo o la volontà di ultimare la propria intenzione. Il testo resta incompiuto.

È ‘incompiuto’ il testo di opere come *l'Evgenij Onegin* o *I fratelli Karamazov*. Entrambe queste opere avrebbero dovuto avere un seguito. La loro incompiutezza, però, è ormai connaturata al loro

¹² G. Vinokur, *Kritika poëtičeskogo teksta*, Moskva 1927, p. 16. Citato in V. Vinogradov, *O teorii chudožestvennoj reči*, Moskva 1971, p. 10.

¹³ Cfr. L. Dolgoplov, *Na rubeže vekov*, Leningrad 1977.

‘intero’ letterario, ne è diventata la particolare essenza letteraria. Evidentemente l’intenzione di queste opere non poteva essere perseguita. Le opere stesse hanno richiesto di essere terminate prima di essere ‘compiute’. Da questo punto di vista, accanto all’intenzione dell’autore esiste anche la ‘volontà dell’opera’, le richieste tacite che l’opera avanza al proprio creatore.

È di grande interesse un’affermazione di K. Batjuškov sulla creazione poetica in generale. In *Osservazioni varie (Raznye zamečanija)* K. Batjuškov scrive:

Scrivere e correggere sono due cose una più difficile dell’altra. Orazio diceva che il poeta deve conservare i propri scritti per nove anni. Ma correggere per nove anni è, a mio parere, impossibile. L’attimo in cui abbiamo scritto sarebbe così lontano da noi!... Mentre è quello l’attimo creativo. In quell’attimo siamo molto più intelligenti, perspicaci e acuti di quanto potremmo mai essere in seguito. Anche se correggiamo solo un’espressione, una parola, una inezia, danneggiamo l’idea, spezziamo il legame, roviniamo l’intero, spegniamo i colori. Da lontano gli oggetti sono troppo spenti, da vicino ci accecano. Perciò, correggere si deve dopo una settimana o due, quando possiamo ancora dar conto delle sensazioni, dei pensieri, delle riflessioni che facevamo mentre componevamo poesia o prosa. Comunque si scriva, qualunque crimine si commetta contro le regole e la lingua, se il talento c’è, se lo si possiede, sarà sempre visibile¹⁴.

Tale testimonianza è ancora più importante in quanto appartiene a un poeta e prosatore: a un creatore, dunque. Essa è fondata sull’esperienza personale ed è perciò inconfutabile.

*

Il termine ‘volontà autoriale’ non è particolarmente comodo anche sotto un altro aspetto. Il concetto di ‘volontà autoriale’ sottintende che il perseguimento del fine della creazione dell’autore sia consapevole. Il concetto di volontà autoriale equivale al concetto di proposito autoriale. Intanto, però, nella creazione dell’artista c’è sempre un fortissimo criterio sub-individuale e sovra-individuale.

Se, per esempio, per qualche prodigio Shakespeare leggesse tutto quello che è stato scritto sulle sue opere, rimarrebbe sbalordito. Il senso delle sue opere, probabilmente, non era del tutto chiaro nemmeno a lui stesso. Le opere di un grande artista a volte sono

più profonde di quanto egli pensi. Non scopro nulla di nuovo, ricordo soltanto ciò che era già noto senza che lo dicessi io. Uno studioso di letteratura arguto e di talento può dire di uno scrittore più di quanto lo scrittore potrebbe dire di sé. L’autore ha in sé la sua epoca (così come l’epoca ha in sé l’autore) ed essa, e non l’autore, può svelare molto più di quanto egli vorrebbe o potrebbe volere.

Ecco perché lavorando sui testi autoriali di un’opera non bisogna limitarsi a identificare l’ultima volontà creativa dell’autore e l’‘intenzione’ in quanto tale. Il testologo deve studiare l’intenzione e la volontà che l’autore dispiega per incarnarla nella completezza della loro storia, in tutta la loro complessità e nei loro rapporti mutevoli con i testi.

La volontà dell’autore e la sua intenzione sono concetti estremamente complessi e ancora poco studiati in profondità. In futuro a questo studio dovranno collaborare i rappresentanti di varie discipline scientifiche. Fare i conti con la volontà e l’intenzione dell’autore significa comprenderli, comprendere i propositi dell’autore, su che cosa essi si basano, la loro ‘origine’ nel senso più ampio del termine. Ciò richiede al ricercatore indulgenza di spirito, capacità di mettersi per qualche tempo nei panni dell’autore studiato, cogliere a fondo le visioni dell’epoca ecc.

Tutto ciò si pone agli antipodi del rapporto formale con il testo e, ovviamente, all’interpretazione formale, ‘giuridica’, della volontà dell’autore.

A suo tempo nei nostri studi letterari la critica basata sulle citazioni, sulle ‘formule’, era la manifestazione più eclatante della scarsa attenzione riservata al testo e alla volontà dell’autore: si estrapolavano singoli frammenti di testo, li si eleggeva al rango di formule e definizioni per poi sottoporle a giudizio e stroncature.

Scrive V. Vinogradov:

Il contenuto dell’opera letteraria non è univoco, ma ha talmente tante accezioni che si può parlare di una pluralità di contenuti che si avvicinano durante la vita storica dell’opera. Di solito il contenuto che l’autore riversa nell’opera non resta valido a lungo, capita che vada all’altro mondo persino prima del suo creatore, perché questi, *guardando in età avanzata alle proprie opere di gioventù, potrebbe ovviamente intenderle in modo diverso da quando le aveva composte* (corsivo mio – D.L.). In più, certamente anche il primo lettore avrà interpretato a modo suo l’“intenzione del poeta” – con grande rammarico di quest’ultimo

¹⁴ K. Batjuškov, *Sočinenija*, Moskva 1955, p. 391.

– mentre le generazioni successive si saranno appropriate a modo loro di norme e idee che si intravedevano in maniera confusa in un'opera storicamente data¹⁵.

Ammettiamo che fino alla tarda età l'autore abbia conservato fin nei minimi dettagli la propria intenzione creativa, abbia continuato il lavoro sull'opera seguendo la direzione originaria e l'abbia chiaramente 'migliorata' senza contraddire le tendenze creative iniziali. In casi simili siamo autorizzati a prendere come base l'ultimo testo?

A questa domanda risponde S. Timina e osserva che le singole redazioni dell'opera sono strettamente legate alla letteratura del proprio tempo e presentano un interesse storico-letterario e non semplicemente letterario.

La storia creativa del romanzo *Cemento* di F. Gladkov è un esempio straordinario dell'infinito processo di rielaborazione dell'opera, un processo sorprendente, portato – per ammissione dello stesso scrittore – ai limiti dell'“autotortura” e, in buona sostanza, mai terminato se non con la morte dello scrittore.

Dal 1926 al 1958 il romanzo ha avuto 36 edizioni soltanto in russo, cioè più di una all'anno, e ciò nonostante non ce n'è una su cui l'autore non sia intervenuto. L'interessante articolo di L. Smirnova nella raccolta *La testologia delle opere della letteratura sovietica (Tekstologija proizvedenij sovetskoj literatury)* mostra come, partendo dal suo romanzo, Gladkov abbia creato una sorta di laboratorio artistico ponendosi l'obiettivo, a ogni fase di riscrittura, di adeguare la propria opera al livello delle esigenze sempre nuove della vita e della letteratura. Negli anni Trenta, infatti, all'apice del dibattito sulla lingua letteraria del romanzo, la lingua e lo stile furono da lui sottoposti a uno stravolgimento radicale (con l'eliminazione del registro colloquiale e quotidiano e del lessico dialettale); a metà degli anni Trenta lo scrittore rielaborò una serie di immagini centrali del romanzo e soprattutto l'ingegnere Klejst si ritrovò i connotati palesemente negativi di chi tratta con cattiveria gli uomini nuovi. In un altro momento, come scrive L. Smirnova, quando gli toccarono una serie di reprimende serie e taglienti (riguardo a saggi e racconti degli anni Trenta), nel 1934 Gladkov creò un nuovo testo del romanzo 'eliminando le osservazioni dell'autore e le battute dei personaggi che avrebbero potuto essere interpretati in modo inappropriato'¹⁶. Abbiamo in questo caso un esempio di autocensura che, anche in una serie di altre edizioni, porterà a riconsiderare nella sostanza i caratteri dei protagonisti del romanzo: Gleb, Daša, Bad'in ecc. C'è, inoltre, una serie di punti che impediscono di formulare una posizione testologica netta riguardo alle varie edizioni di questo romanzo. Uno di questi è la mancanza di un sistema di correzioni preciso e dichiarato per ogni redazione del testo (sia a livello concettuale che stilistico). Le motivazioni dell'ultima volontà autoriale, che lo stesso Gladkov ha difeso più volte con fervore, è di ben poco aiuto per i testologi che devono scegliere il testo base.

Secondo la testimonianza di B. Brajnina, F. Gladkov ebbe una reazione furiosa quando un letterato affermò che la prima redazione era la migliore: 'Sciocchezze, sciocchezze! Che chiusura mentale da piccolo borghese, che mancanza di rispetto per il lavoro dello scrittore, che terribile ottusità di fronte al compito della letteratura' diceva, passeggiando nervosamente per la stanza e sventolando la malaugurata lettera. 'L'ultima redazione è la quintessenza di quanto mi è caro in letteratura, è la mia gioia e il mio dolore, il mio sangue e la mia carne! Come, come si fa a non capire!'¹⁷.

Pur capendolo e contemplando il diritto dell'autore all'ultima volontà quanto al testo base della propria opera, i ricercatori dimostrano comunque in modo convincente gli enormi difetti delle ultime redazioni del romanzo pubblicate dall'autore vivente, le perdite e il peggioramento del testo rispetto alle prime redazioni, i criteri spesso illogici e discontinui per correggere le linee dell'intreccio e i personaggi¹⁸.

Più avanti S. Timina mette in evidenza che le prime redazioni di molte opere della letteratura sovietica erano legate alla prima fase dell'evoluzione stessa di questa letteratura, e che ignorarle significherebbe distruggere la storia della letteratura.

Esse (le prime redazioni delle opere letterarie degli anni Venti del Novecento – D.L.) devono restare fatti, testimonianze del processo letterario di quegli anni. Invece, il fatto che gli scrittori vi tornassero dopo trent'anni e più, il tentativo di infondervi nuova linfa, ha portato al risultato opposto: *alla loro eliminazione di fatto dal processo letterario* (corsivo mio – D.L.). Dal punto di vista formale-testologico, un rifacimento autoriale negli anni Cinquanta-Sessanta (con l'autore che in un caso e nell'altro si limita a modernizzare gli eventi storici e tentare di attualizzare i problemi etici del passato) sancisce l'atto dell'ultima volontà dell'autore, per il quale nella loro redazione degli anni Venti le opere smettono di esistere. Eppure, sradicando le opere dal terreno al quale erano organicamente connesse, estromettendole dal processo letterario nel quale la logica della loro creazione era lampante, senza con ciò introdurre una novità radicale, sostanziale, che investa l'idea letteraria, le nuove redazioni equivalgono a una condanna a morte che gli stessi autori infliggono alle loro opere¹⁹.

Più avanti S. Timina scrive giustamente:

Tutti questi continui ritorni per rifinire lo stile, pur intrapresi con la buona intenzione di perfezionare l'opera scatenano una calamità naturale: in questo modo si potrebbe riscrivere tutta la nostra storia della letteratura dal di dentro, poco alla volta, partendo in ogni singolo caso da propositi giusti e oggettivi, ma privando la letteratura della sua originalità storica.

Perdendo le stratificazioni stilistiche (e non solo – D.L.) storicamente determinate, è come se la letteratura perdesse le molle interne della propria evoluzione, gli indicatori qualitativi delle sue strutture estetiche e i livelli in base ai quali si può ragionare

¹⁵ V. Vinogradov, *O teorii*, op. cit., p. 7.

¹⁶ S. Timina, *Tekstologija proizvedenij sovetskoj literatury*, "Voprosy tekstologii", IV, Moskva 1967, p. 188 (nota di S. Timina).

¹⁷ B. Brajnina, "Cement" F. Gladkova, Moskva 1965, p. 85 (nota di S. Timina).

¹⁸ S. Timina, *Put' knigi*, Leningrad 1975, pp. 51-52.

¹⁹ Ivi, p. 53.

sulla dinamica dell'evoluzione letteraria, sulle radici genetiche del suo metodo, sulle sue proprietà e qualità tipologiche. Se si portasse fino all'estremo questa logica di "ritinteggiatura", la nostra letteratura perderebbe semplicemente la propria storia²⁰.

L'approccio storicistico alla letteratura (e lo storicismo non pervade ora soltanto lo studio della letteratura, ma anche gli interessi dei lettori) esige la ripubblicazione delle prime redazioni a stampa delle opere, quelle che a suo tempo svolsero un ruolo fondamentale nella storia della nostra letteratura: non l'ultima redazione di *Ladro (Vor)* di L. Leonov, ma la prima, degli anni Venti, non soltanto gli ultimi rifacimenti delle opere drammatiche di Vs. Višnevskij, Vs. Ivanov, ma considerare anche i racconti che ne stanno alla base.

"Per i testologi della letteratura sovietica – scrive S. Timina – è importante non chiudersi dentro la cornice del testo dell'opera inteso in senso stretto, spiegandolo solamente con il dogma dell'ultima volontà dell'autore, ma identificare i diversi passaggi che, in senso ampio, rispecchiano il problema del movimento, della dinamica, della trasformazione del testo, le sue mutazioni, il rapporto con l'epoca, con le altre opere coeve ecc."²¹.

Le diverse necessità di ogni edizione possono portare a diversi criteri di scelta del testo. Se pubblichiamo un romanzo come documento dell'epoca, dovrà essere pubblicato allo stesso modo in cui lo storico pubblica i documenti storici. E di fatto per il 'documento storico' il punto fondamentale è non perdere il proprio valore storico. Esso dovrà essere pubblicato nella stessa veste in cui ha svolto il proprio ruolo in un dato processo storico o ha incarnato un qualche elemento di quel processo. Non c'è spazio, qui, per la volontà autoriale. Conosciamo bene i trucchetti che sfoderano alcuni personaggi storici riscrivendo nelle memorie, sulla base della propria 'ultima volontà', parole, disposizioni, discorsi storicamente importanti. In presenza di testi genuini 'l'ultima volontà' espressa nelle memorie non significa nulla.

Al contrario, nel momento di maggiore intensità della scrittura l'ultima volontà dell'autore, espressa nell'ultima redazione non ancora pubblicata, è ov-

viamente di estrema importanza, benché in assenza di uno studio scrupoloso di tutta la storia del testo neanche essa dovrà essere accettata in automatico.

Soltanto lo studio scientifico della storia del testo di un'opera mostrerà qual è il testo da considerare base per un'edizione – non per tutte, però, ma solo per quella 'specificata' che sta prendendo forma in quel preciso momento.

Le intenzioni e i propositi dei creatori di un testo (e includo nella definizione tutti coloro che in un modo o nell'altro hanno influito sullo sviluppo del testo, sulla creazione del testo autoriale, delle sue redazioni, delle tipologie di testo) non devono essere in alcun modo sostituiti da un astratto criterio di 'volontà dell'autore', impiegato in modo meccanico per consentire al testologo di scegliere il testo da pubblicare.

Anche la 'volontà' dell'autore e degli altri creatori del testo ha la propria storia. Essa è legata ai propositi dell'autore, alle sue intenzioni letterarie, alla storia della letteratura e delle idee sociali, alla storia della quotidianità e così via. E presenta elementi consapevoli e inconsapevoli, creativi e non creativi.

In conclusione, va rilevato che la questione della 'volontà dell'autore' e dell'"intenzione dell'opera" non riguardano soltanto la letteratura. Questioni analoghe si pongono anche nelle altre arti. Gli studiosi di letteratura dovrebbero confrontarsi con l'esperienza degli storici della musica o della pittura. Le questioni di teoria letteraria non dovrebbero essere affrontate dagli studiosi di letteratura come se non esistessero altre scienze che studiano l'arte.

Esistono, per esempio, due versioni del famoso quadro di V. Pukirev, *Il matrimonio diseguale*. La prima è stata dipinta nel 1861 e si trova nella galleria Tret'jakov. La seconda è stata dipinta 14 anni dopo, nel 1875. E si trova presso il Museo d'arte di Minsk. La seconda versione è decisamente più fredda e meno emotiva. Per gli storici della pittura, per esempio, non c'è dubbio che il criterio della 'volontà creativa ultima' non possa essere minimamente applicato nella scelta fra le diverse versioni di un quadro, mentre è indispensabile tener presente in prima battuta il valore pittorico (nel senso più ampio del termine) dell'opera.

²⁰ Ivi, p. 54.

²¹ Ivi, p. 76.

LA VOLONTÀ DELL'AUTORE

ANDREJ GRIŠUNIN

SCRIVE Boris Èjchenbaum: “I vecchi testologi amavano [...] tirare in causa il concetto giuridico di ‘ultima volontà dell'autore’; ci sembra un concetto superfluo, fin inappropriato e confusionario. Non si può equiparare l'opera letteraria né a un ‘testamento spirituale’ né a una proprietà privata: è un bene del popolo più che dell'autore”²².

Pertanto è indispensabile sottolineare la complessità del concetto di ‘ultima volontà dell'autore’.

Può un autografo, un manoscritto, rispecchiare con la massima adeguatezza la ‘volontà dell'autore’? È probabile, ma non è sempre così: è opportuno e utile dubitare di ogni cosa; lo spauracchio della volontà autoriale era stato ridicolizzato da N. Mandel'stam: Anna Achmatova, pressata dalle correzioni censorie di Surkov, scrisse di suo pugno “si bruciò” (il quaderno) invece di “venne bruciato”: “Il futuro redattore pedante, imbecille per vocazione, darà per buona la modifica in quanto riportata nel testo. Vi scorgerà la volontà autoriale”²³.

Nei lavori di testologia compare spesso il concetto di ‘volontà dell'autore’. Il principio che su di essa si basa è in sostanza corretto, mentre è obiettabile applicarlo come un dogma assoluto, trattarlo non come un concetto di tipo creativo, ma come un'espressione della volontà di natura biografica, se non persino giuridica.

Si dovrebbe parlare infatti della volontà ‘creativa’²⁴ dell'autore, non di quella biografica o giuridica. In punto di morte Gogol' bruciò il secondo volume delle *Anime morte*, ma la scienza non vuole fare i conti con questa volontà dello scrittore (puramente biografica). Nell'articolo *L'infrazione della volontà (Narušenie voli)* I. Gončarov vietò catego-

ricamente di pubblicare dopo la sua morte le lettere, i diari, le minute e tutto quanto non ritenesse necessario mandare in stampa. Noi, invece, abbiamo disubbidito a questa volontà dichiarata e stampiamo articoli, lettere, versioni precedenti di Gončarov, tutto ciò che riteniamo interessante e importante per i lettori e la scienza. L'unica voce contraria che si è levata contro tale prassi è quella di N. Gudzij²⁵, ma non ha sortito alcun effetto.

Nell'introduzione all'edizione del 1936 delle sue opere I. Bunin lasciò le ultime volontà circa i suoi testi: “Il testo dell'intera raccolta è stato fissato una volta per tutte (e prego i lettori, i critici e i traduttori di servirsi soltanto di questo testo)”²⁶.

Quando M. Saltykov-Ščedrin nel 1887 redasse il piano di pubblicazione delle proprie opere in 13 volumi scrisse all'editore L. Pantelev: “Benché, oltre a questi scritti, ce ne siano altri sparsi in varie edizioni, non si possono utilizzare e *proibisco nel modo più assoluto* di ristamparli, né ora né mai”²⁷.

N. Nekrasov, M. Gor'kij, N. Zabolockij, A. Fadeev e altri scrittori diedero disposizioni simili circa i propri testi. Si tratta di documenti giuridici che la scienza non può prendere in considerazione. Dopo la morte di Saltykov, N. Michajlovskij scrisse a proposito del suo ‘testamento’:

Penso che questo desiderio non vada rispettato. Finché è vivo, lo scrittore è libero di fare quello che vuole delle sue opere, ma quando muore diventa un patrimonio della storia. [...] Nella sua eredità letteraria anche le opere meno riuscite o legate a una contingenza ormai passata possono essere di grande interesse per la storia della sua evoluzione personale o per caratterizzare il momento storico in cui egli si è trovato a lavorare²⁸.

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

²² B. Èjchenbaum, *Osnovy tekstologii*, in A. Mil'č'in (a cura di), *Redaktor i kniga. Sbornik statej*, III, Moskva 1962, p. 65.

²³ N. Mandel'stam, *Vtoraja kniga*, Moskva 1990, p. 295.

²⁴ La correzione è stata inserita nella testologia da Konrad Górski nella relazione *Che cosa si deve intendere per volontà dell'autore quando si prepara un'edizione corretta di un testo*, in *Z polskich studiów slawistycznych*, II, Warszawa 1958.

²⁵ N. Gudzij, *Po povodu polnych sobranij sočinenij pisatelja*, “Voprosy literatury”, 1959, 6, pp. 196-206. Indicativa fu la reazione di Čechov a questo divieto; il 14 maggio 1889 scrisse a A. Pleščeev: “Conservo le vostre lettere e quelle di Suvorin e le lascio in eredità ai loro nipoti: lasciamo che le leggano quei figli di cane e sappiano cose ormai vecchie e sepolte... Sigillerò tutte le lettere, raccomandandomi di aprirle tra 50 anni, à la Gaevskij, di modo che il comandamento che Gončarov ha pubblicato in ‘Vestnik Evropy’ non venga infranto, anche se non capisco perché non si debba infrangere” (A. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem. Pis'ma*, III, Moskva 1976, p. 213). Tuttavia l'autore delle lettere di Suvorin le chiese a Marija Pavlovna dopo la morte di Čechov e ora non ci sono più.

²⁶ I. Bunin, *Sobranie sočinenij v 11 tomach*, I, Paris 1936, p. 7.

²⁷ M. Saltykov (Ščedrin), *Sobranie sočinenij*, XX, Moskva 1977, p. 325.

²⁸ N. Michajlovskij, “Russkoe bogatstvo”, 1899 (9), 6, p. 151.

M. Ol'minskij, appassionato sostenitore di Saltykov, intervenne nella questione con un lungo articolo. Egli difendeva la “legittimità” di infrangere la “volontà” così espressa in quanto lo scrittore, con ogni opera, agisce in qualità di personalità pubblica e come tale è soggetto al giudizio dei posteri:

Non sono sottoposti a critica soltanto i propositi che sono rimasti taciuti e inespressi. Le opere letterarie non portate a termine o non pubblicate dall'autore per qualsivoglia ragione, restano atti di carattere pubblico. Se lo scrittore non le ha destinate al macero, significa che attribuiva loro un significato. Questo vale ancor di più per le opere rimaste incompiute unicamente a causa della morte dell'autore [...]. Senza la raccolta completa delle opere di un grande scrittore è impossibile determinare con ragionevole completezza il suo ruolo storico [...]. Il compito della storia è chiarire, non giudicare²⁹.

Ol'minskij aggiunse anche che lo scrittore non può prevedere quale aspetto della sua attività letteraria verrà maggiormente apprezzato dai posteri; non sempre egli è il miglior giudice di sé stesso. Per i posteri è importante anche la personalità del creatore, così come le informazioni biografiche che alleggeriscono e ampliano la comprensione delle opere. È altrettanto importante conoscere le opere non soltanto nella loro versione definitiva, ma anche in tutte le fasi di scrittura e rifacimento. “E se la modestia può intralciare la pubblicazione delle minute da parte degli autori, non c'è alcuna ragione per vietarne la pubblicazione postuma”³⁰.

In letteratura è tutto molto più complicato di quanto pensino gli sventati propugnatori della ‘regola’ della ‘volontà autoriale’; non si deve parlare soltanto della ‘volontà autoriale’, ma anche dell'arbitrio e della involontarietà autoriali, della volontà del lettore, della ‘volontà del fruitore’ (D. Lichačëv), del compiere nel testo qualcosa che è, in qualche modo, ‘culturalmente significativo’ e necessario.

L'interesse per la personalità dello scrittore è un diritto legittimo del ricercatore e anche del lettore. Perciò la scienza non tiene in considerazione i divieti ‘testamentari’ degli scrittori. Il testologo non è l'esecutore testamentario dello scrittore né un notaio. Il testo non va equiparato a una proprietà. La società e il popolo ne diventano i proprietari interessati. Nella

testologia, oltre al criterio dell'‘ultimo’ testo, si può applicare (e si applica) quello della massima efficacia del testo.

www.esamizdat.it ◇ D. Lichačëv, A. Grišunin, *La volontà dell'autore. Due saggi teorici*. Traduzione dal russo di G. De Florio (ed. or.: D. Lichačëv, “*Volja avtora*” *kak princip vybora teksta dlja opublikovanija* in Idem, *Tekstologija. Na materiale russkoj literatury X-XVII vekov*, Sankt-Peterburg 2001, pp. 560-575; A. Grišunin, *Volja avtora* in Idem, *Issledovatel'skie aspekty tekstologii*, Moskva 1998, pp. 102-105) ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 297-309.

²⁹ M. Ol'minskij, *Narušenie voli*, in Idem, *Po voprosam literatury*, Leningrad 1926, pp. 100-106.

³⁰ Ivi, p. 106.

◇ **D. Likhachev, A. Grishunin, *The Author's Willingness. Two Theoretical Essays*** ◇
Translated by **Giulia De Florio**

Abstract

Italian translation of “*Volia avtora*” *kak printsip vybora teksta dlia opublikovaniia* by Dmitrii Likhachev and of *Volia avtora* by Andrei Grishunin.

Keywords

Likhachev, Grishunin, Textual Criticism, Publication, Author's Willingness.

Author

Dmitrii Likhachev was a Russian linguist and medievalist, one of the most important scholar of the Old Russian language and literature. Among his numerous publications: *The Genesis of the Tale of Igor's Campaign*, *Textology*, *The Poetics of Old Russian Literature*, *Russian Art from the Antiquity to Avantgarde*.

Andrei Grishunin was a Russian scholar specialised in textology, editor of several critical editions of the works of Herzen, Griboedov, Turgenev, Nekrasov, Blok. He worked at the IMLI RAN. He is the author of many essays on theoretical textology.

Translator

Giulia De Florio. Phd (University “Sapienza”, Rome), junior researcher at the University of Modena and Reggio Emilia. Translator. Member of the editorial board of the international scientific journals “Av-tobiografiЯ”, “Detskie Chtenya”, “Accents & Paradoxes”. Member of the jury of the project “Cultural bridge” in Italy sponsored by Pampambuk. Member of Memorial Italia. In the past she taught Russian Language and Russian Literature at the universities of Florence, Milan, Macerata, Parma and Viterbo. She collaborates as translator and consultant with some Italian publishing houses such as Salani, Saggiatore, Giunti, Edizioni Primavera. Her main areas of research are: Russian children's literature of the 20th century, Russian magnitizdat and song poetry of the second half of the 20th century, translations studies.

Publishing rights

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



© (2021) Giulia De Florio

La scelta della fonte del testo base

Lidija Spiridonova

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 311-323 ◇

LA scelta della fonte del testo base è una delle questioni più importanti nella testologia. Essa è indissolubilmente legata al principio ‘dell’ultima volontà artistica dell’autore’. Il testo base è quello che riflette più pienamente e oggettivamente di tutto l’ultima volontà dell’autore. Basandosi su di esso (da qui l’espressione ‘testo base’) il testologo stabilisce il testo canonico (definitivo) e invariabile. L’analisi esaustiva della storia della creazione di un’opera, di tutti gli abbozzi conservatisi, dei progetti, delle varianti, dei manoscritti in brutta e bella copia, delle prime edizioni e di quelle successive uscite quando l’autore era ancora in vita consente di identificare un’intera serie di fonti del testo. Può trattarsi di un autografo, di un dattiloscritto autorizzato dall’autore, oppure di un testo dettato dall’autore a un’altra persona, delle bozze corrette per mano dell’autore (o sotto sua dettatura), di un testo pubblicato e corretto dall’autore in vista di una riedizione. Nel XX secolo il rapido sviluppo della tecnologia ha favorito la comparsa di nuove tipologie di fonti: la registrazione della voce dello scrittore su nastro o su dittafo, l’annotazione degli interventi dell’autore davanti a un grande pubblico, alla radio e in televisione.

Le fonti possono essere manoscritte e a stampa. Tra quelle manoscritte si annoverano i primi abbozzi dell’opera, gli appunti preparatori, manoscritti in brutta e bella copia, redazioni secondarie e altri autografi (appunti scritti a mano dall’autore). Le fonti manoscritte si distinguono tra testi in bella copia e testi in brutta copia, peraltro in entrambe è possibile rintracciare diverse fasi di lavoro sul testo, riflesse in uno o più stadi di revisione. La presenza di fonti manoscritte garantisce al testologo la certezza dell’espressione della volontà dell’autore in esse re-

gistrata. Si può dire la medesima cosa in relazione alle fonti a stampa prodotte dallo scrittore stesso. Ne è un esempio Ivan Šmelëv che, negli anni dell’emigrazione, batteva personalmente a macchina le proprie opere.

Le fonti a stampa comprendono copie dattiloscritte, corrette o non dall’autore, correzioni di bozze e edizioni uscite quando l’autore era ancora in vita. Possono considerarsi attendibili copie scritte a mano o a macchina realizzate sotto dettatura dell’autore, secondi o terzi esemplari rimasti nell’archivio personale dello scrittore, registrazioni della sua voce su nastro o su dittafo. Meno attendibili sono le copie eseguite da un segretario e non corrette dall’autore, i dattiloscritti non firmati dall’autore, le copie di origine sconosciuta. Alle fonti stampate si affiancano le correzioni di bozze, ossia i testi nella veste tipografica, che precedono una qualsiasi edizione dell’opera. Le bozze possono essere corrette dall’autore oppure pulite, firmate o non firmate dallo scrittore, e questo consente di classificarle in fonti ‘attendibili’ e ‘non attendibili’.

Tutte queste fonti differiscono dagli autografi per il fatto che alla loro creazione hanno preso parte, a fianco dell’autore, altre persone: il segretario, il copista, la dattilografa, il compositore, il correttore, il redattore, il censore e persino le persone più intime. Di conseguenza, la manifestazione della volontà dell’autore impressa in queste fonti si complica in seguito a tutta una serie di fattori provenienti dall’esterno: errori del copista, del segretario, della stenografa, difetti tipografici, errori di battitura, revisioni della censura o del redattore, in alcuni casi concordate con l’autore, in altri apportate a sua insaputa e senza il suo consenso. Tutto ciò costringe il testologo a individuare, attraverso un’approfondita analisi critica, difetti di diversa natura presenti nelle fonti. Ad

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

esempio, nel testo dattilografato si possono rilevare accanto a errori di battitura difetti derivanti dall'incapacità della dattilografa di leggere correttamente una parola, dalla disattenzione, da una competenza insufficiente e, talvolta, dal desiderio stesso di correggere l'autore. È necessario avvicinarsi con estrema attenzione alle fonti create senza l'intervento dell'autore e basate sulla ricostruzione di autografi perduti. Da questa prospettiva le fonti possono essere distinte in opere pubblicate e non pubblicate durante la vita dell'autore, portate a termine dall'autore e lasciate incompiute e, infine, opere delle quali esisteva un testo attendibile, andato però perduto al momento della pubblicazione.

Le fonti stampate, a loro volta, si distinguono in opere pubblicate durante la vita dell'autore e opere postume, alla creazione delle quali l'autore ha partecipato direttamente oppure non ha preso parte, o ancora che ha solo supervisionato. Numerose pubblicazioni postume di classici, che in realtà non sono altro che semplici ristampe di pubblicazioni uscite prima della morte dell'autore, non sono considerate fonti del testo nella preparazione delle edizioni scientifiche. Fanno eccezione soltanto quelle pubblicazioni che riflettono i risultati di un'approfondita ricerca degli studiosi nella ricostruzione del testo perduto (la pubblicazione del poema *Saška* di Michail Lermontov curata da Boris Èjchenbaum o la ricostruzione, operata sulla base dei frammenti provenienti dalla 'collezione praghese', dell'articolo di Aleksandr Herzen *Meždu staričkami* [Tra i vecchi, 1869]).

Il valore di ogni copia, di qualsiasi fonte a stampa e persino di una bozza si misura in base alla partecipazione dell'autore alla sua creazione. Per il testologo è importante stabilire se l'autore abbia corretto il manoscritto, il secondo esemplare del testo, la copia dattiloscritta, se abbia revisionato l'edizione, se si siano conservate tracce del suo lavoro nelle edizioni a stampa operate durante la preparazione di una nuova edizione. Informazioni utili vengono fornite dai libri di memorie, dai documenti epistolari, dalle testimonianze dei redattori, da pratiche inerenti la censura, dai libri paga e altro. Quando si analizzano fonti di diversa natura, frutto dell'intervento di più

persone, assume un significato prioritario la questione dell'approvazione attiva e passiva. Dopo aver letto un dattiloscritto o una bozza, lo scrittore vi appone la sua firma e, con ciò, le approva. La presenza del suo nome su una raccolta di opere uscita durante la vita dell'autore o su un'edizione singola dell'opera ne attesta l'approvazione. Il testologo è inoltre tenuto a chiarire il rapporto tra l'autore e una data fonte nella realtà: se egli avesse letto e puntualmente corretto il testo (approvazione attiva) oppure vi avesse semplicemente apposto la firma (approvazione passiva). Evitiamo intenzionalmente l'espressione 'approvazione meccanica' giacché l'assenza nel testo di correzioni da parte dell'autore non implica in alcun modo un approccio meccanicistico all'edizione dell'opera: esiste semplicemente la possibilità che il testo non necessitasse di modifiche.

La scelta della fonte del testo base in presenza di più di un'edizione pubblicata mentre l'autore era in vita richiede un accurato lavoro critico da parte del testologo. Nella storia della letteratura sono noti parecchi casi in cui un'edizione uscita mentre l'autore era ancora in vita veniva pubblicata senza che egli vi prendesse parte, mentre la revisione era affidata a una persona qualsiasi. Inserendo la *Krejcerova Sonata* [Sonata a Kreutzer] nella raccolta di opere pubblicata nel 1891, Lev Tolstoj affidò alla moglie tutto il lavoro di preparazione del testo. Pur avendo curato personalmente l'edizione singola del romanzo *Anna Karenina* nel 1877, egli affidò la lettura delle bozze a Nikolaj Strachov, il quale apportò all'opera numerose correzioni di natura grammaticale e stilistica. Talvolta l'autore chiede di vedere una bozza ma la casa editrice le spedisce saltuariamente oppure addirittura non lo fa. In occasione dell'uscita della raccolta di opere presso la casa editrice Parus, tra il 1917 e il 1918 Ivan Bunin chiese ripetutamente che gli venisse inviata una bozza, ma negli anni della rivoluzione, a causa delle difficili comunicazioni tra Mosca e Pietrogrado, questo era impossibile. Ne risultarono volumi pieni di refusi e difetti tipografici, di cui l'autore si lamentò¹.

A quanto detto occorre aggiungere che la lettura da parte dell'autore non sempre si distingue per

¹ Sankt-Peterburg, LGIA [oggi CGIA – N.d.T.], f. 1136, op. 1, d. 1.

accuratezza: lo scrittore può non notare un difetto di dattilografia e tipografia, talvolta, preoccupandosi principalmente dell'aspetto semantico e artistico del testo, lascia passare persino delle assurdità. Nell'ultima edizione del poema *Evgenij Onegin*, pubblicata in vita, la cui bozza Puškin lesse in un momento per lui molto difficile alla fine del 1836, venne battuto "a casa" [*doma*] al posto di "dama" [*dama*], "con velo" [*s otravoj*] al posto di "con gioia" [*s otradoj*], "sguardo" [*vzor*] al posto di "sciocchezza" [*vzdor*]². Nel racconto di Lev Tolstoj *Božeskoe i čelovečeskoe* [Il divino e l'umano, 1906], pubblicato due volte prima della morte dello scrittore, passò inosservato un refuso: "rum" [*rom*] al posto di "bromo" [*brom*], che il dottore dà al carcerato. L'eroe del racconto di Gor'kij *Emel'jan Pil'jaj* in un caso viene chiamato Emel'jan Nikitič, sebbene il suo patronimico sia dappertutto Pavlovič. Il raccolto venne pubblicato più di venti volte durante la vita dell'autore e lo scrittore per cinque volte vi apportò modifiche considerevoli, sebbene non abbia mai notato l'errore³.

In altre parole, né l'approvazione attiva, né, tanto meno, quella passiva escludono la possibilità che nel testo si insinuino errori e refusi che richiedono l'intervento del testologo per ripulirlo. In tutti questi casi il testologo è tenuto a stabilire, documentandolo, il grado di intervento dell'autore nel processo di preparazione per la stampa di un testo e a pulirlo dagli errori. L'approvazione di un'intera raccolta di opere non sempre implica l'approvazione del testo di ogni singola opera. La raccolta completa delle opere di Gor'kij, uscita a Berlino negli anni 1923-1928 (casa editrice Kniga), è considerata autorizzata poiché il primo volume è accompagnato dalla seguente postilla: "La presente edizione è stata controllata dall'autore. Quasi tutti i racconti sono stati revisionati, la lingua è stata corretta, alcuni sono stati significativamente ridotti. M. Gor'kij"⁴.

Tuttavia, secondo quanto fu scoperto in seguito, non tutte le opere incluse in questa edizione furono revisionate dall'autore. Egli corresse con attenzione

i testi dei primi volumi, mentre non guardò nemmeno i volumi X, XIV e XV. Non lesse le opere teatrali, né corresse le bozze di *Gorodok Okurov* [La cittadina di Okurov, 1909-1910], *Žizn' Matveja Kožemjajkina* [La vita di Matvej Kožemjakin, 1910-1911] e di molte altre opere. Si può trarre la conclusione che, indipendentemente dall'indubbia attendibilità di questa raccolta di opere di Gor'kij (edizione approvata prima della sua morte), il testologo debba avvicinarsi in maniera diversificata alla scelta della fonte base di ogni singola opera.

Il compito del testologo si complica ulteriormente se la sua fonte è una copia, ovvero un manoscritto realizzato a partire da un autografo perduto o da un testo a stampa approvato senza che l'autore vi abbia partecipato. Il valore di queste fonti risulta essere talvolta molto significativo. È risaputo che l'autografo della famosa poesia di Michail Lermontov, composta dopo la morte di Aleksandr Puškin (*Smert' poëta* [La morte del poeta, 1837]), non si è conservato nella sua interezza. Le sedici strofe finali, che contengono una tagliente critica mossa nei confronti dell'assassino del poeta e dei suoi potenti protettori, sono giunte ai lettori soltanto in copie manoscritte non approvate, nello specifico in una copia allegata al caso giudiziario *Delo o nepozvolitel'nyh stichach, napisannyh kornetom lejbgvardii gusarskogo polka Lermontovym, i o rasprostranenii onych gubernskim sekretarem Raevskim* [Sui versi inammissibili, scritti dall'alfiere della guardia imperiale del reggimento degli ussari Lermontov e sulla loro diffusione a opera del segretario di provincia Raevskij]. La copia della poesia, opera di Svjatoslav Raevskij, amico di Lermontov, iniziò a essere considerata al pari dell'originale andato perduto. Questo è quanto emerse da un confronto con il testo di altre copie manoscritte conservatisi. La copia di Raevskij è ritenuta fonte del testo base poiché è la più aderente all'originale.

Solitamente diventa fonte del testo base quel testo che lo stesso autore dichiara come definitivo oppure il testo che risulta in seguito agli ultimi – in termini di tempo – interventi creativi sull'opera. Esso riflette in modo più completo, profondo e oggettivo di altri il disegno artistico-ideologico e la volontà

² Puškin. *Vremennik Puškinskoi komissii*, I, Moskva-Leningrad 1936, p. 318.

³ M. Gor'kij, *Polnoe sobranie sočinenij. Chudožestvennyje proizvedeniya: V 25 t.*, I, Moskva 1968, p. 514.

⁴ Idem, *Sobranie sočinenij*, I, Berlin 1923, p. 3.

creativa dell'autore. Vi sono specificità proprie nella scelta della fonte del testo base di opere 1) terminate e pubblicate più volte; 2) pubblicate solo una volta durante la vita dell'autore; 3) terminate ma non pubblicate, 4) incompiute e non pubblicate durante la vita dell'autore.

Quindi il primo compito del testologo nello stabilire se un testo sia autenticamente scientifico e definitivo (canonico) è rappresentato da un attento studio, dall'individuazione e dalla valutazione di tutte le fonti che l'opera possiede. Una di queste viene eletta a testo base. Questo concetto necessita di alcune precisazioni, poiché viene spesso utilizzato in diverse accezioni. Le disquisizioni scientifiche sulla scelta della fonte del testo base ebbero inizio già nel 1913, dopo che Sergej Cvetkov pubblicò una nuova edizione delle *Russkie Noči* [Notti russe, 1844] di Vladimir Odoevskij, inserendo nel testo correzioni e aggiunte apportate dall'autore a trent'anni dall'uscita dell'opera. Pavel Sakulin contestò la legittimità di questa decisione dopo aver dimostrato che la versione degli anni Sessanta del XIX secolo non potesse essere utilizzata come fonte del testo base per un'opera scritta negli anni Trenta. Sakulin elaborò il criterio storico della scelta del testo base e rigettò il diritto di inserirvi correzioni più recenti provenienti da un'altra versione⁵.

Il puškinista Modest Gofman, nel risolvere la questione legata alla scelta del testo base dei versi liceali di Aleksandr Puškin, si attenne alla norma 'della versione originaria'. Egli non vedeva differenza tra testo base e testo canonico quando affermava che "la questione di istituire un testo base canonico delle opere di Puškin si risolve facilmente...". Eppure Gofman scriveva:

È del tutto indubbio che il testo base debba essere l'ultimo, quello completo e definitivo, delle opere di Puškin, quello che l'autore ha letto per l'ultima volta – sotto forma di edizione a stampa o di manoscritto – pertanto non sono ammesse correzioni o aggiunte provenienti da bozze scritte a mano o dall'immaginazione creativa del redattore, non sono ammessi inserimenti 'al posto' di strofe

mancanti e di brani, tranne nei casi in cui detti inserimenti siano dovuti all'ingerenza nel testo del poeta dell'arbitrarietà censoria⁶.

Boris Tomaševskij, contestando il concetto di 'volontà dell'autore' applicato in modo meccanicistico, si espresse inoltre contro il termine 'testo canonico'. Egli scriveva:

Si tratta di una definizione infelice, senza palare poi dell'origine biblica del termine, la rigidità stessa del concetto di 'canonico' esclude la possibilità di qualunque altra decisione che non sia affermativa o negativa. E una decisione così categorica non può esistere. Per lo studioso tutte le versioni sono allo stesso modo interessanti, egli deve studiarle nella loro interezza e ricavare da esse tutto il necessario. Ma, nel momento in cui si dà alle stampe un testo, si solleva la questione della versione base. La questione legata alla scelta della versione non può essere risolta in maniera meccanica. Nel novanta per cento dei casi l'ultima versione fornisce il testo migliore in senso artistico. Ma anche qui si presentano complesse circostanze secondarie [...]. Qui è possibile adottare un criterio storico ed estetico, inteso come categoria storico-sociale e non come valore soggettivo⁷.

Boris Tomaševskij si scagliava giustamente contro l'approccio meccanicistico rispetto alla questione della scelta del testo, affermando:

Esiste un principio, universalmente accettato, nella scelta della versione, ed è il principio dell'ultimo testo composto dall'autore. Questo principio dà, generalmente, risultati attendibili, ma in sé è talmente meccanico da non poter essere assunto come punto di partenza per una critica dei testi. Si tratta piuttosto di una regola pratica, giustificabile nella maggior parte dei casi. Però, come ogni regola, questo principio ammette eccezioni, se si discosta dai rigidi principi relativi alla scelta del testo. Compito del redattore è quello di fornire un testo che esprime maggiormente l'intento artistico dell'opera⁸.

Pronunciandosi a favore non solo del criterio 'storico', ma anche di quello 'estetico' nell'analisi del testo, Tomaševskij propose il metodo "della scelta delle varianti secondo il principio del testo compreso all'interno di un sistema unitario"⁹. Il lavoro di Tomaševskij rappresentò un decisivo passo in avanti nello sviluppo della teoria della testologia, poiché ratificò il significato di critica del testo e allo stesso tempo, assieme al concetto 'dell'ultimo testo', riconobbe la necessità e la possibilità di introdurre

⁵ P. Sakulin, *Kn. V.F. Odoevskij: Russkie noči, pod red. S.A. Cvetkova. «Put'», M., 1913, str. IX+429, c. 2 r.*, "Golos minuvšego", 1913, 6, pp. 257-260.

⁶ M. Gofman, *Puškin. Pervaja glava nauki o Puškinе*, Petrograd 1922, p. 148.

⁷ B. Tomaševskij, *Pisatel' i kniga: Očerki tekstologii*, Moskva 1959, p. 273.

⁸ Ivi, p. 173.

⁹ Ivi, p. 176.

modifiche d'autore in un testo precedente, se l'ultimo non è eleggibile a testo base. Però, nella pratica editoriale, le conclusioni di Tomaševskij non sempre si sono dimostrate fruttuose.

Su questo pose l'attenzione Grigorij Vinokur, il quale osservò che “all'infondato psicologismo meccanicistico di Gofman si sostituisce l'indifferente empirismo di Tomaševskij: non deve essere espressa nessuna scelta, nessuna preferenza” e “al posto della questione del testo canonico Tomaševskij pone il problema della distribuzione del materiale, della ‘codifica’ dei testi poetici”¹⁰. Nel tentativo di stabilire cosa si intenda per “correttezza del testo”, Vinokur propone a sua volta il principio del ‘metodo filologico’ della scelta del testo. Egli scrive:

Solo uno studio puntuale, tutte le volte, di un fatto preso singolarmente, nella sua ampia ed estrema interpretazione filologica, può darci una risposta precisa alla domanda [...]. Ammettiamo che davvero, nella maggior parte dei casi, l'ultima versione dell'autore rappresenti il ‘canone’, cioè quella che nella maniera più completa e definitiva incarna l'intento artistico dell'autore, ammettiamo che questo coincida con la ‘volontà del poeta’. Eppure anche questa variante canonica dovrà essere sottoposta a una valutazione critica¹¹.

Vinokur riconosceva la necessità di eliminare difetti ed errori di battitura, così come quei travisamenti che “si spiegano con la particolare condizione di salute dell'autore, con un declino del suo talento, con un brusco cambiamento nella sua visione del mondo, con impulsi di diversa natura legati a vicende personali o indipendenti dalla sua volontà e cause simili”¹².

Il tentativo di trovare una soluzione più razionale della questione fu fatto in occasione della conferenza dei testologi sovietici dell'Istituto di Letteratura Mondiale (IMLI) e dell'Istituto di Letteratura Russa (IRLI) nel 1954, durante la quale si accese la polemica a proposito del principio ‘dell'ultimo testo’ e venne inoltre condannato l'arbitrio redazionale nella pratica editoriale. Alla conferenza venne stabilito che “il testo esatto è quello originario, che riflette fedelmente le intenzioni dell'autore, e non quello che

lo studioso ritiene essere il migliore”¹³. Inoltre si osservò come al posto del termine ‘testo base’ si utilizzassero concetti quali originale, finale, ultimo, invariabile, esatto, autentico e canonico.

Dopo la discussione Vera Načeva ribatté a chi equiparava i concetti di testo ‘canonico’ e ‘base’, che lei definiva come “espressione dell'ultima volontà creativa, dell'ultima fase della sua attività artistica”¹⁴. Lei scriveva: “[...] il testologo ha di fronte a sé tre importanti compiti: 1) determinare il testo base di un'opera; 2) analizzarlo in maniera critica, verificando che non si siano insinuate alterazioni tali da travisare la volontà dell'autore; 3) eliminare queste inesattezze e stabilire il testo canonico”¹⁵. In questo modo il testo canonico diventa un testo definitivo e immutabile, pubblicabile in tutte le edizioni di una determinata opera, dalla scientifica a quella destinata a un pubblico di massa.

La maggior parte dei testologi si trovò d'accordo con questa risoluzione. Evgenij Prochorov precisò la definizione di testo base, caratterizzandolo come un testo che “rispecchia con maggior precisione e completezza l'intento ideologico e artistico dell'autore”¹⁶. Sergej Bondi definì tale testo “finale”, notando che: “possiamo, in realtà, distinguere in tutto due situazioni: le ricerche del testo (di quello finale o delle varianti) e lo studio del processo di lavoro dell'autore sul testo”¹⁷.

Nella monografia *Tekstologija* Dmitrij Lichačev analizza materiale della letteratura russa antica con una propria specificità. Il manoscritto antico rappresenta, per buona parte, un testo unico, che cambia a seguito della mano del copista. Pertanto il concetto di ‘testo base’ o di ‘manoscritto base’ è qui, in larga misura, convenzionale. Lo studioso scrive: “La scelta del testo base per un'edizione viene determinata sulla base della storia del testo che il testologo ha ricostruito, e non dalle *lectio* ‘migliori’”¹⁸.

¹³ *Voprosy tekstologii: Sbornik statej*, II, Moskva 1957, p. 37.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *textit* *Osnovy tekstologii*, a cura di V. Nečeva, Moskva 1962, p. 248.

¹⁶ E. Prochorov, *Tekstologija: Principy izdanija klassičeskoj literatury*, Moskva 1966, pp. 54-55.

¹⁷ S. Bondi, *O čtenii rukopisej Puškina*, “Izvestija AN SSSR. Otd. obščestv. nauk”, 1937, 2/3, p. 571.

¹⁸ D. Lichačev, *Tekstologija: Na materiale russkoj literatury X-XVII vv.*, Moskva-Leningrad 1962, p. 494.

¹⁰ G. Vinokur, *Kritika poëtičeskogo teksta*, Moskva 1927, pp. 20-21.

¹¹ *Ivi*, pp. 44-45.

¹² *Ivi*, p. 45.

Lidija Opol'skaja, la quale lavorò sul materiale della letteratura russa del XIX secolo, ritiene che da testo base “debba fungere, di norma, l'ultimo testo approvato dall'autore” e ugualmente osserva che la scelta del testo base destinato alla pubblicazione è determinata dalla storia del testo che il testologo ricostruisce, e non dalle “*lectio* migliori”¹⁹. In questo modo, nonostante alcune discordanze nella terminologia, la maggioranza degli studiosi accoglie il concetto di ‘testo base’, intendendolo come quello che, al termine di un'analisi esaustiva delle fonti e della critica testuale, risulti essere il più attendibile. È il testo assunto a base durante la preparazione del testo canonico, quello scientificamente comprovato, ripulito da errori e difetti e che corrisponde in maggior misura alla volontà artistica dell'autore.

Anche nella testologia occidentale esiste il concetto di ‘testo base’, più spesso definito *copy-text* [testo-copia]. Nel 1904 lo studioso inglese Ronald McKerrow lo definì il testo che “viene utilizzato come testo base in ogni specifico caso”²⁰. Lo studioso dell'opera letteraria di Shakespeare Walter Greg si trovò d'accordo con lui. Parlando dello scopo di un'edizione critica, egli osservò come esso “consista nel fatto di presentare il testo, per quanto lo consenta la documentazione a disposizione, nella forma in cui esso si presentava, come possiamo supporre, nella copia definitiva dell'opera redatta dallo stesso autore [...]”²¹. I lavori degli studiosi anglo-americani Walter Greg e Fredson Bowers contengono una polemica riguardante una serie di questioni, ma in generale il concetto di ‘testo base’ compare nella testologia inglese attraverso la formula di ‘Greg-Bowers’, alla quale si attiene la maggior parte degli studiosi.

Alla definizione di questo concetto si avvicinò lo studioso tedesco Georg Witkowski nel lavoro *Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke*. Per lui compito del testologo era “stabilire l'aspetto che l'autore aveva dato o voleva dare alla propria opera”, affermando che “una comprensione esaustiva dei contenuti rappresenta la base per una buona cri-

tica del testo”²². Witkowski riteneva che il testologo avesse il diritto di correggere gli errori indiscutibili del testo, basandosi su quello più adatto. Alla fine del XX secolo il testologo polacco Konrad Górski sancì i principi della scelta del testo base (da intendersi, nella sua interpretazione, come testo esatto) nel lavoro *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich* [Warszawa, 1975].

Anche nella testologia straniera esiste una diversificazione terminologica: Walter Greg talvolta definisce il testo base “variante originale”, Ingemar Düring lo definisce “il modello per fissarne le basi”, Roland McKerrow “il miglior testo, che esprime nella maniera più completa la volontà dell'autore”²³. Ciononostante la maggior parte degli studiosi riconosce la necessità di individuare la fonte approvata, considerata il punto di partenza nello stabilire un testo autenticamente attendibile, preciso, usando le parole di G. Witkowski ‘un testo, usando la terminologia più recente, immutabile’²⁴. W. Greg definisce il testo base “un testo-copia razionale”. Talvolta si utilizzano come sinonimi i concetti di “definitivo”, “finale”, ma, di gran lunga più frequentemente, *copy-text*. Le direttive per l'edizione dei testi dei classici americani lo definiscono in questi termini: “il testo-copia è un manoscritto d'autore, una bozza o prova di stampa, che rappresenta la base del testo in fase di pubblicazione; in altre parole, si tratta del testo al quale il curatore rimane fedele in tutte le sue parti, a esclusione di quelle per le quali egli ritiene necessario apportare delle modifiche supportate da un'analisi critica”²⁵.

Il testo base può essere così un autografo in brutta o bella copia, se l'opera non possiede fonti a stampa, delle prove di stampa, una prima pubblicazione, un testo stampato nel quale si è impressa l'ultima volontà creativa dell'autore. L'esperienza maturata dalla testologia russa e da quella occidentale mostra che

²² G. Witkowski, *Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke*, Leipzig 1924, p. 21.

²³ W. Greg, *The Rationale of Copy-Text*, “Studies of Bibliography”, 1950/1951, 3, p. 25.

²⁴ G. Witkowski, *Textkritik*, op. cit., p. 8.

²⁵ *Statement of Editorial Principles and Procedures. A Working Manual for Editing Nineteenth-Century American Texts*, a cura di Modern Language Association of America and Center for Editions of American Authors, New York 1972, p. 4.

¹⁹ *Voprosy tekstologii*, op. cit., p. 136.

²⁰ T. Nashe, *The Works of Thomas Nashe*, a cura di R. B. McKerrow, London 1904-1910, p. XI.

²¹ W. Greg, *The Editorial Problem in Shakespeare. Survey of the Foundation of the Text*, Oxford 1942, p. X.

il più delle volte questa fonte del testo coincide, temporalmente, con l'ultimo contatto dell'autore con la propria opera. Tuttavia, la questione del testo base richiede un approccio rigorosamente differenziato e profondamente individualizzato e non può essere risolto in maniera meccanicistica.

Nella sua storia la testologia ha spesso sentito il bisogno di semplificare tale questione con l'aiuto di principi universali. La bella copia di un manoscritto, la prima stampa di un testo, l'ultima pubblicazione avvenuta quando l'autore era ancora in vita – questa è la natura delle decisioni presentate come universali e necessarie. Tuttavia ognuna di queste era soggetta a critiche e dava origine a una gran quantità di eccezioni alle regole. Dmitrij Lichačev aveva giustamente notato che solamente un principio testologico possiede l'universalità: quello di “osservare in ogni cosa una rigorosa storicità e tenere in considerazione la storia del testo”²⁶. I testologi sono sempre più convinti della necessità di un approccio individualizzato nella risoluzione della questione relativa alla fonte del testo base. Così, gli studiosi di Inghilterra e Stati Uniti per molto tempo si sono attenuti alla formula di ‘Greg-Bowers’, che li orientava verso la bella copia scritta a mano dall'autore o, in ultima analisi, alla prima pubblicazione dello scrittore. Questa regola risultava efficace e proficua rispetto alla letteratura fino alla seconda metà del XVIII secolo, fino a quando gli autori non iniziarono a occuparsi della riedizione delle proprie opere. Se ci si attiene a questa formula nei lavori preparatori di un'opera che tra le fonti possiede alcune copie dattiloscritte approvate o pubblicazioni di libri, essa non di rado perde valore, diventando a volte addirittura fuorviante.

In Russia già l'archimandrita Damaskin, nel preparare la prima raccolta delle opere di Michail Lomonosov, ebbe a sua disposizione i manoscritti e due edizioni dell'opera ‘con correzioni compositive’ e nutriva delle perplessità su quale testo assumere a base per stamparle. Alla fine, egli preferì non la seconda edizione, bensì la prima (inserendovi le varianti della seconda), mentre stampò altre opere seguendo ora il manoscritto, ora il testo della seconda edizione

approvata²⁷. Per questa sua scelta venne in seguito rimproverato da Michail Suchomlinov, il quale stampò i testi di Lomonosov facendo riferimento alla prima pubblicazione in assoluto, e, in sua assenza, ai manoscritti. Egli sosteneva che condizione essenziale dell'edizione “di un monumento letterario consiste nella perfetta conservazione del testo iniziale, con l'indicazione delle modifiche apportate per mano dello stesso autore”²⁸.

Molti testologi hanno subito, venendone talvolta addirittura ipnotizzati, il fascino del primo testo stampato prestando costantemente la dovuta attenzione al manoscritto, il quale possiede sempre una forza attrattiva quasi irresistibile. Tra essi Nikolaj Tichonravov, che aveva curato la prima raccolta accademica delle opere di Nikolaj Gogol' (di dieci volumi, nel 1889 vennero pubblicati i primi cinque). Egli insisteva sul valore decisivo del primo testo stampato, sebbene lui stesso in molti casi avesse fatto ricorso alla commistione di diverse fonti²⁹.

Non c'è dubbio che l'autografo o il primo testo stampato rappresentino in modo convincente l'espressione della volontà artistica dell'autore. La loro assenza è spesso fonte di inesattezze e confusione, difficilmente eliminabili. Così la perdita del manoscritto del *Don Chisciotte* causò il protrarsi della polemica sull'“asino rubato”, di cui si parla nel capitolo XXIII della prima parte del romanzo. Emerse che Cervantes era stato ingiustamente accusato di aver commesso errori, di essere stato incoerente e disattento, poiché a causa della negligenza dei tipografi fu tralasciata, nella prima parte, la spiegazione di come Gines rubò l'asino³⁰.

Ma la prima edizione del testo non corrisponde sempre alla fonte approvata, come venne stabilito nel corso della pubblicazione dell'*Amleto* shakespea-

²⁷ *Pokojnogo statskogo sovetnika i professora Michajla Vasil'e- viča Lomonosova sobranie raznyh sočinenij v stichach i proze*, I, Moskva 1778, pp. 5-6.

²⁸ *Sočinenija M.V. Lomonosova*, Moskva 1891, I, p. VII. Cfr. G. Andreeva, *Izdanie sobranij sočinenij M.V. Lomonosova v XVIII-XX vv.*, III, Moskva 1960.

²⁹ *Sočinenija N.V. Gogolja: V 5 tt. Tekst sveren s sobstvennoručnymi rukopisjami avtora i pervonačal'nymi izdanijami ego proizvedenij Nikolaem Tichonravovym*, Moskva 1889-1890.

³⁰ A. Purinov, O “neposledovatel'nosti, nebrežnosti i ošibkakh” *Servantesa*, “Literaturnyj kritik”, 1939, 2, pp. 230-232.

²⁶ D. Lichačev, *O filologii*, Moskva 1989, p. 201.

riano. Venne dimostrato che la prima edizione del dramma uscita mentre l'autore era in vita, risalente al 1603, è di due volte più breve della seconda, uscita nel 1604, ed è in realtà un testo riprodotto a memoria. Nell'edizione del 1604, però, da un confronto con il *first folio* uscito postumo del 1623, mancano ancora ottantatre righe. In essa abbondano errori di battitura di ogni genere, che talvolta trasformano i dialoghi in veri e propri enigmi. I testologi inglesi e americani dopo pluriennali discussioni presero la decisione di stampare un 'testo riassuntivo', che riunisse tutto ciò che si trova nel *secondo quarto* (1604) e nel primo *in-folio* (1623). Spiegando e giustificando questa decisione Aleksandr Anikst scrive: "In altre parole, il lettore di oggi si trova di fronte un testo di gran lunga più completo rispetto all'*Amleto* che conobbero i contemporanei di Shakespeare"³¹.

Compito del testologo, però, è quello di stabilire il testo d'autore autentico e non il 'più completo' o il 'migliore' dal suo punto di vista. Perciò, pur non disconoscendo l'imponente lavoro condotto rispetto alla contaminazione dei testi dell'*Amleto* e alla 'ricostruzione' dell'opera, è lecito tuttavia dubitare della legittimità di una tale decisione. L'unica edizione, uscita mentre Shakespeare era ancora in vita e con la quale egli ebbe un legame, il *secondo quarto* (1604), risulta essere, in questo caso, di gran lunga più autorevole rispetto alla prima edizione del 1603 e a quella postuma del 1623. Proprio questa fonte consente al lettore contemporaneo di immaginare in che forma il dramma andasse in scena a teatro ai tempi di Shakespeare.

Per gli scrittori classici dei secoli XVIII-XX, la fonte del testo base non è, di norma, né l'autografo né la prima edizione del testo, bensì l'edizione a stampa pubblicata durante la vita dell'autore. Questo si spiega con il fatto che per la maggior parte degli scrittori sono peculiari non solo le correzioni apportate alle bozze e alle prove di stampa, ma anche il perfezionamento globale del testo in fase di prima edizione e di successive riedizioni. Secondo le osservazioni degli studiosi, singole parti di *Guerra e Pace* di Lev Tolstoj hanno fatto la loro comparsa

proprio all'ultimo momento, nelle prove di stampa, e persino in quest'ultime vennero sottoposte a profonda revisione³². Correggendo il testo apparso su rivista in preparazione alla prima edizione singola del romanzo, lo scrittore esclude *in toto* un capitolo, ne inserì un altro, apportò modifiche sostanziali in molti altri, sottopose il testo del romanzo a una significativa revisione stilistica. Di fronte al rimprovero di Pëtr Barten'ev, che lo aiutava nel lavoro, Lev Tolstoj rispose: "Non potrei scarabocchiare diversamente da come faccio e so per certo che questo mio pasticciare è di grande utilità"³³.

Non meno esemplare il *modus operandi* di Balzac. André Maurois scrive: "Fin dai tempi de 'Les Chouans' egli aveva acquisito l'abitudine di considerare ogni suo schizzo come una tela per un'opera futura, e 'ricamava' già in bozza. Lo scrittore aveva una grafia particolarmente illeggibile, perciò le prime prove di stampa furono dattiloscritte per lui in lettere antiche, i cosiddetti 'chiodi'. Ne conseguì una quantità di correzioni di bozze tale, che gli editori le addebitarono all'autore"³⁴. Dopo aver stipulato il contratto per l'edizione completa de *La commedia umana*, Balzac corresse *ex novo* tutti i 17 volumi, usciti mentre era in vita. Giunto nella città di provincia Lagnes, dove venivano composti i suoi libri, egli dedicava 200 ore al mese alla correzione delle bozze. Come testimonia Maurois, in tutto Balzac "dieci, undici volte aggiustò il testo delle sue opere [...]"³⁵. Tutto questo a riprova del fatto che qualora il testologo scegliesse di basarsi solo sui suoi manoscritti, commetterebbe un grave errore.

Per altri scrittori è caratteristico un rapporto più passivo nel preparare le proprie opere alla pubblicazione. William Faulkner lasciava agli editori la libertà di eliminare le ripetizioni nel testo in fase di preparazione dei suoi manoscritti per la veste tipografica. Dopo aver concluso nel 1953 il lavoro sul manoscritto del romanzo *La parabola*, egli si lamentò dell'editore con un amico, dicendo che lo ave-

³¹ A. Anikst, *Posleslovie k "Gamletu"*, in V. Šekspir, *Polnoe sobranie sočinenij: V 8 tt.*, VI, Moskva 1960, p. 579.

³² L. Tolstoj, *Sobranie sočinenij: V 22 tt.*, VII, Moskva 1981, pp. 371-373.

³³ Idem, *Polnoe (jubilejnoe) sobranie sočinenij: V 90 tt.*, LXI, Moskva 1953, p. 176.

³⁴ A. Morua, *Prometej, ili Žizn' Bal'zaka*, Moskva 1983, p. 319.

³⁵ Ivi, p. 508.

va obbligato a migliorare il testo: “È la prima volta nella vita che mi ritrovo a dover revisionare in questo modo un mio libro”³⁶.

Nikolaj Gogol' concesse a Nikolaj Prokopovič la licenza di correggere “lingua e stile”, quando nel 1842 a Pietroburgo veniva stampata la prima raccolta delle sue opere. Egli scrisse al suo fiduciario il 15 (27) luglio 1842:

Durante la revisione del secondo volume ti chiedo di intervenire nella maniera quanto più prepotente e assoluta possibile: in “Taras Bulba” ci sono molti errori del copista. Lui spesso ama inserire la lettera ‘e’ dove non va messa, in quei punti toglila. In due-tre posti ho pure notato degli errori di grammatica e una pressoché mancanza di senso. Per favore, correggi dappertutto con la stessa libertà con cui correggi i quaderni dei tuoi studenti. Nel caso la stessa costruzione si ripeta con frequenza, sostituiscila con altro, e non avere mai né dubbi né pensieri sul fatto che vada bene, perché tutto andrà bene³⁷.

Anche nei testi che nel 1852 sistemò e corresse lo stesso Gogol' furono riscontrati errori simili. Come abbiamo già detto, la lettura da parte dell'autore ha delle peculiarità e persino gli scrittori più pignoli controllano senza troppa cura il testo delle loro opere, in occasione sia della prima edizione, sia delle successive.

In altre parole, nelle fonti edite la volontà dell'autore non di rado viene travisata. È un fatto riconosciuto dai testologi di tutto il mondo che lavorano alle edizioni di scrittori classici. Evgenij Prochorov, basandosi sulle edizioni delle opere di Gor'kij, appurò l'insorgere di errori persino quando si pubblicava dalla matrice di stampa³⁸. Molti studiosi notarono che le edizioni riprodotte tramite procedimenti della stereotipia e dell'elettrotipia contenevano sempre discrepanze. La lunga esperienza che la pratica testologica russa e straniera ha maturato nel corso degli anni induce gli studiosi a ritenere che nella scelta della fonte del testo base sia più sicuro orientarsi verso l'ultima edizione approvata dall'autore, tanto più che spesso gli stessi scrittori dispongono di considerare definitivo l'ultimo testo da loro revisionato. Di questa natura furono le istruzioni lasciate in

vita da Ivan Gončarov, Anton Čechov, Ivan Bunin, come anche da Walt Whitman, Stendhal e da molti altri.

La questione dell'“ultima volontà dell'autore” è tra le più dibattute nella teoria testologica. Questo problema assume particolare rilevanza in quei casi in cui gli interessi del lettore o le richieste dell'editore costringono a mettere in discussione l'adeguatezza del ‘testamento’ dell'autore. L'enorme interesse verso la lettura dell'opera di Mark Twain induce i curatori e gli editori della serie “Mark Twain Papers” a dubitare della correttezza del divieto imposto dal grande satirico di pubblicare un'intera serie di opere appartenenti all'ultimo periodo della sua vita. È possibile contestare anche la volontà di Ivan Bunin di non stampare le sue lettere a Gor'kij. I testologi da lungo tempo contravvengono alla ‘volontà dell'autore’, pubblicando le poesie giovanili del poeta, senza curarsi del fatto che Bunin nel 1952 vietò di pubblicare 44 componimenti definendoli insignificanti. Un problema simile si presenta di fronte alla pubblicazione delle opere giovanili di Michail Lomonosov o della prosa di Nikolaj Nekrasov.

Nella pratica editoriale mondiale sono frequenti i casi in cui l'ultima volontà dell'autore, fissata nel testo finale, è stata ignorata. Sinclair Lewis non fu mai in grado di apportare correzioni al testo dei suoi romanzi, poiché gli editori, nonostante le proteste dell'autore, continuarono a stamparli sulla base della matrice della prima edizione. Così come non fu accolta dagli editori la revisione che Stendhal fece della bozza del romanzo *La certosa di Parma*, al quale egli lavorò fino al 6 marzo 1842. Il romanzo venne stampato sulla base del testo della prima edizione del 1839. Stendhal non riuscì nemmeno a far stampare l'edizione da lui corretta del romanzo *Il rosso e il nero*. Solamente alcune tra le sue variazioni vennero tenute in considerazione nell'edizione Champion (1923)³⁹.

Come mostra l'esperienza maturata dagli studi testologici nel nostro paese, questa situazione è stata frequentemente risolta affidandosi alla regola

³⁶ B. Gribanov, *Folkner*, Moskva 1976, p. 314.

³⁷ N. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij: V 14 tt.*, I, Leningrad 1940, p. 6.

³⁸ E. Prochorov, *Tekstologija chudožestvennyh proizvedenij M. Gor'kogo*, Moskva 1983, pp. 91-95.

³⁹ B. Reizov, *Istoriko-literaturnaja opravka “Parmskij monastyr’”, in Stendal', Sobranie sočinenij: V 12 tt.*, I, Moskva 1978, pp. 500-501.

dell'«ultima volontà dell'autore». Jakov Grot, il quale si dedicò a lungo all'elaborazione di basi scientifiche in ambito testologico in materia di edizioni accademiche, scrisse nella prefazione alla raccolta delle opere di Gavriil Deržavin: «Abbiamo assunto a testo base delle raccolte di Deržavin l'edizione del 1808, in quattro parti, in quanto rappresentativa dell'ultima versione delle poesie tra quelle stampate mentre il poeta era ancora in vita, e ci siamo discostati da questa edizione solo in presenza di valide ragioni, sempre segnalate in nota. In casi come questi ci siamo sempre attenuti ad altre edizioni di Deržavin e ai suoi manoscritti»⁴⁰.

La maggior parte delle prefazioni dei curatori, poste a introduzione delle raccolte delle opere dei classici, contiene la formula convenzionale: «I testi, pubblicati dallo scrittore, sono di norma stampati sulla base dell'ultima edizione uscita quando l'autore era ancora in vita». Questa formula si incontra nelle prefazioni alle edizioni delle raccolte delle opere di Aleksandr Gerzen, Ivan Turgenev, Vissarion Belinskij, Michail Saltykov-Ščedrin, Fëdor Dostoevskij e altri. L'ultima volontà artistica dell'autore effettivamente coincide spesso, come si è detto sopra, con la revisione, da parte dell'autore, dell'ultima edizione uscita quando egli era ancora in vita. Tuttavia non bisogna sottovalutare ciò che si cela dietro la clausola limitativa 'di norma'.

Proprio ciò che Jakov Grot ha espresso attraverso le parole «in presenza di valide ragioni» obbliga i testologi a un'analisi critica delle ultime versioni create dagli autori e talvolta induce al loro rifiuto. Preparando la commedia di Aleksandr Griboedov *Che disgrazia, l'ingegno!* per l'edizione accademica, Nikolaj Piksanoŭ dimostrò come tra le copie manoscritte degli anni 1824 e 1826, riconducibili all'autore, debba essere considerata testo base quella del 1824. Egli protestò contro «un particolare metodo semantico, estetico, psicologico in ambito editoriale», applicando il quale si incorre sempre nel pericolo di dare, al posto di una versione unitaria, una mescolanza di diverse versioni, cioè una

commistione⁴¹.

È caratteristico che già prima della rivoluzione si profilasse nella testologia russa la tendenza di distinguere diverse varianti di un'opera rispetto alla questione sulla scelta della fonte del testo base. In questi casi il dilemma se dare la preferenza al primo o all'ultimo testo si risolve con una certa facilità. Nel momento in cui l'autore ha rielaborato l'opera, modificandone significativamente la natura ideologico-artistica e stilistica, ovvero ha creato una nuova variante a parecchi anni di distanza dalla prima – talvolta anche decine di anni – vengono pubblicati entrambi i testi. Così, la *povest'* di Gogol' *Taras Bul'ba*, nelle varianti del 1835 e del 1842, viene pubblicata due volte. Nella raccolta completa delle opere di Maksim Gor'kij sono pubblicate due diverse varianti dell'opera teatrale *Vassa Źeleznova*: quella pre-rivoluzionaria e quella sovietica.

Nella raccolta *Poesie* di Andrej Belyj, edita per Biblioteka poëta nel 1966, i testi tratti dalle miscelanee *Zoloto v lazure* [Oro in azzurro, 1904], *Pepel* [Cenere, 1905], e *Urna* [1909] sono pubblicati in due versioni: nella sezione che raccoglie versioni giovanili e in quella dedicata ai «versi rimaneggiati». In questo caso i testologi sono andati apertamente contro la volontà dell'autore, poiché nell'edizione berlinese del 1923 Andrej Belyj cancellò l'ordine cronologico delle opere, rielaborò radicalmente i versi giovanili e rinnegò le sue raccolte migliori. A questo proposito Vladimir Pjast, amico del poeta, fece notare la necessità di organizzare una «società per la difesa delle opere di Andrej Belyj dalla violenza con cui egli si rapporta a esse»⁴². Egli scrisse: «Rielaborando, perfezionando, come si usa dire, le sue poesie, Andrej Belyj le ha talmente rovinare, che ci si dovrebbe meravigliare, di dove si sia andato a cacciare, in simili situazioni, il suo innato 'buon gusto!'»⁴³.

Non meno paradossale è il caso di Henrik Ibsen. Egli raccontò a un letterato tedesco: «Sapete cosa mi è capitato con il finale di 'Nora'? All'inizio non riuscivano ad accettarlo. Allora io stesso cominciai

⁴¹ N. Piksanoŭ, *Tvorčeskaja istorija "Gorja ot uma" Griboedova*, Moskva 1928¹; Moskva 1971².

⁴² V. Pjast, *Vstreči*, Moskva 1929, p. 154.

⁴³ Ivi, p. 155.

⁴⁰ *Sočinenija Deržavina. S ob'jasnitel'nymi primečanijami Ja. Grot, I, Sankt-Peterburg 1864, p. XXXVII.*

a smussarne alcune parti e scrissi un finale meno crudo. Per un po' di tempo venne utilizzato ma poi, quando si furono immedesimati nel dramma, richiesero il finale originario, autentico [...]”⁴⁴. In quale enorme problema si sarebbe potuta trasformare la questione relativa al testo finale del famoso dramma se questa testimonianza non si fosse conservata. La grande quantità di casi simili indusse Boris Tomaševskij ad avanzare la proposta di considerare testo base quello “maggiormente accurato” e inserirvi tutti i cambiamenti dell'autore apportati nelle ultime edizioni⁴⁵. Allo stesso modo agì anche Kornej Čukovskij mentre curava i testi di Nikolaj Nekrasov.

La testologia moderna riconosce la necessità di eliminare deformazioni dovute alla censura e all'autocensura durante la preparazione del testo canonico delle opere. Tuttavia la questione relativa all'eliminazione di alterazioni di questo tipo non è semplice e non si può risolvere in maniera meccanicistica. Allo scopo di ricostruire questi ‘danni arrecati al testo’, lo studioso deve avere a disposizione prove incontrovertibili che il testo sia realmente viziato e disporre di una diversa variante, a tutti gli effetti d'autore. In presenza di più varianti dell'opera, è opportuno scegliere tra queste quella più libera dalla censura e dall'autocensura.

Lidija Opuľ'skaja, nell'articolo *Evoluzione della visione del mondo dell'autore e la questione della scelta del testo*, analizza le complesse situazioni affrontate dai testologi sovietici durante la preparazione delle opere di Lev Tolstoj, Gleb Uspenskij, Aleksandr Gerzen, Vladimir Majakovskij. Lei mette in guardia: “è estremamente pericoloso un ampliamento soggettivo, arbitrario del concetto di ‘danno’. Occorrono prove indiscutibili che dimostrino oggettivamente il danno per rinunciare, nel momento della scelta del testo base, all'ultima edizione approvata dall'autore”⁴⁶.

L'evoluzione della visione del mondo degli autori, in particolare di autori così complessi come Nikolaj Gogol', Lev Tolstoj oppure Fëdor Dostoevskij,

conduce spesso al rifiuto delle decisioni prese in precedenza e alla rivalutazione ‘dell'ultima volontà dell'autore’. Nel 1873, preparando *Guerra e pace* per la *Raccolta del principe Lev Tolstoj in otto parti* l'autore ridusse a quattro volumi i precedenti sei, tradusse in russo tutte le parti in francese all'interno del romanzo, estrasse e fece stampare in appendice tutte le digressioni filosofiche. Si tratta a tutti gli effetti dell'ultima revisione dell'autore. Quando però nel 1866 Sof'ja Tolstaja pubblicò il romanzo in due edizioni de *Le opere di L. N. Tolstoj* secondo il testo degli anni 1868-69, tenendo conto della revisione stilistica del 1873, l'autore non sollevò obiezioni. In altre parole, è possibile rinunciare all'ultima edizione approvata mentre l'autore era ancora in vita solo in presenza di serie alterazioni a opera di terze persone.

Negli ultimi anni sempre più testologi iniziano a riconoscere la necessità di un approccio individuale alla questione della scelta del testo base e di un'accurata verifica delle fonti più autorevoli. Così, per esempio, nell'individuare la fonte principale del testo della *povest' La campagna*, gli studiosi si trovano in disaccordo con Ivan Bunin⁴⁷. La questione della scelta del testo base in Ivan Šmelëv, in Saša Černyj e in altri scrittori dell'emigrazione si complica per simili ragioni: i testi antecedenti e successivi alla rivoluzione si differenziano non solo stilisticamente, ma anche ideologicamente.

Occorre infine ricordare quei difficili casi della testologia nei quali lo studioso non dispone nemmeno di una fonte approvata ed è costretto a ricostruire l'opera andata perduta. Il caso più famoso è la ricostruzione del poema *Gabrieleide* di Aleksandr Puškin, fatta da Boris Tomaševskij nel 1922 sulla base di una serie di documenti conservatisi. Analizzando decisioni testologiche di questo tipo Vera Nečaeva scrive: “La pubblicazione, in questo caso, di un testo unitario ricostruito è ammissibile alla condizione imprescindibile che esso venga accompagnato da una nota, con la quale il lettore viene messo in guardia sul fatto di non avere di fronte il testo originale

⁴⁴ *Polnoe sobranie sočinenij Genricha Ibsena: V 4 tt.*, IV, Sankt-Peterburg 1909, p. 175.

⁴⁵ B. Tomaševskij, *Pisatel'*, op. cit., p. 179.

⁴⁶ *Voprosy tekstologii*, op. cit., p. 134.

⁴⁷ L. Krutinova, *Iz tvorčeskoj istorii “Derevni” I.A. Bunina*, “Russkaja literatura”, 1959, 4; N. Kučerovskij, *O tvorčeskoj istorii povesti I.A. Bunina “Derevnja”*, in *Istoriko-literaturnyj sbornik*, Kaluga 1970.

dell'autore, ma il risultato di un lavoro critico condotto da studiosi, che ha ripristinato questo testo sulla base dei manoscritti pervenuti"⁴⁸. L'esperienza nel campo della preparazione testologica delle opere dei classici russi e stranieri mostra che nella scelta della fonte del testo base è importante il principio dell'inviolabilità dell'ultima volontà artistica dell'autore e di un accurato studio della storia dell'opera per tutti gli aspetti legati alla ricostruzione del testo canonico.

www.esamizdat.it ◇ L. Spiridonova, *La scelta della fonte del testo base*. Traduzione dal russo di T. Triberio (ed. or.: Idem, *Vybor istočnika teksta*, in Idem, *Tekstologija: teorija i praktika*, Moskva 2019, pp. 65-80; note alle pp. 233-234) ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 311-323.

⁴⁸ *Osnovy tekstologii*, op. cit., p. 382.

◇ **L. Spiridonova, *Selecting the Source of the Main Text*** ◇
Translated by **Tania Triberio**

Abstract

Italian translation of *Vybor istochnika teksta* by Lidiia Spiridonova.

Keywords

Spiridonova, Textual Criticism, Main Text, Redactions, Copy-Text.

Author

Lidiia Spiridonova - DSc in Philology, Professor, Head of Department at the A. M. Gorkii Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences in Moscow for the study and the edition of Gorkii's works. She is author of several works and articles, for details see *Bibliographic index of works 1960-2008* (Moscow 2009).

Translator

Tania Triberio graduated cum laude twice in Foreign Languages and Literatures & Linguistics (Verona University, Department of Foreign Languages and Literatures). She qualified for teaching in 2013 (TFA) at Ca' Foscari University (Venice). Permanent teacher since 2019. Anils' member. She obtained a PhD in Slavistics in 2018: "Modern, foreign languages, literatures and culture" (XXIX cycle, Verona University). Doctoral thesis' title: *La categoria grammaticale dei 'predicativi' all'interno del Corpus Nazionale della lingua russa (NKRJA). Indagini e proposte* [The grammatical category of 'predicatives' within the National Corpus of Russian language (NKRJA). Investigations and proposals]. Among her fields of interest and research: comparative linguistics, syntax, morphology, semantics, translation, lexicography, corpora, didactics. She works as a temporary professor at Verona University since 2018 and cooperates in some (inter)national projects concerning didactics and translation.

Publishing rights

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



© (2021) Tania Triberio

Alcune alcune questioni di testologia e di edizione dei monumenti letterari russi del XVIII secolo

Jurij Lotman, Nikita Tolstoj, Boris Uspenskij

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 325-337 ◇

LA peculiarità dei compiti che si presentano a una moderna edizione (o riedizione) dei testi letterari del XVIII secolo non ha ad oggi ricevuto attenzione sufficiente. La questione è stata di norma esaminata o nel contesto generale dei problemi editoriali riguardanti le opere letterarie dell'età moderna (in questo caso domina l'inclinazione a negare la presenza di difficoltà serie e si propende per la trasposizione automatica dell'intero sistema di scrittura nelle forme moderne), o alla luce dei problemi testologici della letteratura russa antica (approccio che si applica in particolare alle opere dell'epoca petrina). Nell'ultimo caso le soluzioni sono, per lo più, di compromesso: si adottano le norme in vigore per la riproduzione dei testi medievali con alcuni 'allentamenti' nel verso della modernizzazione.

Scopo del presente articolo è dimostrare la tesi secondo cui i problemi testologico-editoriali della letteratura del XVIII secolo (più precisamente, della letteratura tra Pietro I e Puškin) sono assolutamente indipendenti, in un certo senso unici, e una disattenzione su questo piano reca danno alla comprensione storico-scientifica dei testi portando a che, in ultima istanza, il lettore interessato alla letteratura russa del XVIII secolo riceva in mano un'opera simile a un abito ritirato dalla lavanderia: l'aspetto è perfettamente in ordine, parrebbe simile in tutto a quello iniziale, ma le tinte sono un po' sbiadite, freschezza e novità si sono perse.

Sin dall'inizio è bene sottolineare che la questione non è se in un'edizione moderna si debba conservare al massimo l'aspetto esteriore di un testo del XVIII secolo o tendere piuttosto a una sua estrema mo-

dernizzazione. Simile impostazione nasconde in sé un errore e qualsiasi risposta sarà fallace. Tendere a una conservazione totale e incondizionata dell'aspetto esteriore di un testo del XVIII secolo può paradossalmente portare a uno slittamento dei suoi significati. Quando un'edizione bibliofila moderna riproduce non solo il carattere tipografico ma anche il tipo di carta del XVIII secolo introduce nel testo elementi aggiuntivi. L'aspetto esteriore della carta, che per l'autore e per il suo contemporaneo è elemento che si trova (di regola) oltre i confini del testo, viene così introdotto nel testo, assumendo un significato che a volte addirittura conquista il primo piano (facendosi portatore di un significato di 'autenticità' o di 'antichità' che naturalmente mancava allora — e che appassiona profondamente il bibliofilo oggi).

La questione va posta diversamente: tutto ciò che per l'autore e i suoi lettori 'rientrava nel testo', era cioè portatore di significato, carico di senso; tutto ciò che è legato alle caratteristiche culturali, ideologiche, stilistiche del monumento letterario in questione — tutto questo dev'essere conservato o trasmesso in modo adeguato. Tutto ciò che invece costituisce un sistema di mezzi di trasmissione dei significati neutrale rispetto al senso può e deve essere tradotto nel sistema consueto per il lettore contemporaneo a noi. Le specificità e le difficoltà di una pubblicazione sono in molto simili ai problemi che emergono nella traduzione di un testo letterario.

Una simile impostazione del problema difficilmente potrà venire confutata. Gli ostacoli iniziano dopo. Il fatto è che la correlazione tra elementi formali e semantici di un testo non è immutabile e data una volta per tutte: essa è storicamente determinata. Non la si può aprioristicamente ascrivere a un testo, la si può solo estrapolare dallo studio delle idee culturali

* Copyright for publishing the article belongs to ELKOST International Literary Agency and it is granted by Juri Lotman Semiotics Repository of Tallinn University.

e artistiche dell'epoca, recuperando le dichiarazioni della critica, il materiale delle polemiche e delle confessioni degli scrittori. Prima di redigere un'istruzione editoriale specifica è necessario condurre un approfondito lavoro di ricerca. Questa posizione, vera sempre, acquisisce un significato particolare quando ci rivogliamo alle opere di letteratura del XVIII secolo russo.

La domanda su cosa e in che misura sia significativo in una determinata epoca è determinata dall'intera situazione culturale dell'epoca stessa. Tuttavia per la letteratura – arte verbale – un ruolo particolare è interpretato dalla correlazione con gli stadi di sviluppo della lingua. Di tutte le complesse collisioni che emergono al riguardo a noi interessano quelle che sono proprie delle epoche di costituzione della lingua letteraria nazionale come sistema unico, ordinato, descritto in un'intera serie di metatesti. Queste epoche di regola coincidono con periodi di vigorosa ascesa culturale e sono caratterizzate dal fatto che problemi strettamente linguistici perdono in esse il proprio carattere specifico per venire trasportati sull'arena della lotta sociale, trasformandosi in vessilli sotto cui si battono i rappresentanti di fazioni ideologico-culturali diverse. Come non è possibile capire lo scisma della chiesa russa del XVII secolo se si vede nel segno della croce a due o tre dita solo il significato che al rito veniva ascrivito da uno storico positivista liberale della seconda metà del XIX secolo, così non si può comprendere la cultura russa del XVIII secolo se si analizzano le furiose dispute intorno a questioni di grammatica, ortografia, punteggiatura ecc. come esterne rispetto ai conflitti fondamentali della vita spirituale.

Il periodo di costituzione della norma, della lotta per l'una o l'altra formazione, da un lato, e il momento in cui le codifiche sono divenute stabili, dall'altro, forniscono rappresentazioni teoriche diverse di ciò che in un dato sistema è esterno e formale e di ciò che è organicamente legato alle basi della cultura e non può venire modificato senza perdite, slittamenti semantici o una totale alterazione del contenuto. Un buon criterio operativo capace di tenere al riparo da soluzioni soggettive è il seguente: in tutti i casi in cui possiamo stabilire che la soluzione autoriale è

risultato di una 'scelta consapevole', che sarebbero state possibili altre soluzioni che avrebbero però trasportato il testo su un diverso piano di significato, di genere, di stile (nel complesso, su un diverso piano culturale), possiamo parlare di densità semantica di un determinato elemento del testo, del suo carattere significativo e non puramente formale per l'autore. In tutti i casi in cui un aspetto del testo provoca una reazione attiva del lettore, che sia di polemica o di ammirazione; ne colpisce le emozioni; si fa oggetto di discussioni specifiche, di lotte critiche, diventando quindi segno di una posizione dell'uditorio – in tutti questi casi esso non può essere tratteggiato come esterno e venire scartato dall'editore moderno come fosse privo di importanza. Certo, possiamo percepire questi o quei testi senza darci la pena di orientarci tra i vessilli che gli autori sbandieravano al fronte dei propri esercizi verbali. Si può leggere (e amare) *Che disgrazia, l'ingegno!* senza saper nulla della lotta di Griboedov con la scuola sentimentale di Karamzin-Žukovskij e senza notarne le frecciate polemiche, si può assistere a *Povertà non è vizio* di Ostrovskij e non intravedervi nulla che riguardi lo slavofilismo o la 'giovane redazione' della rivista "Moskvitjanin" [Il Moscovita]. Ma vale la pena di aspirare a una percezione tanto impoverita e antistorica?

Il XVIII è un secolo di lotta e conflitti e non di norme stabilizzatesi e dogmi fissi e incrollabili, come spesso lo disegna la percezione di un osservatore superficiale. E la sua specificità è soprattutto nel fatto che campo di battaglia primario era la lingua russa. Tutto ciò che riguardava la lingua si presentava come carico di significato – non vi era niente di esterno o non rilevante. Più avanti cercheremo di dimostrare con una serie di esempi quanto importanti risultassero quegli aspetti del testo che la norma post-puškiniana avrebbe ridotto all'ordine di elementi formali e privi di significato indipendente.

Inoltre, la lotta stessa per la lingua non era fine a se stessa, non era attività isolata, autonoma: essa risultava inserita in un movimento unitario per la ricostruzione dell'intero sistema della letteratura come insieme, movimento che segnava il passaggio definitivo dalla *knižnost'*, la 'letterarietà' antico-slava,

alla *literaturnost'*, la 'letterarietà' moderna, nuova per il tempo — la belletristica. Il passaggio da un uso linguistico a un altro era legato alla necessità di costruire un nuovo sistema di generi, un sistema secolare di opere letterarie che distinguesse nettamente il secolo XVIII dai precedenti. A questo riguardo una situazione piuttosto evidente nonché caratteristica per l'areale della Slavia Orthodoxa (areale dove in passato esistevano una letteratura e 'letterarietà' slavo-antiche uniche e unitarie) si riscontra nel XVIII — inizio XIX secolo serbo, nella cosiddetta 'epoca pre-Karadorđević'. Il materiale serbo del XVIII secolo risulta particolarmente interessante e indicativo per il russista e lo slavista, data la possibilità di interpretarne la letteratura come proiezione in forma ridotta della letteratura russa di quello stesso periodo: vi si riscontrano analogie e isomorfismi nei processi, nelle correlazioni e nei risultati sui piani tematico, linguistico, stilistico e dei generi letterari. Nel XVIII secolo serbo tutti questi aspetti trovavano un'espressione più evidente, scoperta, marcata, a causa del numero significativamente inferiore di opere, del carattere ridotto di momenti essenziali dettaglianti sotto il profilo artistico (ma non strutturale), dell'assenza di uno sfondo letterario ed extralletterario ricco, caratteristico invece, ad esempio, della letteratura francese del XVIII secolo e in misura minore della letteratura russa di quello stesso periodo. In tal modo, il XVIII secolo serbo ci indica quelle particolarità del XVIII secolo russo che, per abbondanza di materiale e di forme, per complessità di relazioni tra gli elementi, risultano a noi nascoste o in qualche modo offuscate. Ad esse si ricollegano anche le questioni di grafia, grafica e ortografia russe: questioni che nella tradizione letteraria e filologica serba occupavano indiscusse il primo piano. Questo è il motivo per cui ci permetteremo di consolidare i nostri ragionamenti sulla lingua letteraria russa del XVIII secolo rivolgendoci alla situazione linguistico-letteraria serba.

Uno dei primi aspetti da considerare è il problema della grafica, che ci conduce dentro l'essenza stessa della questione: proprio la grafica infatti si presenta alla coscienza editoriale odierna come esempio indiscusso di aspetto del testo esteriore, non correlato

alla sostanza, e che dunque può essere modernizzato senza alcun danno. Tuttavia è sufficiente prendere visione anche solo superficialmente del materiale perché risulti evidente: proprio la grafica e la grafia divengono nel XVIII secolo segno prioritario dell'autodefinizione culturale di un testo. Non c'è bisogno di ricordare da cosa ebbe inizio l'Illuminismo russo: da una riforma che riguardava la divisione dell'alfabeto in ecclesiastico e civile. È importante notare che una simile contrapposizione era presente anche nel periodo precedente, ma è solo nel XVIII secolo che essa diviene segno culturale effettivo.

Per esempio, nel manuale tedesco per studenti di russo di Tönnis Fenne (1607) si individuano due tipi di grafia utilizzati dai russi. Uno, secondo i dati dell'autore, si adotta per l'espressione di "cose divine, imperiali, signorili" [*božestvennye, carskie, gospodskie vešč'i*], l'altro per "cose infernali e abbiette" [*adskie i nizmennye*]¹. Ma fu solo dopo la riforma della grafia del 1710 che si venne a formare una situazione per cui il tipo di testo determinava univocamente il tipo di grafia — ecclesiastica o civile. È indicativo in questo senso l'insuccesso di Trediakovskij nel suo tentativo di stampare in grafia ecclesiastica un testo secolare².

Esempi di questo tipo si trovano anche più tardi. Quando nel 1830 M. Zagoskin pubblicò *Jurij Miloskavskij*, dove le parole "parte prima", "parte seconda" ed altre erano scritte in grafia ecclesiastica, il Sinodo sancì: "Comunicare a chi di dovere che il Sacro Sinodo ritiene sconveniente utilizzare i caratteri a stampa ecclesiastici, quali esistono per i soli libri liturgici e di carattere spirituale, in un romanzo o in altri testi di carattere secolare"³. Nel 1912 il libro di versi di V. Narbut *Allilua* [Hallelujah] fu confiscato solo perché scritto in alfabeto ecclesiastico. Per contro, nel 1843 il Sinodo vietò di stampare la liturgia del beato Arsenij Konevskij con lettere civili, "giacché tutte le liturgie dei santi si stampavano e

¹ Tönnies Fenne's *Low German Manual of Spoken Russian (Pskov 1607)*, a cura di L. L. Hammerich — R. Jakobson — E. von Schooneveld — T. Starck — Ad. Stender-Petersen, I, Copenhagen 1961, p. 23.

² P. Pekarskij, *Istorija imperatorskoj Akademii Nauk v Peterburge*, II, Sankt-Peterburg 1873, pp. 203-205.

³ A. Kotovič, *Duchovnaja cenzura v Rossii (1799-1855 gg.)*, Sankt-Peterburg, 1909, p. 294.

si stampano in lettere ecclesiastiche”⁴. Sull’importanza culturale di questo confine può testimoniare la lettera che Puškin inviò a Pletnëv dopo aver ricevuto notizia della morte di Alessandro I: “Sono un profeta, per dio – un profeta! Io ordino si stampi l’*André Chénier* in alfabeto ecclesiastico”. Il senso della citazione è questo: *André Chénier*, con le sue parole “Cadrai, tiranno!”, era primariamente una poesia che, dunque, esigeva caratteri civili; ma ora era ‘divenuta’ profezia e dunque andava ristampata in caratteri ecclesiastici.

Presso gli slavi del sud (serbi e bulgari), tuttavia, come anche presso i ruteni (carpato-ucraini), l’utilizzo della grafia slavo-ecclesiastica per i libri di carattere secolare, e non solo per quelli ecclesiastici, era conosciuto ancora all’inizio del XIX secolo. Una vita tanto lunga del cirillico ecclesiastico può essere spiegata perché esso si contrapponeva maggiormente all’alfabeto latino piuttosto che al russo ‘civile’; per questo in Serbia l’alfabeto civile fu a suo tempo collegato ad accuse di uniatismo⁵. L’opposizione alla latinizzazione era talmente forte che nel XIX secolo l’introduzione nell’alfabeto cosiddetto “civile” [*graždanka*] dello iota (in luogo della *ŭ* [*j*] e delle legature *я* [*ja*], *ю* [*ju*]), voluta da Vuk Karadžić, era percepita come cedimento inammissibile e lo stesso ‘j’ veniva chiamato ‘satanico’. Il primo libro serbo stampato in ‘civile’ fu *Istorija o Černoj Gory* [Storia del Montenegro] di Vasilije III Petrović Njegoš, edita a Pietroburgo nel 1754 dall’Accademia delle Scienze, cui fece seguito *Kalligrafija* di Zaharije Orfelin (Karlovac 1759) e *Latinski bukvar* dello stesso autore (Venezia 1766). Il ‘civile’ entrò nell’uso degli slavi ortodossi meridionali con fatica e gradualità, ed entrò solo perché consacrato dall’autorità della cultura e della letteratura russe.

Non meno indicative sono le dispute che hanno attraversato l’intero XVIII secolo sul carattere dell’alfabeto russo, sul numero e sulla grafia delle sue lettere – dispute animate da eccezionale esaspera-

zione, a marcare campi letterari diversi. Sumarokov introdusse il concetto di *krivopisanie*, antonimo di ortografia, dove includeva del pari: l’utilizzo delle grafie da lui condannate, un brutto stile e pensieri “cattivi” – fenomeni questi che appartenevano per lui a un’unica serie. Il legame tra i concetti di ‘letteratura’ e di ‘lettera’ veniva percepito come vivo e significativo. Colpisce la reazione emotiva a determinati grafemi che incondizionatamente ne escludeva una percezione neutrale all’interno della lotta sociale e culturale. Quando Karamzin in *Aonides* introdusse la lettera *ě* [*ě*, *jo*], provocò una brusca reazione dal lato dei suoi oppositori letterari. È indicativo che questa lettera irritasse a tal punto Šiškov – uno dei primi dignitari dello stato – da fargli pedissequamente cancellare i puntini sopra la “e” nei libri di sua proprietà⁶. Seguendo Šiškov, l’Accademia Russa ancora negli anni Venti dell’Ottocento riteneva l’utilizzo della lettera *ě* un “errore che piega verso il deterioramento della lingua”⁷. Dall’utilizzo della *ě* o della *io* il lettore riconosceva subito se aveva a che fare con un karamziniano o uno šiškoviano.

L’editore moderno è incline a vedere in scritture tipo *щастие* [*ščastie* – felicità] o *мущина* [*muščina* – uomo] la semplice osservanza di una norma in disuso e senza indugio le modifica in *счастие* [*sčastie*] e *мужчина* [*mužčina*]. Il XVIII secolo in realtà conosceva la sostituzione di *щ* [*šč*] in *сч* [*sč*] (o a volte in *шч* [*š-č*]). Ma la questione non rifletteva un’osservanza routinaria di regole scolastiche: era oggetto di un’aspra lotta che divideva il mondo letterario in partiti. Questa disputa fu iniziata ancora da Tatyščev, ad essa si unì energicamente a metà del secolo Sumarokov. Addirittura, alla fine del 1820 il letterato di epoca puškiniana Filimonov si rifiutava decisamente di riconoscere nella scrittura di *счастие* [*sčast’e*] in luogo di *щастие* [*ščastie*] una sostituzione neutrale:

*В нем слова и червя в замену
Я букву ша пишу одну...*

⁴ Ivi, pp. 216-217; cfr. B. Sove, *Problema ispravljenija bogoslužbenych knig v Rossii XIX-XX vv.*, “Bogoslovskie trudy”, V, Moskva 1970, pp. 36-37.

⁵ G. Radojičić (Radojičić), *Otraženie reform Petra I v serbskoj pis’mennosti XVIII v.*, “XVIII vek”, 7, Moskva-Leningrad 1966, p. 57.

⁶ Cfr. *Pis’ma raznyh lic k Ivanu Ivanoviču Dmitrievu, 1816-1837*, Moskva 1867, pp. 5-10, 12-13, 16; A. Šiškov, *Sobranie sočinenij i perevodov*, III, Sankt-Peterburg 1824, p. 26.

⁷ Ja. Levkovič, *Literaturnaja i obščestvennaja dejatel’nost’ puškinskoj pory v pis’mach A. E. Izmajlova k P. L. Jakovlevu*, “Puškin, issledovanija i materialy”, VIII, Leningrad 1978, p. 156.

*Иные пусть ползут червями,
Куда ползти им суждено;
А я останусь – со щами...⁸*

Ancora più significative si rivelarono le dispute su questioni di ortografia.

Nei secoli di mezzo l'ortografia era ritenuta fondamento della lingua letteraria, suo principio organizzatore, esattamente come al nostro tempo la fonologia e la fonetica costituiscono la struttura primaria del discorso orale, mentre l'ortoepia ne è fondamento della normatività, della cultura. Le riforme di Jan Hus, com'è noto, riguardavano la sfera non solo religiosa e sociale, ma anche linguistica. Esse iniziavano proprio dalla correttezza ortografica: rettore dell'università di Praga, egli chiamò il suo famoso trattato *De Orthographia bohémica* (Praga 1422). Nella stessa epoca, ma in un'area culturale diversa, greco-latina, Costantino il Filosofo (di Kosteneč) tenta di codificare e fondare l'uso letterario dotto della lingua slavo-ecclesiastica (dello slavo-comune) nel suo trattato *O pis'menech* [Sulle lettere]. Secondo la precisa osservazione di Vatroslav Jagić, "che non si fosse stabilizzata l'ortografia nella scrittura serba pareva a Costantino cosa molto più grave di quei difetti nella chiesa cristiana contro cui era stato a suo tempo convocato il concilio ecclesiastico di Cesarea"⁹. All'inizio del XVII secolo (il 18 febbraio 1627 secondo il vecchio stile), alla Knižnaja Palata di Mosca, l'igumeno Il'ja e il correttore Grigorij disputavano per mandato del patriarca Filarete con l'arciprete "dalla Lituania" Lavrentij Zyzanič. In questa contesa si ragionava che "con una sola parolina [*edinyj slovcem*] (cioè con una lettera [*t.e. bukvoju*]) si introduce un'eresia sulla divinità", che "non v'è altra differenza nella scrittura tra immagine e immagini se non che lì abbisogna una lettera piccola e

qui una grande", e con tanto fervore e dogmaticità, come "sulla divinità e sull'incarnazione, sulla passione del Signore e su ogni atto della legge cristiana", e così via¹⁰. Il XVIII secolo non ha soppresso questa venerazione, questa 'importanza segnica' dell'ortografia, ne ha solo sottomesso la funzione a fini non dogmatico-teologici ma secolari. In questo è anche una delle differenze rispetto alle epoche precedenti. Addirittura all'inizio del XX secolo alcuni slavisti ritenevano non senza fondamento che la storia della lingua letteraria fosse prima di tutto storia dell'ortografia, poiché dietro a diversi 'segni' esteriori si nascondevano diverse essenze. Ed è proprio così che ragionava il famoso slavista croato Tomislav Maretič quando scriveva la sua monumentale *Istorija hrvatskoga pravopisa latinskijem slovima* [Storia dell'ortografia croata con caratteri latini, 1889).

Il processo di codifica della lingua letteraria russa ebbe inizio proprio dall'ortografia. Poiché tale processo si svolgeva come consapevole dissociazione dalla tradizione slavo-ecclesiastica, a essere promosso fu il principio della scrittura fonetica (Adodurov, Trediakovskij)¹¹. Tuttavia, il XVIII secolo non conobbe il registrarsi di una norma nazionale unica: conobbe invece polemiche e lotte. La scelta di uno o dell'altro tipo di scrittura si legava all'appartenenza a uno o all'altro degli schieramenti in disputa. Come risultato si aveva una situazione in cui per tutte le questioni nodali di ortografia esistevano forme parallele, doppie, e la scelta di una o dell'altra diveniva atto di una consapevole autodefinizione autoriale.

L'utilizzo di lettere maiuscole o minuscole si presenta alla coscienza editoriale moderna come soggetto a regole univoche e formali. Diversamente appariva la questione nella prospettiva del XVIII secolo. Prima di tutto, questa distinzione (non all'inizio della frase ma, ad esempio, nei nomi propri) comparve relativamente tardi e testimoniava di un determinato orientamento culturale. B. Adodurov nel 1731 informa che la differenza tra lettere maiuscole e mi-

⁸ *Poèty 1820-1830 godov*, I, Moskva-Leningrad 1972, p. 709 ["In essa s di *sillaba* e č di *cimice* in cambio / Io scrivo soltanto una lettera – *šča*... / Che come cimici altri striscino pure / Dov'è in sorte per loro strisciare; / Io resto invece – con *šči* e con *šča*...". L'originale gioca sui nomi delle lettere dell'alfabeto russo antico 's' e 'č', rispettivamente *slovo* e *červo*, cioè 'parola' e 'verme'; un ulteriore gioco di parole potrebbe ravvisarsi nell'omonimia tra *šči* sostantivo e il plurale di *šča* intesa come lettera dell'alfabeto – gioco che qui cifriamo nella distinzione dei generi grammaticali, N.d.T.].

⁹ I. Jagić, *Rassuždenija južnoslavjanskoj i ruskoj stariny o cerkovno-slavjanskom jazyke*, "Issledovanija po ruskomu jazyku", I, Sankt-Peterburg 1895, p. 380.

¹⁰ *Prenie litovskogo protopopa Lavrentija Zizanija s igumenom Ilieju i spravščikom Grigoriem po povodu ispravlenija sostavlennogo Lavrentiem Katechizisa*, "Letopisi ruskoj literatury i drevnosti. 1859", IV, Moskva (1859), pp. 81, 86-87.

¹¹ B. Uspenskij, *Pervaja russkaja grammatika na rodnom jazyke. Dolomonosovskij period otečestvennoj rusistiki*, Moskva 1975.

nuscole viene osservata nella lingua russa solo da parte di coloro che sono particolarmente vicini al latino¹². Si può supporre che tale differenza fosse direttamente legata alla diffusione del sistema letterario russo sud-occidentale. Venendo percepita nel XVIII secolo come novità, questa differenza si rivelò in sommo grado marcata e legata a diversi tipi di autodeterminazione culturale, il che condizionò anche una serie di accese dispute sul suo ‘corretto’ utilizzo. Si definirono due correnti. Una tendeva a limitare il ruolo semantico delle lettere maiuscole, riconducendole a segno di inizio di frase; l'altra si orientava a un loro utilizzo per l'espressione di significati molteplici nonché in qualità di segno di intonazione. A. Sumarokov, deciso sostenitore della prima posizione, così scriveva:

Io non so poi se sia assennato infarcire tutte le nostre pagine con lettere maiuscole: secondo la nostra Ortografia, le lettere maiuscole vanno poste solo dopo i Punti, all'inizio della composizione, e ancora messe a ogni nuova riga a inizio del verso. E lo stesso nome di Dio andava messo ovunque con la D minuscola, se non all'inizio della frase e dopo un Punto. Lettere maiuscole vengono introdotte anche per tributare onore; ma non so se ciò sia assennato: o se non sia più degno esprimere l'onore invece che con lettere tanto grandi con poche lettere considerevoli e distinte, come è uso presso i Francesi: invece per grandezza di lettere abbiamo superato in ostentazione anche i Tedeschi¹³.

Interessante è qui l'indicazione che collega una tendenza all'orientamento culturale francese, l'altra a quello tedesco. Ma ancor più interessante è che Novikov, cui si deve la pubblicazione del testo, vi abbia messo le lettere maiuscole in modo esattamente opposto a quello inteso da Sumarokov: non solo “Dio”, ma anche “Punto”, “Francesi”, “Tedeschi” sono scritti con la maiuscola. Quest'ultima circostanza è particolarmente degna di nota poiché ci conduce direttamente alla complessa poetica delle lettere maiuscole elaborata da Karamzin. Questi non solo ‘infarciva’ le proprie composizioni di lettere maiuscole, riservando loro un posto importante nel suo testo portato al livello di virtuosismo di una partitura musicale: egli elaborò un intero sistema complesso di utilizzo delle lettere maiuscole. Grazie ad esse

veniva trasmessa nelle sue opere un'intera gamma di significati. Scritture del tipo *Натура о натуре* [natura], *Поэзия о поэзии* [poëziija – poesia], dal suo punto di vista hanno significati diversi. Le citazioni *Шекспир, Натуры друг* [Shakespeare, della Natura amico] di Karamzin e *везде мечта-ния, а натуры ни на волос* [ovunque fantasie, e di natura nemmeno un'ombra] di Griboedov, convogliano naturalmente significati radicalmente diversi della parola ‘natura’. È indicativo come nelle diverse edizioni delle sue *Lettere di un viaggiatore russo* Karamzin oscillasse tra le scritture *революция е Революция* [revoljucija – rivoluzione], per fermarsi poi su quest'ultima.

Tuttavia alla luce della pubblicazione novikoviana diventa chiaro anche un altro aspetto della questione: l'uso karamziniano di maiuscole e minuscole, che giungeva a scritture del tipo *Француз* [Francuz – francese, sostantivo] o *французский* [francuzskij – francese, aggettivo], risulta legato alla tradizione novikoniana¹⁴, cosa che naturalmente i contemporanei coglievano. Si può supporre che questo legame avesse un carattere dimostrativo. Sostituendo nelle edizioni moderne con lettere minuscole tutte le lettere maiuscole di Karamzin che risultino ‘anomale’ dal nostro punto di vista attuale, compiamo una trasformazione del testo non affatto formale e per niente inoffensiva: trasferiamo Karamzin dalla tradizione linguistica novikoviana a quella sumarokoviana. Il disprezzo per lo storicismo si vendica da sé.

Non ha senso elencare l'enorme numero di testimonianze del fatto che i problemi ortografici non occupavano nella coscienza dell'uomo di cultura del XVIII secolo il luogo modesto che invece gli viene attribuito dalla nostra coscienza contemporanea, ma venivano invece comparati a importanti questioni di stato. Ci limiteremo a un solo esempio, però evidente. Annunciando la sua uscita dall'Accademia delle Scienze, Trediakovskij nel 1858 scriveva:

Odiato nella persona, disprezzato nelle parole, annichilito negli atti, trapassato da corna satiriche, raffigurato come un mostro, e per giunta nei costumi (cosa vi è di più spregevole) deriso, o per astio o per astuzia o per desiderio di trarre vantaggio, infine per

¹² *Anfangs-Gründe der Rußischen Sprache, “Deutsch – Lateinisch und Rußisches Lexicon”*, Sankt-Peterburg 1731, p. 6 (paginature int.).

¹³ A. Sumarokov, *Polnoe sobranie vsech sočinenij*, X, Moskva 1787, pp. 35-36.

¹⁴ In questo caso non è per noi sostanziale su quale tradizione si basasse lo stesso Novikov. Le considerazioni ci condurrebbero troppo lontano.

sua necessità propria, al fine di gettare da ogni dove nell'abisso del disonore le "i" con giustezza e solido fondamento da me utilizzate nelle desinenze degli aggettivi maschili plurali interi, senza dubbio io sono ormai esausto nelle forze di vigilanza: per tutto questo è giunto il bisogno per me di appartarmi...¹⁵

Trediakovskij, che tanto ha fatto per la cultura e la letteratura russa, vede il proprio merito principale nella ratifica di una regola ortografica specifica! Né bisogna intendere questa lagnanza come comico pedantismo di uno studioso avulso dalla realtà: la questione della corretta grafia degli aggettivi al plurale provocò nel corso di decenni discussioni accese la cui virulenza non era affatto esagerata da Trediakovskij.

Per occupare la giusta posizione in relazione alla grafia e ad altri problemi cosiddetti 'formali' della lingua degli scrittori del XVIII secolo è necessario assumere un punto di vista storicista, al fine di valutare l'attività secondo criteri loro specifici. Il carico semantico di quegli elementi del testo che noi siamo abituati a interpretare come formali e non legati al significato appare nella prospettiva delle nostre idee abituali come una complicazione del testo, introduzione in esso di un momento di irrazionalità. Tuttavia dalla posizione della cultura del XVIII secolo le cose stavano esattamente al contrario e si nutrivano del pathos della semplificazione e del razionalismo, alla cui base giaceva il rifiuto della cultura del barocco con la sua tendenza a trasformare gli elementi semantici del testo in elementi ornamentali. Uno scrittore del XVIII secolo riteneva di semplificare la grafia rifiutando la costruzione del testo letterario secondo le leggi dell'ornamento grafico, rinunciando alla policromia della pagina, sostituendo l'intero complesso di abilità artistiche che nei manoscritti del barocco contribuivano a creare la pagina con un testo rigorosamente verbale che usasse i mezzi della sola espressività linguistica. La parola diveniva soltanto parola — cessava di essere disegno. Ma con ciò la richiesta di 'essere parola', cioè di portare i significati di una espressività convenzionale, veniva ascritta anche alle altre componenti della parola a tutti i livelli. Dalla conformazione della lettera alla scelta della forma grammaticale niente poteva essere

utilizzato 'semplicemente così', tutto doveva avere un senso, una spiegazione razionale, un significato specifico. Tutto nella lingua apparteneva alle sfere della semantica e della stilistica.

Alla luce di quanto detto è d'obbligo ampliare, relativamente ai testi del XVIII secolo, l'ambito degli oggetti da analizzare in riferimento ai problemi di stilistica. Poiché non tutto, anzi, di quello che svolgeva attivamente una funzione stilistica nel XVIII secolo aveva lo stesso ruolo nella letteratura del XIX secolo, gli studiosi spesso perdono di vista molto di ciò che invece era altamente marcato per gli autori e i lettori di allora. La situazione stilistica cambia nettamente se abbiamo a che fare con un'epoca in cui coesistono diverse norme linguistiche (ortografiche comprese) tra le quali effettuare una scelta, o con un periodo di dominio di una norma unica, nel cui rispetto lo scrittore struttura la propria opera. Il XVIII secolo appartiene al primo gruppo. Bisogna tuttavia considerarne l'eccezionale dinamismo che lo caratterizza nell'avvicendamento delle norme. Nella Russia del XVIII secolo la situazione nel campo delle norme linguistiche subì, di regola, trasformazioni radicali nel corso di quindici-venti anni. Così, ad esempio, V. Svetov pubblica nel 1773 *Opyt novogo rossijskogo pravopisanija* [Saggio sulla nuova ortografia russa]; ritenendo 'nuovo' il suo sistema, l'autore lo contrappone 'all'ortografia antica', intendendo con ciò precetti distanti soli venti anni dall'uscita del suo libro!

Poiché la situazione stilistica fondamentale del XVIII secolo era definita dalle contrapposizioni 'alto/basso', 'dotto/volgare', 'astratto/concreto', l'intero sistema di mezzi ortografici veniva attratto nel campo di questi significati. Esempio evidente ne è l'utilizzo delle forme doppie *ыў/оў* [*yj/oj*] negli aggettivi di genere maschile. Un sintagma del tipo *маленкуй сараў* [*malenkij saraj* — piccolo fienile] dal punto di vista di Lomonosov sarebbe stato percepito come lapsus stilistico inammissibile. La posizione di Lomonosov in questo caso si distingue da quella di Sumarokov e dei suoi seguaci. È caratteristica la disputa sull'utilizzo della coppia *благуй/благоў* [*blagij/blagoj* — buono]. Sumarokov scriveva che la parola *blagij* "sostituisce nel volgo e negli igno-

¹⁵ Cfr. P. Pekarskij, *Istorija*, op. cit., pp. 208-209.

ranti *durnyj* [cattivo]”¹⁶; egli ammetteva cioè un duplice significato di questa parola: *блаженный* [*blažennyj* – beato] nello stile alto e *глупый* [*glupyj* – stupido] nello stile basso, stante una stessa formazione con la desinenza slava *uŭ* [*ij*]. Seguendo questo uso un allievo di A. Sumarokov, I. Elagin, scriveva:

Благий учитель мой, скажи, о Сумароков!
[Mio buon maestro, di', o Sumakorov!]¹⁷

Questo utilizzo provocò una ferma protesta da parte di Lomonosov, che riteneva necessario differenziare le desinenze in relazione al senso: “*Благий* [*Blagij*] (*blahjĭ*, *blahji*) *bonus* (cioè *добрый* [*dobryj* – buono]). *Благоу* [*Blagoj*] (*blagoi*) *fatuus* (cioè *глупый* [*glupyj* – stupido])”¹⁸. In una lettera a I. Šuvalov scriveva quindi a proposito del verso di Elagin:

Blagij in slavo vuol dire *dobryj*, e la sua scrittura di rigore pertiene alla divinità, come testimoniato: “Nessuno è ‘blag’, soltanto il solo dio”. Io non dubito che A.<leksandr> P.<etrovič> non si permetta di idolatrarsi a tal punto. E dunque, una sola espressione russa è rimasta al giorno d’oggi: *blagoj* e *blažnoj*: un’offesa insopportabile!¹⁹

Controversie sulla questione attraversano l’intera letteratura del XVIII secolo. La riforma dello stile di Karamzin non solo non abolì ma anzi rese più complesso il sistema di significati degli aggettivi in *uŭ*-*uŭ*/*oŭ* [*yj*-*ij*/*oj*]. Nelle *Lettere di un viaggiatore russo* troviamo un’autentica partitura stilistica costruita su questa contrapposizione: “un Predicatore di campagna [*derevenskoj*] in parrucca rossa” ma “il grande (*velikij*) Leibniz, l’acuto (*pronicateľnyj*) Leibniz”. Sorprendono descrizioni pari a quella che definisce l’aspetto fisico di Kant: “Mi accolse un vecchietto piccolo [*male’nkoi*] e magrolino [*chuden’koj*], insolitamente bianco [*belyj*] e dolce [*nežnyj*]. La duplicità del ritratto di Kant – “piccolo vecchietto” e pensatore puro, il saggio amico della gente – viene svelata dall’antitesi nelle desinenze degli aggettivi.

Le fonti serbe ci forniscono ulteriori fatti curiosi. La forma in *oŭ* [*oj*], russa per sua origine, è del tutto sconosciuta alle lingue slavo-meridionali. Tuttavia nel XVIII secolo essa penetra nella lingua letteraria dei serbi: in particolare, la ritroviamo ampiamente rappresentata nella famosa opera di Zaharije Orfelin *Istorija o žitija i slavnih djelah velikago gosudarja i imperatora Petra Pervago* [*Vita e imprese gloriose del Signor Imperatore Pietro il Grande di Tutte le Russie*, Venezia 1772]. Naturalmente, in contrapposizione alla forma linguistica comune e dialettale in *uŭ* [*ij*], nell’ambiente slavo-meridionale la forma in *oŭ* [*oj*] veniva percepita come dotta e elevata. Ma nella riedizione russa di quello stesso libro (Sankt-Peterburg 1774), a risultato della “correzione della lingua” voluta dal segretario di collegio Vasilij Alekseevič Troepol’skij, forme del tipo *дукоу* [*dikoj*] (*dikoj narod* – popolo selvaggio) furono sostituite con le forme dotte e di origine slavo-meridionale *дукиу* [*dikij*] e simili²⁰. Com’è noto, sotto l’influenza dell’ortografia questa forma prese il sopravvento anche nell’ortografia russa.

Ci soffermeremo ancora su un altro esempio del ruolo stilistico dell’ortografia. Nei testi del XVIII secolo quasi costante è la grafia *руской* [*ruskoj* – russo]. L’editore moderno, vedendo in questo una semplice convenzione formale, ‘rettifica’ ovunque la grafia nell’uso corrente *русский* [*russkij*]. Ma nel XVIII secolo l’etnonimo *руской* [*ruskoj*] aveva una tinta colloquiale, contrapponendosi alla forma alta e dotta *Росс* [*Ross*] o *Россиянин* [*Rossijanin*]. Proprio nella grafia *c* – *cc* [*s* – *ss*], come anche nella contrapposizione fonetica *y* – *o* [*u* – *o*] (*Русь* – *Россия* [*Rus’* – *Rossija*]) si esprimeva l’opposizione tra stile neutro, colloquiale, quotidiano (le sfumature stilistiche nei singoli autori variavano) e stile elevato, poetico. Per questo Karamzin scriveva *руской путешественник* [*ruskoj putešestvennik* – viaggiatore russo], ma *История государства Российского* [*Istorija gosudarstva Rossijskogo* – Storia dello stato Russo]. Nel XVIII secolo era natu-

¹⁶ A. Sumarokov, *Polnoe sobranie vsech sočinenij*, X, Moskva 1787.

¹⁷ *Poëty XVIII veka*, II, Leningrad 1972, p. 372.

¹⁸ M. Lomonosov, *Polnoe sobranie sočinenij*, VII, Moskva-Leningrad 1952, p. 619.

¹⁹ Ivi, X, Moskva-Leningrad 1957, p. 494.

²⁰ N. Tolstoj, *Roľ drevneslavjanskogo literaturnogo jazyka v istorii russkogo, serbskogo i bolgarskogo literaturnych jazykov v XVII-XVIII vv.*, “Voprosy obrazovanija vostočnoslavjanskich nacional’nych jazykov”, Moskva 1968, pp. 18-21.

rale sentir dire *русской язык* [*ruskoj jazyk* – lingua russa] e leggere *российскаго языка грамматику* [*rossijskago jazyka grammatiku* – grammatica della lingua russa]. Karamzin non poteva né unire in una parola il fonema *y* [*u*] con una doppia *c* [*s*], né unire alla radice *рус* [*rus*] la flessione slavoecclesiastica *уи* [*ij*]. Per lui sarebbe stata una cacofonia stilistica. Del pari anche V. E. Adodurov ritiene la forma *русский* [*ruskij*] decisamente scorretta. La scrittura di questa parola con una *c* [*s*] si osserva anche in Tredjakovskij²¹. È degno di nota che ancora Dal' riporti la sola forma *русский* [*ruskij*] (con una *c* [*s*]; il senso stilistico della desinenza si era già perso), puntualizzando: “È la Polonia che ci ha chiamati *Россия* [*Rossija*], *россияне* [*rossijane*], *российские* [*rossijskie*] secondo l'ortografia latina”. E con sdegno aggiunge: “[...] e noi abbiamo preso questo uso da loro, lo abbiamo trasferito nel nostro cirillico e scriviamo *русский* [*ruskij*]!”²². La spiegazione di Dal' non è esatta²³, ma è estremamente indicativa.

Difficoltà sostanziali emergono qualora si cerchi di trasferire il sistema di punteggiatura dei monumenti del XVIII secolo nelle norme moderne. Ancora nel 1933 B. Tomaševskij accompagnava un tentativo simile con uno scettico riassunto: “Spesso la costruzione della frase è tale che essa non può venire espressa da segni di interpunzione posti secondo le regole del nostro tempo”²⁴.

Questa osservazione di B. Tomaševskij è tanto più vera se si considera che la punteggiatura russa moderna, seguendo quella tedesca, si costruisce su un principio rigorosamente grammaticale, mentre la punteggiatura del francese e di altre lingue letterarie che la seguono (in particolare il serbo) poggiano sul cosiddetto principio logico, caratterizzato da maggiore libertà e dal carattere facoltativo del segno di interpunzione in molte posizioni, da una maggiore dipendenza dall'accento logico e da un approccio

individuale alla suddivisione della proposizione e del testo. Bisogna osservare che il ‘principio francese’, piuttosto libero, era più vicino all'antico-russo, anch'esso caratterizzato da un utilizzo minore e da un numero inferiore di segni di interpunzione. In seguito presso i russi prese gradualmente il sopravvento un principio più preciso e rigoroso – quello ‘tedesco’²⁵. È assolutamente evidente che nel XVIII secolo la concorrenza tra usi e norme potenziali nella punteggiatura rifletteva la stessa diversità di tendenze nella letteratura e nella lingua letteraria che si rifletteva nella concorrenza riguardo all'ortografia.

Bisogna tener presente che nel sistema di punteggiatura si manifestano nel modo più chiaro i tratti individuali. È indicativo che in questo campo anche adesso si conservi per il testo letterario una libertà di espressività individuale significativamente maggiore che nella sfera dell'ortografia. Per il XVIII secolo si tratta di una legge incondizionata²⁶.

Parlando della punteggiatura di un testo letterario, Aleksandr Blok scriveva: “Il carattere spirituale del poeta autentico si esprime in tutto, fino ai segni di interpunzione”. Riferendosi a una poesia di Apollon Grigor'ev rimarcava più avanti: “Non possiamo dirlo con assoluta certezza, giacché non ci siamo confrontati con i manoscritti, ma osiamo dire che l'utilizzo di *quattro punti* di sospensione, quali si ripetono ostinatamente nei versi giovanili e che vengono poi sostituiti da *tre punti*, non sono questione di casualità tipografica”²⁷.

L'enunciazione di Blok, che univa la sensibilità del poeta e l'esperienza del filologo, è significativa: perfino lì dove Blok non è in grado di dire con certezza quale senso abbia un determinato tratto dell'esteriorità del testo, egli presuppone la presenza di un significato specifico e mette in guardia da presuntuose

²¹ Cfr. B. Uspenskij, *Pervaja russkaja grammatika*, op. cit., p. 202.

²² V. Dal', *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, IV, Sankt-Peterburg-Moskva 1882, p. 114.

²³ Cfr. M. Fasmer, *Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, III, Moskva 1971, pp. 522-523.

²⁴ B. Tomaševskij, *Ot redakcii*, “Iroi-komičeskaja poëma”, Leningrad 1933, p. 8.

²⁵ È evidente che l'adozione di diversi tipi di punteggiatura non è legato al tipo di lingua, come mostra l'esempio delle lingue russa e serba o del turco, che utilizza il principio francese, e dell'azerbaigiano o del kazako che seguono fondamentalmente le regole elaborate per la lingua russa.

²⁶ Una distribuzione dei segni di interpunzione secondo le regole canoniche generali risulta spesso impossibile anche oltre i confini del XVIII secolo. Testi di scrittori come Gogol', Dostoevskij, Andrej Belyj e molti altri non si piegano a una simile operazione.

²⁷ A. Blok, *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, V, Moskva-Leningrad 1962, p. 515.

ingerenze nel testo. Quanto è distante questo atteggiamento dalla psicologia di alcuni editori moderni che si arrogano un sedicente diritto di co-autorialità ritenendo che in tutti i casi in cui i motivi dell'autore non sono chiari sia loro concesso di interferire correggendo il testo, insegnando la grammatica ai classici.

L'osservazione di Blok sull'alta significatività della punteggiatura in un testo letterario acquista particolare valore relativamente alle opere del XVIII secolo. In esse infatti la punteggiatura era legata non tanto alla sintassi, quanto alla retorica: con i suoi mezzi si esprimevano significati non esprimibili con la punteggiatura moderna, quali l'intonazione, il confine tra proposizioni, la ritmica, ecc. La natura retorica e metrico-intonativa della punteggiatura la rendeva al massimo grado individuale.

Così, ad esempio, intorno al 1755 Trediakovskij introduce un sistema grafico di trasmissione dell'intonazione della frase quale si esprime in un complesso di trattini [*defis*] che si accompagnano alla divisione della sillaba tonica. Egli applica con coerenza ed eccezionale determinazione questo sistema in tutte le sue opere, anche nelle lettere private²⁸. Si trattava di un sistema che rifletteva non solo la grafica ma anche l'intonazione del testo, che Tredjakovskij chiamava “dell'intero nostro proclamare (declamare) vita e anima”, di cui, per sue stesse parole, “era innamorato” – e che, se mai ci fosse bisogno di dirlo, nelle edizioni moderne viene semplicemente rimosso. Trattati di punteggiatura individuale sono propri anche a Radiščev e a Deržavin. Ma con particolare evidenza essi si manifestano nelle opere di Karamzin. Fu proprio Karamzin ad elaborare un sistema di corsivi, di espansioni e di segni individuali (del tipo di alcuni trattini – *tire* – di fila) che aveva il fine di trasmettere la struttura ritmico-intonativa del testo. In questo senso egli preparava la grafia di Žukovskij e di Puškin. G. Gukovskij scriveva:

Žukovskij ricorre inevitabilmente a un mezzo extra-sintattico ed extra-grammaticale di suddivisione della parola – a caratteri tipografici a stampa; egli evidenzia la parola-simbolo – che esula dai consueti legami della lingua, che significa più di quello che può significare semplicemente nel contesto – con il corsivo, cioè con una sottolineatura esterna. Egli lo deve fare per mostrare che

quella parola non è soltanto una parola, ma un intero tema, che essa è segno di significati assai più grandi²⁹.

La punteggiatura nel XVIII secolo non è solo individuale: essa è dinamica. In *Viaggio da Pietroburgo a Mosca* il sistema di segni è diverso rispetto a *Diario di una settimana* di Radiščev – altro che non in *Sierra Morena* o *L'isola Bornholm* di Karamzin. È però sempre il risultato di una soluzione autoriale ponderata e consapevole.

Da quanto detto consegue la complessità dei problemi che emergono nella riedizione di monumenti letterari del XVIII secolo. Questa complessità è aggravata dal fatto che non possediamo studi sufficientemente completi e solidi su questioni quali la storia della punteggiatura russa e della punteggiatura del XVIII secolo. Questo impone un'attenzione speciale nel definire limiti alla modernizzazione che siano il più possibile privi di conseguenze.

Una rassegna delle edizioni esistenti ci convince che una scarsa chiarezza nei problemi teorici ha come conseguenza diretta una confusione nella pratica editoriale. Di fatto si deve parlare non dell'abolizione di determinate regole esistenti, poiché in effetti regole univoche non esistono, ma della fissazione di un approccio coerente e realmente unitario alla riproduzione dei testi.

Nelle edizioni sovietiche delle opere del XVIII secolo possiamo individuare i seguenti casi (ci riferiamo solo a edizioni scientifiche o scientifico-divulgative):

1. Edizioni del tipo dell'*opera omnia* accademica di A. N. Radiščev, alla cui base giace un atteggiamento sufficientemente attento riguardo all'ortografia del monumento. Vi si rispettano i seguenti principi: tutti i testi a noi noti in base a edizioni intraprese dallo stesso Radiščev, o giunti a noi autografi, vengono riprodotti con l'osservanza esatta dell'ortografia e della punteggiatura degli originali (si ammette solo la sostituzione di lettere abolite con la riforma del 1917, nonché l'eliminazione del segno forte a fine parola); i testi a noi noti in base a pubblicazioni altrui (dei figli di Radiščev, di Merzljakov, Novikov) e sulla base di copie non autorizzate, vengono da-

²⁸ Cfr. P. Pekarskij, *Istorija*, op. cit., p. 177.

²⁹ G. Gukovskij, *Puškin i ruskie romantiki*, Moskva 1965, p. 67.

ti nell'ortografia contemporanea. Tuttavia anche in questo caso la modernizzazione viene condotta con estrema accortezza: "tutte le scritte che abbiano un qualsiasi carattere specifico (per esempio le alteranze *ыў, оў* [*yj, oj*] nelle desinenze degli aggettivi, le lettere maiuscole)", vengono invero conservate, così come "tutte le specificità della punteggiatura caratteristiche (per esempio gli abbondanti *tire*)"³⁰.

Principi analoghi sono posti alla base della pubblicazione delle *Opere scelte* di Simeon Polockij (nella serie "Literaturnye pamjatniki") e delle *Opere* di Feofan Prokopovič a cura di I. Eremin.

Su posizioni simili, sebbene non con uguale fermezza, si trovano gli editori del VIII volume dell'*opera omnia* accademica di Lomonosov (gli altri volumi sono editi con traduzione conseguente in ortografia moderna):

La redazione [...] ha deciso di conservare in tutti i testi dell'ottavo volume l'ortografia di Lomonosov, riproducendola con i mezzi della grafica moderna [...]. Per quel che riguarda la punteggiatura, come anche negli altri tomi della presente edizione i segni di interpunzione sono stati disposti secondo le regole che vigono al giorno d'oggi, con la sola esclusione di quei casi in cui la struttura della proposizione lomonosoviana non corrisponde alle norme della sintassi russa attuale³¹.

La differenza nell'approccio all'ortografia e alla punteggiatura ci si presenta discutibile, ma in generale questo tipo di edizione è orientato alla massima attenzione e precisione possibili nella riproduzione del testo.

2. Edizioni del tipo delle *Fiabe* di Krylov nella serie "Literaturnye pamjatniki" (1956). In rapporto all'ortografia questa edizione è fondata su principi confusi e contraddittori: il testo in parte è tradotto nell'ortografia moderna, in parte conserva le particolarità dell'ortografia delle edizioni contemporanee a Krylov. La motivazione fornita a sostegno di questa scelta è solo sommaria, né vengono definiti nei singoli casi i motivi delle preferenze dell'uno o dell'altro tipo di scrittura.

3. Come esempio di totale modernizzazione può servire una serie di edizioni apparse nella collana

"Biblioteka poëta". Così, ad esempio, nell'edizione delle *Opere scelte* di Trediakovskij (1963), splendida quanto ad apparato scientifico, "l'ortografia e la punteggiatura dei testi sono avvicinate a quelle contemporanee". È vero, a seguire leggiamo: "sono conservate solo quelle specificità della scrittura che possiedono significato per la pronuncia"³², ma l'analisi dimostra che la promessa non viene mantenuta dai curatori (senza parlare del fatto che non vi sono fondamenti per poter ricondurre un aspetto del testo significativo per Trediakovskij alla "pronuncia").

Molto più frequenti sono tuttavia le edizioni che fanno coesistere senza coerenza tutti e tre i tipi indicati. Espressioni indefinite del tipo "si pubblica secondo l'ortografia moderna con la conservazione delle particolarità stilistiche dell'originale" nella pratica denotano disattenzione a questioni testologiche complesse che richiedono uno studio specifico.

Da quanto detto si può concludere: nei periodi di profonde fratture culturali, quale fu in Russia il XVIII secolo, aspetti della lingua che in seguito verranno regolarizzati automaticamente dalle normative vigenti possono intervenire in qualità di segni di autocoscienza culturale, se non divenire addirittura zona di creazione individuale dall'importanza artistica e ideologica. Fino a che tutti questi casi non saranno stati esaminati e descritti dagli studiosi, legge della pratica editoriale per ogni edizione scientifica o scientifico-divulgativa dev'essere la massima cautela. Sono possibili, è chiaro, anche singole soluzioni di compromesso, dettate da circostanze concrete. È necessario tuttavia ogni volta avere ben presente che si tratta per l'appunto di soluzioni 'forzate', che non possono risultare indolori per il monumento che si va pubblicando.

Dalla redazione

La redazione ritiene utile la pubblicazione dell'articolo dei Dottori in Scienze Filologiche Ju. Lotman, N. Tolstoj e B. Uspenskij, in quanto vi si affrontano problemi attuali che hanno importanza pratica. Nell'articolo vengono discusse questioni sostanziali quali inevitabilmente si pongono innanzi all'editore di monumenti letterari dei secc. XVIII — inizio XIX, esso presenta materiali e osservazioni interessanti che riguarda-

³⁰ A. Radiščev, *Polnoe sobranie sočinenij*, I, Moskva-Leningrad 1938, p. 442.

³¹ M. Lomonosov, *Polnoe sobranie sočinenij*, VIII, Moskva-Leningrad 1959, p. 862.

³² V. Trediakovskij, *Izbrannye proizvedenija*, Moskva-Leningrad 1963, p. 468.

no le particolarità della grafia, della grafica, dell'ortografia e della punteggiatura dell'epoca in questione. Al contempo, le posizioni difese dagli autori ci si presentano in una serie di casi opinabili. Nel corso della loro discussione alle riunioni del comitato redazionale della serie "Literaturnye pamjatniki", nonché in lettere giunte alla redazione della nostra rivista, sono state espresse anche opinioni diverse, che riconduciamo in breve a quanto segue.

1. La pubblicazione di un testo letterario, con particolare riferimento alla sua ortografia e alla sua punteggiatura, non è che una delle azioni della sfera della cultura e si lega oggettivamente ad altri processi che in essa si svolgono.

2. La pubblicazione con la massima conservazione possibile di particolarità individuali dell'ortografia di una qualsiasi edizione realizzata durante la vita dell'autore in relazione alla tradizione di una data epoca (lontana) nonché di una determinata casa editrice (qualora, naturalmente, il testo non venga riprodotto eliotipicamente), implica un'inevitabile ricostruzione condotta dall'editore. Il risultato di una tale ricostruzione non è realtà letteraria oggettiva, fatto oggettivo della letteratura – non è 'testo di una data opera di un dato scrittore'; esso è inevitabilmente 'testo del dato scrittore alla luce della concezione del dato editore'. Un simile principio di pubblicazione ha anche un altro aspetto: esso è calcolato per un lettore erudito (che per contro in questo caso è inteso dall'editore come non sufficientemente preparato per un lavoro indipendente con il testo originale).

3. Una pubblicazione basata invece su di un principio diverso – con il massimo avvicinamento alle norme dell'ortografia vigenti – è indirizzata a una cerchia più ampia di lettori e in certa misura risponde ai processi generali di democratizzazione della cultura.

4. Entrambi i principi hanno conseguenze diverse non solo nella sfera della cultura in generale, ma anche specificatamente nella sfera dell'estetica e della teoria della cultura. Il 'principio di ricostruzione parziale' non considera la vita del monumento nelle epoche successive e in certa misura cancella associazioni di idee artistiche e letterarie che siano emerse o emergano in seguito. Il 'principio dell'aspetto reale' (come lo si potrebbe convenzionalmente chiamare), al contrario, fa conoscere il monumento quale esso 'si presenta'. Davvero, per esempio, associazioni di idee che erano vive nell'anno di scrittura di *Che disgrazia, l'ingegno!* (e che spesso nascevano all'interno di circoli) sono più importanti di quelle che sarebbero emerse in tutta la società russa nel corso di una storia lunga un secolo e mezzo di edizioni e di incarnazioni sceniche della commedia di Griboedov? Si può notare, a proposito, che sulla base del 'principio di ricostruzione parziale' sarebbero impossibili messe in scena odierne di Shakespeare o Racine (senza parlare di molte messe in scena del Teatro Taganka). La redazione esprime la speranza che lo scambio di opinioni che ha avuto luogo riguardo le questioni trattate nell'articolo ne favorisca una rielaborazione approfondita e aiuti in ultima istanza a sviluppare un sistema di edizioni più duttile, orientato su diverse cerchie di lettori.

www.esamizdat.it ◇ Ju. Lotman, N. Tolstoj, B. Uspenskij, *Alcune questioni di testologia e di edizione dei monumenti letterari russi del XVIII secolo*. Traduzione dal russo di M. De Michiel (ed. or.: Idem, *Nekotorye voprosy tekstologii i publikacii russkich literaturnych pamjatnikov XVIII veka*, "Izvestija AN SSSR". Serija literatury i jazyka, 1981 (XL), 4, pp. 312-324) ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 325-337.

◇ **Iu. Lotman, N. Tolstoj, B. Uspenskii, *Some Questions on the Textology and the Publication of 18th Century Russian Literary Monuments*** ◇

Translated by **Margherita De Michiel**

Abstract

Italian translation of *Nekotorye voprosy tekstologii i publikatsii russkikh literaturnykh pamiatnikov XVIII veka* by Iurii Lotman, Nikita Tolstoj and Boris Uspenskii.

Keywords

Lotman, Uspenskii, Tolstoj, Textology, Orthography, 18th Century.

Author

Iurii Lotman was a Russian scholar, semiotician, cultural historian. Founder of the Tartu–Moscow Semiotic School, he worked at the University of Tartu. Among his numerous publications: *Analysis of the Poetic Text*, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, *Culture and Explosion*.

Nikita Tolstoj was a Russian linguist and folklore scholar, specialised in the history of Slavic literary languages, Old Slavonic and ethnolinguistics. He was a member of the Academy of Sciences.

Boris Uspenskii is a Russian linguist, semiotician and historian of culture. Member of the Tartu–Moscow semiotic school, he worked in several university (i.e. Harvard University, Cornell University, Naples Eastern University). Among his works: *Structural Typology of Languages*, *The Semiotic of Russian Culture* (with Iu. Lotman), *Towards a History of the Russian Literary Language (XI–XVII centuries)*, *Semiotics of Art*.

Translator

Margherita De Michiel is Associate Professor of Russian Language and Literature at the Section of Studies in Modern Languages for Interpreters and Translators (SSLMIT IUSLIT) of the State University of Trieste. Her fields of interests concern Semiology, Linguistics, Translation Studies, Philosophy of Language, Hermeneutics, mainly in relation to modern and contemporary Russian culture. She edited unpublished works by Iu. Lotman, the Tartu–Moscow Semiotic School, M. Bakhtin and his Circle, G. Shpet, G. Vinokur, R. Jakobson. She is author of translations of Russian poetry and prose (A. Blok, S. Esenin, M. Cvetaeva, I. Turgenev, V. Pavlova, E. Evtushenko, I. Kotova, L. Ulitskaya, F. Iur'ev). She is member of the Scientific Committee of “Slavica Tergestina” (European Review of Slavic Studies) and “Enthymema” (Review of Comparative Literature). Personal website: www.a-margheritademichiel.com.

Publishing rights

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



© (2021) Margherita De Michiel

La testologia tra modello “canonico” e modello “dinamico”

Michail Odesskij

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 339-349 ◇

IL termine ‘testologia’ è stato introdotto da Boris Tomaševskij per designare la scienza che tradizionalmente veniva definita ‘critica del testo’. La testologia si occupa della storia, dell’autenticità e della rappresentatività delle diverse fonti di un’opera letteraria (brutta copia, varianti manoscritte o a stampa, ecc.), nonché delle regole per una corretta edizione. Sembrerebbe essere tutto chiaro e un po’ noioso.

Eppure in Russia lo status della testologia è — nel complesso del sapere umanistico — enigmatico, incerto: viene intesa ora come una disciplina ausiliaria (specialistica), ora come una scienza alla moda, una sorta di club elitario. Tanto più che in epoca post-sovietica nell’attività editoriale e nella scienza la situazione è radicalmente cambiata. Ostacoli in precedenza insormontabili sono svaniti, le questioni tecniche e finanziarie risolte — Date alle stampe le opere dei classici per qualsiasi tipologia di utente e sulla base di qualsiasi fonte. Ai testologi non restava che esporre in maniera chiara le ragioni della propria interpretazione autonoma e i criteri di edizione. E i testologi non si sono lasciati sfuggire l’occasione.

Ecco due esempi. L’edizione accademica della raccolta delle opere di Fëdor Dostoevskij, edita non molto tempo fa, è giustamente riconosciuta come una delle migliori nella nostra tradizione¹. Certo non è esente da difetti, volontari e involontari: alcuni scritti dello scrittore sono stati esclusi dalla raccolta, gli articoli e i commenti necessitano di essere desovietizzati e ampliati, e via dicendo. Tuttavia quando, nel 1995, a Petrozavodsk cominciò a uscire una nuova raccolta completa delle opere di Dostoevskij (il primo volume contiene il romanzo *Bednye ljudi* [Povera gente, 1846] e altre prime opere, tra cui la

traduzione — non inclusa nell’edizione accademica — di *Eugénie Grandet*), il curatore Vladimir Zacharov non sottolineò le mancanze dei predecessori, ma compì un’abile mossa. Le opere di Dostoevskij furono stampate utilizzando la vecchia ortografia prerivoluzionaria. I criteri adottati per l’edizione vengono esposti nell’introduzione intitolata *Podlinnyj Dostoevskij* [L’autentico Dostoevskij]: “La nuova ortografia incontrava l’opposizione di critici intransigenti e acuti, ma la riforma è un fatto storicamente accaduto e il nostro dovere è quello di porre rimedio a ciò che è stato o, meglio ancora, di far risorgere la lingua dei classici russi — la lingua di Puškin, di Gogol’, di Dostoevskij”². Per questo motivo, il sottotitolo *Edizione curata dal professor V. Zacharov nel rispetto dell’ortografia e della punteggiatura dell’autore* è scritto, in cirillico, utilizzando la vecchia ortografia³.

Zacharov precisa che “la lingua di Dostoevskij reca su di sé l’impronta del tempo”, che “all’epoca di Dostoevskij alcune norme ortografiche non erano fisse” e che “le varianti ortografiche erano già contemplate dallo stesso scrittore”⁴. Eppure, poiché la riforma ortografica annientava ciò che “costituiva la base vivifica della lingua russa, ovvero il suo spirito ortodosso” e poiché lo stesso scrittore era attento ai dettagli di ortografia e punteggiatura, per questo, secondo il curatore, tale progetto è utile, se non addirittura necessario. È possibile, ovviamente, avviare una discussione che torni al vecchio dibattito sul peso semantico proprio dell’ortografia nella letteratura russa classica del XIX secolo. Tuttavia, la nuova raccolta non cancella in alcun modo la prece-

* We would like to express our gratitude to the Russian Journal “Voprosy Literatury” for letting us publish this article in Italian.

¹ F. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 t.*, Leningrad 1972-1990.

² V. Zacharov, *Podlinnyj Dostoevskij*, in F. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, I, a cura di V. Zacharov, Petrozavodsk 1995, p. 9.

³ “Издание в авторской орфографии и пунктуации под редакцией профессора В. Н. Захарова” [N.d.T.].

⁴ V. Zacharov, *Podlinnyj*, op. cit., p. 11.

dente, al contrario, si rivela essere una sua fortunata integrazione. È sufficiente prendere atto del fatto che per il curatore la raccolta possiede un significato non soltanto scientifico, ma ideologico. In questa prospettiva testologica le parole *kanoničeskie teksty* [testi canonici] presenti nella pagina del titolo conferiscono un senso quasi teologico⁵.

Un esempio alternativo è rappresentato, invece, dalla pubblicazione nel 1999 dei diari di Jurij Oleša con il titolo *Kniga prošanija* [Il libro del commiato]⁶. Se il desiderio di pubblicare in maniera adeguata le opere classiche di Dostoevskij ha portato i curatori dell'edizione di Petrozavodsk alla riproduzione dell'ortografia prerivoluzionaria, allo stesso modo l'intento di riprodurre in modo conforme l'ultimo libro di Oleša ha portato alla creazione di un testo nuovo, con un nuovo titolo.

È noto che Oleša lavorò, per alcuni decenni, a uno strano libro autobiografico, che lasciò incompiuto sotto forma di “fogli disordinati e vecchi quaderni”⁷. Negli anni Sessanta del secolo scorso Viktor Šklovskij, assieme alla vedova dello scrittore e al giovane filologo Michail Gromov, preparò questo libro per la pubblicazione, dandogli il titolo *Ni dnja bez stročki* [Non un giorno senza una riga, 1965]. Il libro entrò nel novero di quelle poche opere dello scrittore che ne costituivano l'eredità letteraria. Nella Russia post-comunista l'ultimo libro di Oleša fu ripubblicato in una veste completamente nuova. Ciò è facilmente spiegabile. In questo caso la fonte — “i fogli disordinati e i vecchi quaderni” — non si presta assolutamente a una riproduzione letterale, ma esige, senza ombra di dubbio, un intervento attivo del curatore: “Nessuno sarà mai in grado di ricreare il libro così come aveva preso forma nella mente di Oleša, per quanto non lo si desideri. E chiunque abbia il coraggio di curare una nuova edizione di questo libro ne diventa, in misura significativa, co-autore”⁸. Per questo Violetta Gudkova, affrontando apertamente

la questione legata all'attività redazionale (ma senza entrare nello specifico delle sue concrete scelte testologiche), mise insieme, partendo dal complesso dei manoscritti, un testo nuovo. Gudkova integrò la pubblicazione già esistente con frammenti inediti, ritenuti in precedenza ‘impraticabili’ per motivi legati alla censura, e diede alle pagine un nuovo ordine (che non era strettamente aderente alle fasi della vita dello scrittore, com'era stato per l'edizione del 1965, ma rispettava l'ordine di stesura dei frammenti). Accanto alla nuova composizione furono delineate una nuova struttura narrativa (la fantomatica idea del libro sulla collaborazione con l'adorato Vsevolod Mejerchol'd e altri) e una nuova immagine dell'autore — “di un ipocondriaco che, di volta in volta, ritorna con la mente al pensiero della morte, delle malattie, che ascolta con spavento il suo cuore invecchiare e fa strani, terribili sogni”⁹. Di conseguenza, il precedente titolo *Non un giorno senza una riga* fu sostituito dal nuovo *Il libro del commiato* (con ringraziamento al marito per il suggerimento). Certo, la scelta del nuovo titolo è arbitraria, ma lo è nella stessa misura in cui lo era il precedente titolo¹⁰.

Entrambe le edizioni — la raccolta delle opere di Dostoevskij e il diario di Oleša — sono legittime, utili e possono essere classificate come originali. Ma l'interpretazione originale di un problema di natura testologica non implica automaticamente l'originalità del programma testologico generale.

È significativa, da questo punto di vista, l'inaspettata polemica che ha trovato spazio tra le pagine della raccolta delle opere di Evgenij Baratynskij (dove viene rivendicata suddetta ortografia del cognome del poeta)¹¹. Nel primo volume i curatori hanno mo-

⁹ Ivi, p. 6.

¹⁰ Si confronti la non proprio innocente edizione delle bozze del romanzo *Il maestro e Margherita*: M. Bulgakov, *Velikij kancler: Černovye redakcii romana Master i Margarita*, a cura di V. Losev, Moskva 1992. Sebbene il curatore abbia fatto riferimento, nella prefazione di stampa assolutamente accademico, allo status di ‘brutta copia’ dei testi pubblicati, la scelta di una casa editrice non specialistica “Novosti” (che, a quel tempo, pubblicava le memorie di politici contemporanei, gialli di scrittori occidentali, ecc.), la tiratura di 5000 copie e l'intrigante, misterioso titolo fecero tuttavia assumere allo sforzo testologico un carattere ambiziosamente commerciale.

¹¹ Cfr.: per la redazione di suddetta edizione, i curatori scelgono tuttavia di adottare l'ortografia Boratynskij. Nella nota intitolata *O pravopisanij familii poëta* [Sulla corretta ortografia del cognome

⁵ Nel 2009 è uscito l'ottavo volume (contenente il romanzo *L'idiota*) [Nel 2015 è uscito l'undicesimo volume con la pubblicazione del romanzo *L'adolescente* — N.d.T.].

⁶ Si veda Ju. Oleša, *Kniga prošanija*, Moskva 1999.

⁷ V. Gudkova, *O Jurii Karloviče Oleše i ego knige, vyšedšej bez vedoma avtora*, in Ju. Oleša, *Kniga*, op. cit., p. 20.

⁸ Ivi, p. 22

tivato la decisione di pubblicare i testi utilizzando la vecchia ortografia (si confronti la scelta fatta dai curatori dell'edizione di Petrozavodsk): "Nel preparare questa edizione ci siamo attenuti ai criteri testologici che hanno ricevuto per la prima volta una seria argomentazione teorica nei lavori di Maksim Šapir [...]"¹². Nel secondo volume (tomo I), invece, il responsabile del progetto A. Peskov (oggi purtroppo scomparso) aveva già messo in discussione questa affermazione:

Nelle dichiarazioni di Šapir sulla necessità di pubblicare i testi conservando l'ortografia e la punteggiatura delle fonti non vi è nulla né di specificatamente teorico, né di sostanzialmente nuovo: già negli anni Settanta Jurij Lotman e Boris Uspenskij pubblicavano, presso le case editrici di Tartu, i testi in questo modo. I criteri testologici e i principi testologici non sono la stessa cosa [...] i criteri testologici, a differenza dei principi, sono in primo luogo dei criteri volti a stabilire una gerarchia redazionale tra le diverse varianti delle opere di un dato autore, a individuare le norme ottimali per determinare l'autorevolezza dei manoscritti, a definire l'ordine, basato su ricerche storico-letterarie preliminari, di pubblicazione dei testi e altro ancora. Questi criteri non si elaborano nelle dichiarazioni, ma lavorando alla pubblicazione di opere concrete di scrittori concreti¹³.

In altre parole, quello che sembra essere un criterio testologico originale rischia di tradursi nella trasformazione oppure nell'ennesima concretizzazione di turno di certi noti programmi testologici. Per di più queste loro periodiche attualizzazioni e alterazioni si susseguono (e si susseguivano) nella storia della scienza russa con invidiabile regolarità.

* * *

Appare legittimo assumere convenzionalmente come punto di partenza per una digressione storica il periodo a cavallo tra il XIX e il XX secolo, considerati gli evidenti successi ottenuti nelle ricerche storico-filologiche. A quel tempo, valido oggetto di studio scientifico erano ritenute opere cronologicamente distanti dal ricercatore (ad esempio le opere

medievali) e per questo l'analisi filologica era impensabile senza ricorso alla testologia. Se le copie non vengono raccolte, confrontate e classificate, se non vengono evidenziate varianti e redazioni, allora non esiste nemmeno la concezione di quell'opera, la comprensione della sua struttura, delle idee in essa contenute e della poetica, del posto che occupa nella storia delle lettere e così via. Nella medievistica questa impostazione funziona ancora oggi.

Riporto un esempio lampante, quello della *Zadonščina* [Epopèa d'oltre Don, fine XIV secolo], testo antologico della letteratura russa antica, per giunta legato indissolubilmente a *Slovo o polku Igoreve* [Il Cantare della schiera di Igor']. Della *Zadonščina* si sono conservate 6 copie (manoscritte), tramandate in due redazioni, una lunga e una breve. La redazione breve è rappresentata da una sola copia, mentre quella lunga da tre complete e due incomplete: la copia della redazione breve è la più antica (Kirillo-Belozerskij, datata fine XV secolo), mentre le copie della redazione lunga sono relativamente più recenti (fine XVI e XVII secolo)¹⁴.

Vi sono quindi due possibilità per una corretta edizione di quest'opera. La prima è pubblicare tutte le copie della *Zadonščina* (o quantomeno l'unica copia della redazione breve e le tre copie della redazione lunga)¹⁵. La seconda possibilità è quella di pubblicare una ricostruzione scientifica, come è stato fatto nella collana *Biblioteka literatury Drevnej Rusi* [Biblioteca della letteratura dell'Antica Rus'] (i volumi di questa collana continuano a essere pubblicati)¹⁶. La collana, promossa dall'Istituto di letteratura russa Puškinskij Dom, è il frutto degli sforzi pluriennali di autorevoli medievisti; le opere, dotate di apparato testologico e ampio commento, sono pubblicate nella lingua dell'originale e, parallelamente, tradotte in russo contemporaneo. Adattando la collana agli interessi di un (relativamente)

del poeta] in conclusione si legge: "Nella presente edizione è stata scelta l'ortografia Boratynskij poiché rispecchia l'ultima decisione dell'autore, come dimostra il titolo del suo ultimo libro *Sumerki. Sočinenie Evgenija Boratynskogo*", A. Peskov, *O pravopisanii famillii poëta*, in E. Boratynskij, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, I, Moskva 2002, p. 479.

¹² Ivi, p. 302.

¹³ A. Peskov, *Vmesto kommentariev*, in E. Boratynskij, *Polnoe*, op. cit., II-1, p. 409.

¹⁴ Alla redazione lunga appartengono le copie Undol'skij (XVII secolo), Ždanov (frammento, XVII secolo), le due copie del Museo di Storia di Mosca, denominate I-1 (fine XVI secolo, priva dell'introduzione) e I-2 (inizio XVI secolo, con testo ridotto) e Sinodal'nyj (XVII secolo) [N.d.T.].

¹⁵ *Pamjatniki Kulikovskogo cikla*, a cura di V. Kučkin, Sankt-Peterburg 1998.

¹⁶ *Biblioteka literatury Drevnej Rusi*, VI, a cura di D. Lichačëv et al., Sankt-Peterburg 1999.

ampio pubblico di lettori, gli studiosi non riportano le diverse redazioni e copie, ma una sorta di testo complessivo. Lev Dmitriev, che ha curato la pubblicazione della *Zadonščina* per questa collana, ha indicato che il testo finale è stato redatto sulla base della copia Undol'skij (XVII secolo), mentre le integrazioni – ove necessarie per ragioni di significato – sono riprese da altre copie: “[...] ogni singola copia della *Zadonščina* contiene una tale serie di difetti e inesattezze che la pubblicazione di quest’opera sulla base di una soltanto di queste copie non permette di comprendere sufficientemente appieno e con chiarezza il testo dell’opera. Per questo motivo da tempo è prassi ricostruire il testo della *Zadonščina* sulla base di un’analisi contrastiva di tutte le copie dell’opera”¹⁷.

Si ottiene, ad esempio, questo risultato: “Andiamo, fratelli, verso nord – verso il regno di Iafet, figlio di Noè, progenitore del popolo russo ortodosso. Saliamo sulle montagne di Kiev e abbracciamo con lo sguardo il glorioso Dnepr e tutta la terra russa. E da lì volgiamoci a Oriente, verso le terre di Sem, figlio di Noè, progenitore di molti popoli – tatars pagani, musulmani. Proprio loro ebbero la meglio sulla stirpe di Iafet sul fiume Kajala”¹⁸. La punteggiatura della copia Undol'skij è stata leggermente modernizzata, mentre in corsivo sono evidenziate le parole riprese dalla copia Sinodal'nyj (XVII secolo): a *Rus' preslavnaja* [Rus' gloriosissima] e *ravnyj Dnepr* [calmo Dnepr] furono preferite le varianti *Rus' pravoslavnaja* [Rus' ortodossa] e *slavnyj Dnepr* [glorioso Dnepr].

In questo modo, lo studioso che si occupa di letteratura medievale per analizzare efficacemente l’opera deve ricorrere alla classificazione delle copie manoscritte e a ricostruzioni di natura testologica, introducendo formulazioni evidentemente ipotetiche. È evidente che non esiste un’alternativa applicabile alla letteratura russa antica e non viene certo in

mente di mettere in discussione la necessità metodologica di rivolgersi costantemente e con la dovuta attenzione ai metodi della testologia.

L’inizio del XX secolo, si sa, fu segnato da una forte crescita degli studi teorico-metodologici. Nel 1914 l’accademico Vladimir Peretc, esponente della scuola storico-culturale, pubblicò il libro *Iz lekcii po metodologii istorii russoj literatury* [Dalle lezioni di metodologia di storia della letteratura russa], considerate “importanti pietre miliari” persino dai sostenitori delle nuove metodologie nel campo della teoria della letteratura¹⁹. Nel 1922 Peretc, che non nascondeva il rifiuto della sociologia marxista, pubblicò una versione ridotta del libro (provocando quindi ancora più scandalo). La specificità del ‘metodo filologico’ era discussa nei capitoli in cui veniva esposto quel materiale che oggi apparterrebbe indiscutibilmente all’ambito testologico: *Istočniki i nachoždenie ich* [Le fonti e il loro ritrovamento], *Osnovanie filologičeskogo metoda. Kritika teksta* [Le fondamenta del metodo filologico. La critica del testo], *Analiz ošibok i ich značenie* [L’analisi degli errori e il loro significato], *Ustanovlenie sostava i istorii pamjatnika* [Stabilire la struttura e la storia del monumento letterario] e così via²⁰. Metodi pratici si trasformavano in una sorta di teoria.

A prima vista, sulla testologia russa esercitò un’influenza decisiva il modesto opuscolo di natura storico-letteraria scritto da Modest Gofman, che aveva esordito come poeta-simbolista raggiungendo però la notorietà come studioso della letteratura di epoca puškiniana. Questo piccolo libro aveva un titolo scioccante: *Puškin. Pervaja glava nauki o Puškinie* [Puškin. Primo capitolo di una scienza su Puškin, 1922], come a voler rinnegare tutti i risultati ottenuti da chi, fino a quel momento, si era occupato di Puškin.

Obiettando al pari di Peretc una schematizzazione di stampo storico-sociologico, Gofman invitava ad abbandonare le generali considerazioni sull’ideologia e sulla produzione artistica del poeta e ad av-

¹⁷ *Biblioteka*, op. cit., pp. 531-532.

¹⁸ “Пойдем, брате, тамо в полунощную страну – жребия Афетова, сына Ноева, от него же родися Русь православная. Взыдем на горы Киевския и посмотрим славного Непра и посмотрим по всей земли Руской. И оттоля на восточную страну – жребий Синова, сына Ноева, от него же родися хиновя – поганые татарова, бусорманова. Те бо на реке на Каяле одолеша родъ Афетов”, *Biblioteka*, op. cit., p. 104.

¹⁹ V. Žirmunskij, *Zadači poëtiki*, in Idem, *Teorija literatury. Poëtika. Stilistika*, Leningrad 1977, p. 16.

²⁰ V. Peretc, *Kratkij očerk metodologii istorii russoj literatury*, Moskva 2010.

viare la formazione — da cui, nel titolo, l'espressione "primo capitolo" — di un corpus affidabile di testi:

Le questioni inerenti al testo devono venire prima di tutte le altre questioni riguardanti lo studio dell'opera poiché non è possibile studiare uno scrittore, discutere della sua opera senza conoscere il testo delle sue opere, senza averne il canone [...] Nel frattempo Puškin, l'artista esigente che si era rivolto al poeta con le parole

Tu stesso sei il tuo giudice supremo²¹

è privato del diritto che l'artista ha di giudicare sé stesso ed è condannato a sottostare al giudizio altrui che deforma, a proprio arbitrio, l'immagine creativa del poeta²².

Avvicinando la letteratura, alla maniera propria "della filosofia e dell'estetica del simbolismo", alle Sacre Scritture²³, Gofman aveva definito "canone" l'ambito *corpus* di testi:

Il canone delle opere di Puškin, inconfutabile, che non lascia spazio a nessun dubbio e a nessuna correzione, il testoeterno (e non per una decina d'anni soltanto) di Puškin rappresenta la terra promessa della scienza su Puškin, degli studi condotti su Puškin, e solo mettendo il piede su questa terra promessa questi studi diventeranno una vera e propria scienza, i loro risultati acquisiranno un valore e un significato scientifico, e lo studio storico-letterario inteso in senso ampio della produzione puškiniana otterrà una solida base e delle salde e robuste fondamenta²⁴.

Secondo Gofman, stabilire il canone puškiniano significava seguire esattamente la 'volontà dell'autore' (un compito assolutamente inattuale per la testologia applicata alla letteratura medievale, in quanto l'obiettivo di quest'ultima è principalmente "ricostruire l'opera autentica" e liberarla dagli errori, dalle aggiunte e dalle omissioni intercorsi nel tempo)²⁵:

Prendiamo in esame le tipologie dell'inammissibile arbitrio dei curatori, dell'inammissibile travisamento della volontà e della composizione artistica di Puškin, dell'inammissibile co-autorialità, ovvero della collaborazione tra l'autore-poeta e l'autore-curatore, quest'ultimo non invitato²⁶.

La fedeltà alla 'volontà dell'autore' portava con sé una serie di misure concrete. In primo luogo: "In molti casi Puškin pubblicava le sue opere con delle

omissioni che indicava (e a volte non indicava) con dei punti di sospensione; queste omissioni, peraltro, non derivavano da condizioni o richieste dettate dalla censura, ma gli venivano suggerite dalla sua coscienza e dal suo sentimento artistico"²⁷ (si pensi alle strofe espunte dall'*Evgenij Onegin*). In secondo luogo, "la volontà e la composizione artistica propria di Puškin vengono ancora di più violate quando si dà alla stampa il testo di una *pièce* mischiando redazioni diverse"²⁸, come mostravano, ad esempio, le pubblicazioni della lirica liceale. In terzo luogo, "a nessuno viene in mente di inventare un titolo per le poesie di Anna Achmatova o di Aleksandr Blok" — si indignava Gofman, — "mentre ogni curatore si permette di inventare un titolo per le poesie di Puškin!"²⁹. In quarto luogo, "non si registra da nessuna parte in maniera così lampante (tenendo però il lettore completamente all'oscuro) la co-autorialità del curatore e un arbitrio redazionale come nella pubblicazione dei cosiddetti componimenti incompiuti, dei frammenti, degli schizzi rimasti soltanto in brutta copia e così via"³⁰. Infine, come quinto punto, "l'attribuzione a Puškin di componimenti altrui" — si tratta, nello specifico, di opere che "hanno disprezzato la stampa", ovvero delle poesie rivoluzionarie degli anni 1817-1820 — che non di rado "vengono stampate per ogni evenienza"³¹.

Dell'innalzamento dello *status* della testologia si occupò Nikolaj Piksarov, il curatore della raccolta — ritenuta esemplare — delle opere di Aleksandr Griboedov (1911-1917) il quale, a differenza di Peretc e Gofman, era incline a confarsi allo spirito del tempo, in questo caso alla moda per il metodo. In una serie di lavori, coronati dalla monografia *Tvorčeskaja istorija Gore ot uma* [Storia compositiva di *Che disgrazia, l'ingegno!*, 1928]³², Piksarov elevò la testologia a teoria della letteratura, poiché essa è in grado di evitare gli estremi derivanti dall'uso dei metodi storico-culturale e formale. Assieme a

²¹ A. Puškin, *Opere*, Milano 1967, p. 586 [N.d.T.].

²² M. Gofman, *Puškin. Pervaja glava nauki o Puškinie*, Petrograd 1922, pp. 48-53.

²³ B. Ejchenbaum, *Tekstologičeskie raboty B. V. Tomaševskogo*, in B. Tomaševskij, *Pisatel' i kniga. Očerki tekstologii*, Moskva 1959, pp. 8-9.

²⁴ M. Gofman, *Puškin*, op. cit., p. 101.

²⁵ V. Peretc, *Kratkii očerk*, op. cit., pp. 111-112.

²⁶ M. Gofman, *Puškin*, op. cit., p. 61.

²⁷ Ivi, p. 62.

²⁸ Ivi, p. 74.

²⁹ Ivi, p. 84.

³⁰ Ivi, p. 93.

³¹ Ivi, pp. 112-114.

³² Si veda anche la raccolta di articoli dei sostenitori di Piksarov *Tvorčeskaja istorija* [Storia compositiva, 1927].

Gofman, Piksanoŭ invitava ad affidarsi alla ‘volontà dell’autore’, ma non nella forma in cui si è fissata alla fine, bensì nel processo della sua realizzazione permanente nella ‘storia compositiva’. Lo studio della ‘storia compositiva’ – della paleografia, delle varianti, delle redazioni e di tutti gli altri aspetti su cui si basa la testologia – permette, tenendo sotto controllo l’introduzione nell’opera oggetto di studio di opinioni e valutazioni soggettive del ricercatore, di separare la ‘teleologia’, lo scopo finale dell’autore, la sua ‘volontà’, che si manifesta costantemente in tutte le fasi del lavoro. Ne derivava che, di fronte alla mancanza di materiali di natura testologica, l’analisi scientifica fosse, per principio, scorretta.

Nel 1922 Gofman abbandonò la Russia sovietica, ma la concezione ‘canonica’ divenne il punto di partenza principale per tutti quei testi che andavano costruendo le fondamenta della nuova testologia³³, in particolare per i lavori di Grigorij Vinokur *Kritika poëtičeskogo teksta* [La critica del testo poetico, 1927] e di Boris Tomaševskij *Pisatel’ i kniga. Očerki tekstologii* [Lo scrittore e il libro. Un profilo della testologia, 1928]³⁴. Questi studiosi, vicini al metodo formale, professarono in molti casi le stesse idee, ma “il libro di Vinokur era il tentativo di dare una base propriamente filosofica alle scelte testologiche”, mentre “il libro di Tomaševskij è scritto in uno stile diverso e da un altro punto di vista, con un orientamento assolutamente chiaro e persino marcato verso la pratica”³⁵.

Vinokur criticava la tesi di Gofman sull’indiscutibilità ‘dell’ultima volontà dell’autore’, accusando l’oppositore di semplificazioni e dogmaticità: “Quel-

lo che Puškin ha pubblicato per l’ultima volta mentre era ancora in vita e – per quei testi che, durante la vita dell’autore, non sono stati pubblicati – quello che Puškin ha scritto per l’ultima volta: questo costituisce il canone che dobbiamo trovare. Il curatore deve soltanto seguire ciecamente e con precisione il documento che restituisce l’ultima redazione”³⁶.

Contemporaneamente Tomaševskij attaccò la concezione di Piksanoŭ della teleologia, affermando che la volontà dell’autore non si manifesta per forza nel corso dell’intero lavoro sull’opera e che il senso finale dell’opera non coincide per forza con l’impulso iniziale. Tomaševskij negava anche l’estensione da parte di Piksanoŭ della ‘storia compositiva’ alla filologia: “In generale per comprendere un’opera è necessario un complesso commento di natura filologica e storica, nel quale la storia del testo occupa un posto relativamente modesto”³⁷. Vinokur, invece, aveva esposto la stessa concezione metodologica in senso positivo, subordinando la testologia a una comune prassi di comprensione, ovvero l’interpretazione del monumento letterario:

Se la critica nasce dalla necessità di comprendere [...] allora il primo passo dell’atto critico è, in sostanza, una mera questione inerente alla correttezza dell’espressione, ma che non si è ancora risolta in una o nell’altra direzione. Il secondo passo dell’atto critico diventa, allora, la risposta a questa domanda iniziale, che sia affermativa o negativa [...]. Da questo punto di vista, proporre per l’edizione scientifica di un testo letterario una congettura o riproporre la lettura tradizionale è la stessa cosa [...]. Infine, il terzo passo dell’atto critico riguarda la questione dell’autenticità. Questi, di conseguenza, sono i tre compiti che esauriscono nel loro insieme e nella loro consecutività il contenuto dell’atto critico. Qui vediamo, soprattutto, che la questione riguardante l’autenticità è l’ultima domanda che la critica si pone, è l’atto conclusivo della valutazione e non il pretesto iniziale [...]. D’altro canto, ora per noi è altrettanto evidente che la questione sull’autenticità non è soltanto una semplice conseguenza meccanica dell’atto critico, ma rappresenta la condizione iniziale di qualsiasi critica³⁸.

Gofman soggiogava lo studioso e lo sottometteva al canone elaborato durante la vita dell’artista, ovvero all’orientamento verso la ‘volontà’ dell’autore; Vinokur, al contrario, invocando un’interpretazione

³³ In questo articolo non vengono prese in considerazione le innumerevoli edizioni dal titolo comune *Kak rabotal...* [Come lavorava...], *V tvorčeskoj masterskoj...* [Nel laboratorio artistico...] e così via, nelle quali le questioni relative alla testologia di singoli scrittori sono subordinate ai compiti dell’insegnamento pratico della tecnologia della letteratura, alla spiegazione della psicologia dell’arte oppure a enigmi biografici. Come ha evidenziato Èjchenbaum: “Se la psicologia dell’arte è una sfera oscura e difficilmente utile per gli studi letterari, la logica dell’arte, che stabilisce un legame vero, un passaggio reale da un pensiero a un altro è una questione assolutamente necessaria per la comprensione del processo evolutivo e, al contempo, del significato intrinseco delle opere stesse”, B. Èjchenbaum, *O zamysle Grafa Nulina*, in Idem, *O poëzii*, Leningrad 1969, p. 170.

³⁴ Si vedano anche gli studi di Sergej Bondi dedicati a questioni specifiche riguardanti la testologia delle bozze.

³⁵ B. Èjchenbaum, *O zamysle*, op. cit., p. 15.

³⁶ G. Vinokur, *Kritika poëtičeskogo teksta*, in Idem, *O jazyke chudožestvennoj literatury*, Moskva 1991, p. 74.

³⁷ B. Tomaševskij, *Pisatel’ i kniga. Očerki tekstologii*, Moskva 1959, p. 149.

³⁸ G. Vinokur, *Kritika*, op. cit., pp. 84-85.

responsabile che deve, idealmente, accompagnare qualsiasi approccio al monumento letterario, metteva lo studioso allo stesso livello dell'autore. Citando le indulgenti parole di Èjchenbaum, secondo il modello 'dinamico' della testologia, "cambiando il testo dell'opera, lo scrittore non passa dal brutto al bello (questo tipo di cambiamenti costituiscono una percentuale minuscola del suo lavoro), ma da alcune soluzioni alle questioni letterarie ad altre, passando tra l'altro in rassegna diverse possibilità, vacillando nella scelta delle varianti e facendo ritorno, alle volte, a quella iniziale [...]"³⁹.

L'attività della scuola promotrice del modello 'dinamico' della testologia è costellata di svariati e brillanti successi, legati ai nomi di Vinokur, Tomaševskij, Bondi, Èjchenbaum e a quelli dei loro sostenitori, eppure in prospettiva storica il dibattito con il modello 'canonico' non può considerarsi in nessun modo concluso.

Dobbiamo ricordare con rammarico anche l'inclinazione dei sostenitori del modello 'dinamico' verso la rilettura fin troppo 'a due mani' delle opere classiche. A volte in totale favore dell'ideologia. Come esempio quasi innocente possiamo citare la versione del poema *Ruslan i Ljudmila* [Ruslan e Ljudmila], inserita nella famosa raccolta accademica delle opere di Puškin⁴⁰. In linea teorica è possibile pubblicare questo poema o secondo l'edizione del 1820, provocante ed erotizzata, o secondo l'ultima edizione del 1828 (ripresa nell'ultima edizione del 1835, uscita mentre il poeta era ancora in vita), nella quale il poeta ha espunto una serie di passaggi scabrosi, aggiungendo però "Su mar lunato è verde quercia"⁴¹. I curatori del volume, pur essendosi posti in precedenza come sostenitori del modello 'dinamico' della testologia, in questo caso hanno scelto, in modo prevedibile, di attenersi all'"ultima volontà dell'autore", scegliendo di riprodurre la versione 'folklorizzata' del 1828/1835. Inoltre, fedeli al loro orientamento verso l'interpretazione dell'opera, hanno scelto di

aggiungere "tre passaggi", "esclusi da Puškin al momento della riedizione del poema nel 1828, non si può pensare (! – M. O.) per motivi artistici, ma per motivi tattici oppure legati alla censura", inserendoli "nelle note al testo principale in corrispondenza dei rispettivi versi"⁴². Ecco il più espressivo dei "tre passaggi":

O terribile vista! Il gracile mago
Carezza con la rugosa mano
Le acerbe grazie di Ljudmila;
Premute sull'incantevole bocca di lei
Le sue labbra avvizzite,
Egli, malgrado la sua vecchiaia,
Pensa già con algido sforzo
A cogliere quel tenero fiore nascosto,
Che Lel' custodisce per un altro;
Ormai... ma il fardello della senile età
Pesa sul vecchio spudorato –
Gemendo, stregone consunto,
Nella sua impotente spavalderia,
Cade di fronte alla fanciulla addormentata;
Nel petto il cuore duole, piange egli,
Ma d'improvviso risuona un corno...⁴³

L'audacia risiede nel fatto che, a conclusione delle ricerche metodologiche, i "tre passaggi" vengono riprodotti due volte: "in nota nel testo" e "nelle varianti delle edizioni a stampa"⁴⁴.

* * *

La centralità dell'opposizione tra modello 'canonico' e modello 'dinamico' della testologia fu confermata dalla discussione accesa negli anni 1952-1954. Da un punto di vista scientifico questa discussione riprese la disputa degli anni Venti sul grado di fedeltà alla 'volontà dell'autore' per il curatore-testologo, ma tale questione scientifica, trovando posto in un contesto di attualità ideologica, si trasformò in un affare nazionale. Nel 1953 Nikolaj Gudzij e Vladimir Ždanov pubblicarono sulle pagine di "Novyj mir" un articolo dove, come al solito, sostenevano la relatività della questione dell'"ultima volontà dell'autore"; furono contestati dal segretario generale dell'Unione degli scrittori in persona, Aleksandr Fadeev, il quale, intervenendo il 24 marzo 1953 presso l'Unione degli scrittori accusò gli studiosi di aver revisionato "le

³⁹ B. Èjchenbaum, *O zamysle*, op. cit., p. 10.

⁴⁰ A. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, IV, a cura di S. Bondi et al., Moskva 1937.

⁴¹ Ed. or.: "У лукоморья дуб зелёный"*. Qui nella traduzione di Tommaso Landolfi in A. Puškin, *Poemi e liriche*, Milano 2001, p. 46. [N.d.T.]

⁴² A. Puškin, *Polnoe sobranie*, op. cit., p. 467.

⁴³ Ivi, p. 59.

⁴⁴ Ivi, p. 279.

direttive statali” e di aver camuffato “una polemica contro le esigenze dello Stato di regolarizzare la pubblicazione dei classici”.

A questo proposito le “indicazioni-guida” provenivano dallo stesso Stalin, il quale, secondo quanto riportato dai testimoni, in qualità di panacea per le reali difficoltà imposte dalla testologia, si atteneva a tale affermazione: “Sia, dunque, il testo canonico”. Nacque così (o meglio, risorse, in seguito alla polemica degli anni Venti – M. O.) il termine “testo canonico” e la sua esagerata adorazione [...] Tutto risiedeva in questa “indicazione dello stato”. Senza dubbio, a suscitare tutto ciò era stati impulsi dettati dalla censura e fu il principale, se non l’unico, motore dell’improvvisa e intensiva “campagna” testologica degli anni Cinquanta⁴⁵.

Così, questa discussione aveva preso una piega seria suscitando, per tale ragione, la reazione del capo dell’Unione degli scrittori.

Stalin però venne a mancare, e l’intrigo fu portato avanti dai critici letterari passati alla politica. È probabile che avessero intenzione, difendendo l’elevato *status* della testologia e l’invulnerabilità dell’“ultima volontà dell’autore”, di creare un nuovo organo, dal quale sarebbe dipesa l’uscita o la mancata uscita delle raccolte accademiche dei classici. Questo minacciava gli interessi di quegli studiosi autorevoli che avevano già dato prova di essere degli specialisti in materia di raccolte tradizionali di opere (Nikolaj Gudzij, Kornej Čukovskij, Boris Tomaševskij, Viktor Vinogradov). Ciò spiega il passo successivo di questa discussione sulla testologia:

[...] nel maggio del 1954 si tenne la conferenza pansovietica sulla testologia. Era stata pensata sul modello dei congressi scientifici che si svolgevano ai tempi di Stalin (ad esempio, le sessioni dell’Accademia pansovietica Lenin di scienze agrarie del 1948), perciò già nel discorso introduttivo del presidente (Nikolaj Michajlovič Onufriev) furono annunciati quelli che avrebbero dovuto essere i risultati della discussione. Ma la conferenza andò per le lunghe e l’intervento tenuto da Vera Stepanovna Nečaeva *Ustanovlenie kanoničeskogo teksta literaturnykh proizvedenij* [L’identificazione del testo canonico delle opere letterarie] incontrò la dura opposizione di una parte degli ascoltatori. L’oppositore più intransigente fu Boris Tomaševskij, secondo il quale la testologia non accetta nessuna formula; il “testo canonico” è impossibile da identificare; non può essere realizzato nemmeno il principio della “volontà dell’autore” [...]. Eppure, nelle “Izvestija Akademii Nauk”, apparve un tendenzioso resoconto della conferenza, non sottoscritto da nessuno [...]. Gli interventi di Boris Tomaševskij e di Evelina Zajdenšnur, accolti dagli applausi

della sala, vengono presentati nel resoconto come smentiti ideologicamente: come se venissero respinti i tentativi di negare la possibilità di avere criteri scientifici nella testologia [...]. Juljan Oksman scrisse a Nikolaj Bel’čikov: “L’arte di travisare i fatti ha raggiunto livelli fantascientifici. Se non avessi preso parte di persona a quella conferenza, allora potrei supporre che questo resoconto riguardi una qualche altra conferenza di testologi – talmente lontani sono i fatti riportati da quello che è effettivamente successo (Andrej Grišunin cita la lettera conservata nell’archivio personale di Bel’čikov presso la sezione manoscritti della Biblioteca statale di Mosca – M. O.)⁴⁶.”

Di conseguenza, “la vittoria se la sono attribuita i dogmatizzatori, per i quali tutta la saggezza della testologia era circoscritta al concetto di ‘testo canonico’ che incarna l’“ultima volontà dell’autore”, grossolanamente intesa in senso biografico e giuridico. Le funzioni dispositive e di controllo furono prese in carico dal Dipartimento di testologia dell’Istituto di letteratura mondiale⁴⁷.”

Non fu tuttavia possibile scalzare i sostenitori del modello ‘dinamico’ della testologia. Questo imponente intrigo ha avuto come unico risultato la pubblicazione (a partire dal 1957) dei volumi della serie “Voprosy tekstologii” sotto l’egida del gruppo di testologi dell’Istituto di letteratura mondiale guidato da Vera Nečaeva. Nel 1962, grazie all’impegno di questo gruppo, fu pubblicato l’autorevole volume *Osnovy tekstologii* [Le basi della testologia]. Il capitolo chiave (scritto da Evgenij Prochorov e Michail Štokmar) fu intitolato *Ustanovlenie kanoničeskogo teksta* [L’identificazione del testo canonico], mentre nel capitolo *Očerki istorii tekstologii novoj russkoj literatury* [Profilo di storia della testologia della nuova letteratura russa] Andrej Grišunin criticava (peraltro in maniera molto rispettosa) Vinokur e Tomaševskij, pronunciandosi invece su Gofman con evidente simpatia: “[...] i pedanti estremismi di Gofman non sminuiscono il significato indiscutibilmente teorico e pratico dei suoi lavori, l’utilità storica dei quali non potevano non riconoscere persino i suoi critici più accaniti⁴⁸.” Allo stesso tempo l’autore del saggio si esprimeva in ter-

⁴⁵ A. Grišunin, *Issledovatel’skie aspekty tekstologii*, Moskva 1998, p. 29. Si vedano la dettagliata discussione e la relazione su questa monografia in M. Odesskij, *Priznanija posvojaščennogo*, “Novoe literaturnoe obozrenie”, 1999, 36, pp. 356-361.

⁴⁶ A. Grišunin, *Sovremennoe sostojanie teorii tekstologii*, in *Sovremennaja tekstologija: teorija i praktika*, Moskva 1994, pp. 43-44.

⁴⁷ Idem, *Issledovatel’skie aspekty*, op. cit., p. 30.

⁴⁸ *Osnovy tekstologii*, a cura di V. Nečaeva, Moskva 1962, p. 92.

mini elogiativi riguardo la conferenza pansovietica sulla testologia.

Il progetto di "Voprosy tekstologii" fu improvvisamente interrotto nel 1967, a seguito del clamoroso scandalo scoppiato intorno al quarto volume della serie dal titolo ottimistico *Tekstologija proizvedenij sovetskoj literatury* [La testologia delle opere della letteratura sovietica]:

I testi di quasi tutte le principali opere della letteratura sovietica furono sferzati, sfigurati dalla censura. Uscito nel 1967 con una rilegatura rosso sporco, il volume *La testologia delle opere della letteratura sovietica*, all'interno del quale tutto ciò era stato messo in evidenza in modo chiaro, fu definito dall'arguto Zinovij Papernyj "ecchimosi sulla letteratura". La ricerca testologica aveva evidenziato scandalosi fatti di violenza sui testi delle principali opere della prosa sovietica [...] I testi di Aleksej Tolstoj erano stati ribaltati da cima a fondo dallo stesso scrittore in maniera talmente indecorosa che l'articolo su di essi fu escluso dal volume⁴⁹.

L'onestà scientifica aveva giocato un brutto scherzo ai partecipanti a questo volume. Il fatto è che persino i sostenitori del modello 'dinamico', pur rifiutando in teoria l'obbligatorietà nei confronti dell'ultima volontà dell'autore, trovandosi poi, nella pratica, a lavorare con testi del XVIII-XX secolo, di fronte alla mancanza di controindicazioni concrete solitamente vi si attenevano (si veda la pubblicazione di *Ruslan e Ljudmila* nella raccolta completa delle opere di Puškin), al limite sostituivano l'espressione 'testo canonico' con 'testo base' o 'testo definitivo'. Preferire l'ultima volontà dell'autore non è un'eccezione, ma una regola universale. Al contrario, i materiali del quarto volume della serie "Voprosy tekstologii" dimostrarono come per la letteratura sovietica – a pari condizioni – la versione più rappresentativa non sia l'ultima, bensì la prima, poiché le correzioni più tarde spesso non riflettono l'ultima volontà dell'autore e la sua aspirazione verso un ideale, ma "una correzione sistematica da parte dei redattori" (usando la delicata espressione di Solomon Rejser⁵⁰) – in altre parole, le capricciose richieste della censura totalitaria.

A simili conclusioni eravamo giunti David Fel'dman e io, quando, negli anni Novanta, preparammo

la pubblicazione della prima redazione di *Dvenadcat' stul'ev* [Le dodici sedie]⁵¹. La prima redazione, portata a termine nel 1928, era molto più ampia rispetto a quella pubblicata nel 1938 (dopo la morte di Il'ja Il'f, mentre Evgenij Petrov era però ancora in vita) ed è riconosciuta come la versione 'canonica', quella che cristallizza l'ultima volontà.

Le parti espunte erano difficilmente ascrivibili al desiderio dei due autori di raggiungere la perfezione. Certo, alcuni aggiustamenti che – come direbbe Èjchenbaum – "costituiscono una minuscola parte", andavano a correggere il testo: nel capitolo *Slesar', popugaj i gadalka* [Il fabbro, il pappagallo e la veggente] la versione manoscritta "costruiti nello smodato stile del Terzo impero", nel testo a stampa è diventata "costruiti nello smodato stile del Secondo impero" (intendendo il cosiddetto "Secondo impero" di Napoleone III); nel capitolo *Znojnaja ženščina, mečta poëta* [Femmina focosa, sogno del poeta] fu eliminato il nome "Re Vittorio Emanuele", poiché in quegli anni (il conte Bulanov combatte in Abissinia) era il re Umberto I a governare l'Italia; nel capitolo *Kuročka i tichookeanskij petušok* [La gallinella e il galletto dell'Oceano pacifico] al posto di "soldato armato alla leggera" si leggeva "oplite armato alla leggera" (oplite – soldato della fanteria pesante).

Allo stesso tempo si possono facilmente elencare degli aggiustamenti che, invece, peggiorano il testo: nel capitolo *Il fabbro, il pappagallo e la veggente* la linea della vita della mano della vedova Gricacueva avrebbe dovuto indicare una prospettiva di vita non "fino al giorno del Giudizio" ma "fino al giorno della rivoluzione mondiale"; nel capitolo *Obščezhitie imeni monacha Bertol'da Švarca* [La casa "Berthold Schwarz"] la domanda di Vorob'janinov "Allora, dove si va?" era apertamente motivata dal fatto che i titolari della concessione "[...] avevano attraversato la Lubjanka, Ippolit Matveevič cominciò a preoccuparsi". In generale, pur valutando positivamente la versione del 1938 in considerazione del fatto che, per esempio, le parti espunte favorivano l'intensità dell'azione, non si può in nessun modo ignorare che

⁴⁹ A. Grišunin, *Issledovatel'skie aspekty*, op. cit., pp. 158-159.

⁵⁰ S. Rejser, *Osnovy tekstologii*, Leningrad 1978, p. 29

⁵¹ I. Il'f – E. Petrov, *Dvenadcat' stul'ev. Pervyj polnyj variant romana s kommentarijami M. Odesskogo, D. Fel'dmana*, Moskva 1997.

la prima redazione, unitamente agli episodi eliminati in seguito, alla sua quotidianità pittoresca, alla sua appartenenza alla polemica estetico-letteraria della fine degli anni Venti, trasmetteva in modo più aderente il colorito dell'epoca e l'idea iniziale degli autori.

I testologi devono fare i conti con la mutevolezza storica della categoria 'autore'. Da un lato, nella letteratura classica del XVIII – inizio XX secolo l'autore (la sua autoconsapevolezza, il diritto alla proprietà intellettuale) si distingue dal suo omonimo antico-russo. Secondo Lichačëv,

nella letteratura moderna la storia del testo di un'opera è la storia della sua composizione da parte dell'autore. Nella letteratura antica il testo dell'autore veniva composto, evidentemente, proprio come nella letteratura moderna, ma i materiali documentari del processo del lavoro dell'autore in essa non si sono conservati. In compenso la storia del testo non si limitava allo stadio autoriale; l'opera continuava a essere composta anche dopo che era uscita dalla penna dell'autore. La creazione russa antica era prevalentemente collettiva, e spesso durava decine e centinaia di anni⁵².

Dall'altro, l'autore della letteratura classica si distingue dallo scrittore sovietico, che crea e si destreggia in un sistema totalitario.

Altrettanto mutevole, nell'ambito della testologia, è il contesto ideologico del ricorso al canone: in determinate condizioni storiche vi ricorrono i 'ribelli', in altre – spesso argomentando la scelta allo stesso modo – i 'dogmatizzatori'. Se per Gofman il programma del 'canone' era il mezzo per opporsi alla pressione sociologica verso una scienza accademica, se nella discussione degli anni 1952-1954 esso esprimeva il desiderio dello stato di regolamentare raccolte di opere 'rappresentative', a cavallo tra il 1970 e il 1980, invece, esso si ergeva a difensore di una edizione dei testi classici del XVIII secolo che fosse libera da qualsiasi norma uniformante (sulla scorta delle *Pisem russkogo putešestvennika* [Lettere di un viaggiatore russo] di Nikolaj Karamzin per l'autorevolissima collana "Literaturnye pamjatniki"). Jurij Lotman, Nikita Tolstoj e Boris Uspenskij hanno dimostrato – in accesa polemica con Grišunin –

l'adeguatezza di una ricostruzione parziale delle antiche norme linguistiche⁵³. Sottolineando il legame tra le sfumature linguistiche e il piano del contenuto, gli 'eretici' strutturalisti citavano casi ricercati, che mettevano in risalto l'interdipendenza, nella cultura russa, tra il carattere e il tipo di testo (sacro/profano), la funzione semantica delle lettere, dei segni di punteggiatura e delle varianti morfologiche come *blagii* (buono) / *blagoj* (folle) e così via.

* * *

La storia secolare, dunque, ci dimostra che l'originalità del programma testologico, di norma, è riconducibile alla contrapposizione costantemente rinnovabile tra modello 'canonico' e modello 'dinamico' della testologia⁵⁴. Questo è sufficiente, evidentemente, per risolvere in maniera efficace i compiti della testologia contemporanea. È sufficiente per ora. Ma se, invece, dovessero rivelarsi necessari – in risposta al fatto che alcune questioni culturali sono state identificate come non convenzionali – una trasformazione radicale della metodologia, una nuova interpretazione della 'volontà d'autore', dei criteri per la scelta della fonte rappresentativa del testo e così via, allora – affidandoci all'aiuto di Internet e di simili 'novità' tecnologiche oppure senza di loro – sarebbe del tutto ammissibile la cristallizzazione di programmi testologici originali (o di un programma soltanto). Forse sarebbe persino possibile diagnosticare – ipoteticamente (quindi non sarebbe da escludere una possibilità di errore) – i segni della loro (o della sua) formazione. Ma questo è un argomento per un articolo a parte.

www.esamizdat.it ◇ M. Odesskij, *La testologia tra modello "canonico" e modello "dinamico"*. Traduzione dal russo di C. Rampazzo (ed. or.: Idem, *Bluždanija tekstologii meždu 'kanoničeskoj' i 'dinamičeskoj' modeljami*, "Voprosy literatury", 2012, Mart-April', pp. 272-294) ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 339-349.

⁵² D. Lichačëv, *Tekstologija. Na materiale russkoj literatury XVIII-XVII vekov*, Leningrad 1983, p. 44 [la traduzione italiana è qui ripresa da Idem, *I compiti della testologia*, traduzione a cura di G. Ziffer e L. Baroni, "Ecdotica", 2016, 13, p. 154, N.d.T.].

⁵³ Ju. Lotman – N. Tolstoj – B. Uspenskij, *Nekotorye voprosy tekstologii i publikacii russkich literaturnych pamjatnikov XVIII veka*, "Izvestija Akademii Nauk SSSR", 1981, 4.

⁵⁴ Un tema a parte di discussione scientifica è l'evoluzione dei criteri di commento e il loro sviluppo negli ultimi decenni.

◇ **M. Odesskii, *Textology Between ‘Canonical’ and ‘Dynamic’ Models*** ◇

Translated by Chiara Rampazzo

Abstract

Italian translation of *Bluzhdaniia tekstologii mezhdru ‘kanonicheskoj’ i ‘dinamicheskoj’ modeliami* by Mikhail Odesskii.

Keywords

Textology, Canonical Model, Dynamic Model, Redactions.

Author

Mikhail Odesskii is a Russian philologist specialised in the history of Russian literature and culture (XV-XX centuries). He works at the Russian State University for the Humanities (RGGU) in Moscow. His research interests include the theory and history of theatre, the Silver Age and the Avantgarde, the history of Soviet journalism.

Translator

Chiara Rampazzo holds a PhD in Linguistic, Philological and Literary Sciences (2018). She teaches as an adjunct professor Russian language at the University of Pisa. Her fields of interests range from the auto-biographical studies to the XXth century Russian literature (Silver Age) and the history of Russian philosophical thought. She investigated the life and works of Georgij Čulkov, mainly focusing on the study of letter writing.

Publishing rights

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



© (2021) Chiara Rampazzo

La volontà e l'involontarietà dell'autore di *Guerra e pace* (l'edizione dei manoscritti e del testo principale)

Natal'ja Velikanova

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 351-357 ◇

LA GENESI E IL CANONE DEL TESTO

L'EDIZIONE di *Guerra e pace* contenuta nella pubblicazione accademica del *Polnoe sobranie sočinenij* di Lev Tolstoj è una sintesi di ricerche storico-letterarie, di critica del testo e di critica delle fonti, nonché il risultato dell'analisi scientifica dei manoscritti e di tutte le edizioni del libro uscite quando l'autore era ancora in vita. Un'edizione accademica presuppone che in essa vengano pubblicate tutte le fonti manoscritte nella loro consequenzialità cronologica (più di diecimila pagine) e il testo autentico, confermato dalla critica. Tuttavia, è naturale che la completezza di una raccolta delle opere non dipenda esclusivamente dalla pubblicazione, fino all'ultima parola, dell'intero lascito dello scrittore. Serve a qualcosa mirare alla quantità, senza che essa sia riconducibile a un sistema?

L'idea di un'edizione scientifica presuppone anche che venga condotta un'indagine sul processo di creazione, sulla genesi del progetto artistico, la quale è pienamente rispecchiata dall'edizione dei manoscritti, del testo stampato e delle note.

Esiste, dunque, una tecnica di pubblicazione che, con fedeltà documentaria, consenta di riprodurre il testo manoscritto e al contempo di mostrarne la genesi? Nei casi in cui il manoscritto sia composto da alcuni fogli facilmente leggibili, la migliore modalità di pubblicazione è il *fac-simile*. Ma come dare alle stampe un insieme di manoscritti che conta centinaia, se non migliaia, di fogli? Orientarsi fra loro, decifrarli e, soprattutto, ordinarli secondo una continuità cronologica non è possibile, se questo obiettivo

è perseguito trascrivendo i manoscritti secondo un principio meccanico-intuitivo.

Di norma, la pubblicazione delle fonti manoscritte dipende dagli scopi a cui mira l'edizione di un'opera, dalla scelta dell'oggetto principale della ricerca testuale: può trattarsi del testo definitivo o dell'avantesto che lo ha preceduto, l'insieme delle redazioni manoscritte e delle varianti.

La *critique génétique*, che in Francia si è posta l'obiettivo di studiare il 'processo di scrittura', ha rifiutato il 'feticismo' del testo definitivo, guardando ai manoscritti come a uno spazio in cui nulla è casuale e tutto genera nuovi significati e un nuovo senso. Per i genetisti la riproduzione fototipica della pagina manoscritta è divenuta il mezzo di pubblicazione che meglio permette ai ricercatori di studiare le questioni relative alla genesi del testo da una fonte attendibile. Per l'analisi poetologica, linguistico-stilistica e storico-letteraria di un'opera ciò che interessa di più è proprio l'avantesto. Esso permette di seguire la nascita di nuovi significati e di un nuovo senso e quindi di eliminare quella pluralità di equivoci e di errori che spesso derivano dallo studio del testo 'canonico', o testo definitivo, che talvolta è il risultato di una volontà collettiva: non solo dell'autore, ma anche dei dattilografi, dei correttori di bozze, dei curatori coevi e degli editori. Probabilmente, per le edizioni popolari, di massa, l'individuazione di questo testo 'canonico' è giustificata. Tuttavia, per un'edizione scientifica, cioè destinata allo studio specialistico di un'opera letteraria, è necessaria una fonte attendibile, in cui non solo il testo stesso, ma anche un dettagliato commento critico, siano in grado di fornire un'idea chiara circa la volontà creatrice dell'autore e di tutte le intromissioni altrui nel processo di scrittura e di stampa.

* We would like to express our gratitude to Natal'ia Velikanova for letting us publish this article in Italian.

Nessuna tra le edizioni di *Guerra e pace* pubblicate dall'autore riproduce esattamente una versione antecedente: i curatori delle dodici edizioni uscite quando l'autore era in vita e delle due postume hanno sempre stampato il libro a propria discrezione e il problema del testo definitivo non è stato risolto neppure dopo la Rivoluzione d'Ottobre. L'edizione commemorativa in novanta volumi del *Polnoe sobranie sočinenij* di L. Tolstoj comprende due tirature di *Guerra e pace* con testi vari, mentre in quella successiva del 1980 in ventidue volumi, il testo del libro è contaminato dalle modifiche che emergono da tutti gli autografi e dalle edizioni pubblicate dall'autore.

Finora, le varianti manoscritte sono state sempre stampate in maniera frammentaria. La scuola testologica russa, che si soffermava principalmente su questioni di natura editoriale e scientifico-culturale, pubblicava i manoscritti considerandoli come il complesso delle varianti di un 'testo definitivo'. Va da sé che la pubblicazione delle bozze in forma di illustrazione al testo stampato non mirava alla riproduzione precisa della pagina manoscritta, alla definizione del suo posto nel *continuum* della scrittura e alla comprensione del suo significato storico-funzionale nella formazione e trasformazione del progetto artistico. I principi teleologici su cui si basava la *tekstologija* russa rendevano impossibile lo studio della storia della creazione di *Guerra e pace*.

L'INTERFERENZA DEL TESTO

I manoscritti pubblicati dall'autore e quelli stampati nel *Polnoe sobranie sočinenij* di Tolstoj in novanta volumi sono frammentari e comprendono meno della metà delle bozze che si sono conservate, dei manoscritti e delle correzioni. I curatori dell'edizione immaginavano la scrittura come un processo lineare progressivo che andava dal piccolo e semplice al grande e complesso. Per questo motivo, i manoscritti e le correzioni sono stati suddivisi in quattro sezioni:

- Schemi e annotazioni;
- Prefazioni e introduzioni;
- Varianti degli *incipit*;
- Varianti di ciascun volume.

In una simile suddivisione per genere dei manoscritti la cronologia interna a ciascuna sezione non era nemmeno contemplata. L'epoca non lo permetteva. Non solo a causa degli orientamenti ideologici del tempo, ma anche dei metodi di analisi del testo, i quali erano venuti a formare una sostanza storico-letteraria, ideale-artistica.

La difficoltà principale nella redazione dell'avantesto consiste nel fatto che Tolstoj ha utilizzato più volte gli stessi manoscritti e gli stessi singoli fogli, cosicché vari strati di testo potevano essere impiegati in versioni e momenti diversi. Questo fenomeno può essere chiamato 'interferenza' e avviene quando gli impulsi creativi sono simili a onde luminose che si sovrappongono, dando vita a una nuova onda luminosa che raggiunge un ostacolo, il quale potrà estinguere o rifrangere la direzione dell'onda.

Non sono poche le pagine in cui non è possibile capire a quale redazione o a quali redazioni fanno capo gli elementi di un testo che non sono collegati tra loro da un significato o dal senso del lessico, della sintassi e della grammatica. Questi testi, come raggi di luce che si intersecano, hanno perso la propria origine e direzione e acquisiscono senso e significato solo nel caso in cui si rinvenga il loro posto nel movimento di un'onda luminosa, creativa. È evidente come un fenomeno complesso, quale l'interferenza del testo' necessiti di nuovi approcci e procedimenti scientifici, che venga sviluppata una nuova metodologia basata su una diversa rappresentazione dello spazio dei manoscritti.

La stratificazione dei manoscritti, l'unificazione degli strati in un unico testo (la redazione) sono uno dei problemi più complessi, tanto che, se non viene risolto, lo studio della 'volontà creativa' e la pubblicazione di un testo 'affidabile' non è possibile.

LA VOLONTÀ NELLO SPAZIO E NEL TEMPO DEI MANOSCRITTI

È possibile formulare alcune tesi e osservazioni che permettono di comprendere questo problema, le condizioni in cui si realizzano la ricerca sulla volontà creatrice e l'edizione di un testo manoscritto:

- Il manoscritto, in quanto portatore materiale dello scritto, non equivale e non corrisponde al testo che contiene. In primo luogo, è necessario imparare a distinguere le 'varianti' di un testo dagli 'elementi' di un altro testo. Le variazioni di un testo che emergono in seguito a una correzione non sono sempre le sue varianti. Esse possono essere gli elementi di un nuovo impulso creativo, di un nuovo testo (che è possibile chiamare 'strato') che inizia o prosegue tra le righe, a margine di una data pagina manoscritta, su dei fogli bianchi o su altri fogli che erano già stati riempiti di testo. Il risultato è che alcuni testi coesistono nello spazio di una sola pagina autografa o di una sola copia. Ognuno di essi ha la propria logica e struttura artistica. Per comprendere l'andamento della volontà creatrice è necessaria un'accurata analisi del manoscritto, della carta, della grafia, dell'inchiostro, delle influenze intertestuali, dei concatenamenti semantici, linguistici e testuali.

- La gran parte dei manoscritti di *Guerra e pace* costituisce uno spazio in cui si intersecano, si sovrappongono vari raggi creativi. Una certa quantità di copie manoscritte, di doppioni di prime stesure, brilla però della luce riflessa dell'originale. Nell'atto di trascrizione, la trasformazione e le varianti di un testo emergono dall'influsso di una 'volontà altrui' e in questo caso l'"esistenza del testo" si realizza in due dimensioni: la volontà autoriale e quella altrui. Nello stesso testo, che vive in due spazi paralleli — l'autografo e la copia — la volontà altrui si sovrappone a quella dell'autore, in modo simile all'interferenza di onde luminose provenienti da fonti diverse. Tolstoj percepiva il testo modificato della copia come autentico, autoriale, affidabile; non era abituato a riportare la copia all'originale, al quale di solito non tornava. Per questo motivo l'"interferenza della volontà" (dell'autore e altrui) è lungi dall'essere evidente. Essa può essere notata solo in quei casi in cui entrambe le fonti — l'autografo e la sua copia — si sono conservate (in questo contesto anche la correzione e la bozza possono essere considerate 'copia' del testo).

- In molte pagine manoscritte è possibile rilevare due, tre, quattro, cinque strati di testo corretto o modificato, sia nel caso degli autografi che delle

copie.

- Ciascuno strato rappresenta la parte di una 'unità testuale' che costituisce un *continuum* di testo, cioè l'incarnazione ininterrotta dell'idea creatrice, dell'intenzione o della volontà creatrice.

- Il *continuum* del testo, cioè la continuità del percorso seguito da un'idea, è determinato da un movimento coerente, dalla logica artistica dell'idea dell'autore e può non coincidere con la sequenzialità del tempo del calendario (biografico) e dello spazio costituito dai fogli manoscritti. Il *continuum* del testo non corrisponde al *continuum* della scrittura che si dispiega in un determinato periodo del tempo biografico.

- Il *continuum* del testo, la 'redazione', ha i propri confini, un inizio e una fine, e può svilupparsi su diversi fogli parallelamente a uno o più altri strati di testo. La redazione può essere formata da un nuovo testo, scritto ai margini o su fogli distinti, dalle varianti di uno strato antecedente e poi modificato e dalle invarianti, vale a dire le costanti della pagina manoscritta che nella nuova redazione conservano i propri significati originari, cioè acquisiti fin dal primo strato.

- Lo spazio tridimensionale, reale, di un foglio manoscritto non permette solo di scorgere gli spazi virtuali paralleli delle intenzioni che esistono nei vari intervalli di tempo. Esso permette anche di comprendere i diversi *continuum* delle redazioni e del loro significato. Le costanti che passano da una redazione all'altra sono dei punti d'incontro, degli incroci di testo. In essi si concentra la volontà dell'autore e l'autentico, essenziale senso dell'opera.

- La redazione costituisce l'unità di tutti gli elementi di un'opera letteraria (il soggetto, l'insieme dei personaggi, il tempo della storia e la struttura narrativa, stilistica e linguistica). Ciononostante, nell'intelaiatura epica del romanzo è evidente come questa unità sia violata da alcune invarianti che sono giunte fino al testo stampato e che entrano in conflitto con l'ultima redazione. Generalmente, si tratta di nomi, date, descrizioni che non sono state sempre corrette (ad es. Karagina/Kornakova, Bezuchov conte/principe, l'inizio della narrazione a luglio/giugno). Questi isolotti dimenticati di intenzioni precedenti,

spesso definiti ‘errori’, conservano i significati perduti dell’avantesto, ampliando al tempo stesso i confini di senso dell’opera stampata.

LE COESIONI DEL TESTO

Come si fa a dividere, a distinguere, i diversi strati di un testo? Uno dei principali strumenti per la ricostruzione del testo è la definizione del sistema di connessioni, concatenazioni, ‘coesioni’ che formano l’unità testuale. Possono essere i rinvii agli avvenimenti dei capitoli precedenti, la loro menzione, ad esempio: “era quello stesso principe Vasilij”, oppure: “L’anziano principe Volkonskij, il padre del principe Andrej”.

Tolstoj utilizzava spesso le ripetizioni: morfologiche (parole con la stessa radice), grammaticali (tempo, forma verbale), lessicali, sintattiche, semantiche, del soggetto, dal valore artistico. Anche tra le redazioni o le bozze esistono dei legami interni, la cui messa in evidenza permette di comprendere la logica alla base della genesi del testo. Una redazione successiva è lungi dal risultare sempre più completa della precedente: ciò che viene aggiunto e inserito in un primo testo spesso viene cancellato in quello successivo. L’analisi delle ripetizioni delle parole chiave o di alcuni elementi del testo permette di ricostruirne la successione cronologica.

La ricerca sui procedimenti artistici e sulla tecnica di scrittura mette in evidenza le relazioni di causa-effetto tra i testi. Ad esempio, in due prime descrizioni del ballo si trova una sola ripetizione. Essa è la costante che permette di ricostruire con precisione la successione delle bozze. Inoltre, la ricostruzione della cronologia della scrittura fornisce un’idea della psicologia del processo creativo, di quegli impulsi, regole e leggi che lo scrittore-uomo segue involontariamente. Le pagine più poetiche del libro, come ad esempio il chiarimento tra Pierre e Nataša e la cometa del 1812, sono state scritte d’un solo fiato e sono entrate a far parte del testo definitivo praticamente senza aver mai subito modifiche.

La ricostruzione sequenziale e la stratificazione dei manoscritti permettono di osservare come il processo creativo, che lo stesso scrittore definiva come

un momento “di agitazione e di gioioso tormento”, era ininterrotto. Esso scorreva sotto l’influsso di una forza, per cui l’autore non poteva non scrivere, non poteva evitare di ‘pasticciare sul testo’.

La volontà creatrice, che è possibile chiamare ‘involontarietà dell’autore’, lo teneva sveglio, lo costringeva a scrivere e a realizzare di volta in volta nuovi progetti. Essa stabiliva i legami tra i testi, aprendo possibilità inaspettate.

Nei manoscritti si manifesta anche la volontà dell’autore, cioè l’intenzione consapevole di apportare modifiche al testo o di non opporsi alle correzioni altrui. Nei manoscritti la volontà dell’autore porta diverse maschere: quella del ‘correttore di bozze’ che corregge gli errori, quella del ‘curatore’ che inserisce precisazioni stilistiche del senso e dei significati, quella del ‘critico o del censore’ che modifica il testo spesso sotto l’influsso di fattori esterni ai confini del testo stesso (insoddisfazione personale, circostanze biografiche, consigli dei curatori e pareri della critica).

Porterò un solo esempio molto caratteristico. Pëtr Bartenev, che aveva partecipato attivamente all’edizione di *Guerra e pace*, di professione era uno storico e considerava l’opera letteraria un riflesso della realtà storica. Egli correggeva il libro basandosi sul principio dell’attendibilità storica. Nel curare la scena del duello di Dolochov e Pierre, egli comunicò a Tolstoj che aveva corretto un’imprecisione: “[...] al posto del boschetto *di betulle*, che non è mai esistito a Sokol’niki, il duello è avvenuto tra i *pini*”. Di conseguenza, il dettaglio inattendibile, ma poetico, perdeva il suo contenuto intrinseco e il legame con i riferimenti e le descrizioni della betulla e del boschetto di betulle contenuti nei manoscritti e nel testo stampato. La comparsa della parola ‘betulla’ serviva a creare nella narrazione la percezione della luce, della giovinezza, della purezza della vita.

Il bosco di pini si ritrova nel testo solo in un’occasione, nelle descrizioni della Moravia:

All’ansa del Danubio si vedevano alcune imbarcazioni, e un’isola, e un castello con un parco circondato dalle acque dell’Enns e del Danubio, che in quel punto confluivano, e si vedeva la riva sinistra del Danubio, rocciosa e coperta di boschi di pini, con la

misteriosa lontananza delle vette verdi e delle gole azzurrine¹.

Bartenev apportò la propria correzione al manoscritto ed essa fu mantenuta nel testo definitivo. E Tolstoj non ebbe nulla da obiettare, così come non corresse gli errori dei numerosi copisti. A volte le copie furono soggette alle correzioni del curatore e del correttore di bozze durante la lettura, e lo scrittore non fece attenzione agli errori che non avevano un significato concettuale. Tuttavia, queste modifiche crearono un conflitto interno di stile, lingua, del sistema di coesione del testo.

Ecco alcune forme di interventi 'altrui':

- la modifica, l'omissione o la sostituzione di parole difficili da decifrare;
- la correzione di suffissi e terminazioni di aggettivi e sostantivi;
- la modifica di tempo, aspetto, forma verbale;
- l'omissione di parole o espressioni;
- l'aggiunta di nuove parole con l'intenzione di migliorare il testo;
- la modifica dell'ordine delle parole nelle frasi a seguito della copiatura;
- sostituzione delle inversioni delle parole con il loro ordine non marcato;
- adattamento della punteggiatura di Tolstoj alle norme standard;
- sviste.

Di manoscritto in manoscritto la quantità di correzioni scaturite dalla volontà dell'autore e altrui crebbe come una valanga. Alle correzioni nei manoscritti si aggiunsero gli errori dei compositori tipografici e le alterazioni del testo pubblicato.

L'UNITÀ DEL PROCESSO CREATIVO

La necessità di scegliere un testo primario per l'edizione scientifica di *Guerra e pace* rende necessaria la ricerca di quel testo stampato autorizzato che incarni quanto più pienamente la volontà creatrice, cioè l'involontarietà dell'autore'. Abbiamo già notato che la volontà creatrice non è una categoria

astratta, ma governa tutto il processo creativo e si incarna concretamente nei manoscritti. Il testo stampato ne fornisce un'idea approssimativa e alquanto convenzionale. Una conoscenza dell'involontarietà dell'autore' si può ottenere unicamente in seguito a una ricostruzione dell'avantesto, del sistema delle redazioni manoscritte, dei piani, delle bozze e delle annotazioni che sono rimaste al margine dei vari progetti. Chiaramente, possiede maggiore autorità quell'edizione che rappresenta la continuazione diretta e il risultato di un processo creativo ininterrotto. Per *Guerra e pace* esiste un'edizione di questo tipo?

Il lavoro dell'autore sul libro, dalla prima bozza all'ultima correzione apportata al testo stampato, avvenne nel corso di dieci anni, dal 1863 al 1873. Durante questi anni uscirono tre edizioni autorizzate di *Guerra e pace* che, per struttura, testo e lingua, presentavano differenze sostanziali. Nella prima edizione del 1867 furono stampati i tomi dal primo al quarto; in seguito, il lavoro sul testo continuò e quindi nella seconda edizione il testo fu corretto (dal curatore e dall'autore) e ristampato. La composizione tipografica dei tomi cinque e sei fu realizzata solo dalle bozze. In questo modo si può affermare che la prima edizione era incompiuta, perché il lavoro sul testo continuò anche nella seconda edizione. Tolstoj ritenne l'opera 'completa' nel 1869: nell'occhiello di tutte le successive edizioni (a eccezione della terza) erano indicati come anni di composizione 1864-1869. Inoltre, è noto che dopo l'uscita, nel 1869, della seconda edizione del libro, l'autore non intervenne più sull'opera: ciò è testimoniato dall'assenza di prove manoscritte o biografiche (lettere, diari, memorie...). Si era esaurita l'involontarietà dell'autore' ed egli fu libero da quel proposito che lo aveva tormentato e allietato per tanti anni. Lo studio accurato dei manoscritti e delle edizioni stampate, della genesi del testo, permette di trarre la seguente conclusione: nella scelta di una fonte attendibile per il testo stampato è indispensabile seguire il principio dell'unità del processo creativo e dell'intenzione artistica, l'unità della forma, del contenuto e dello stile. In particolare, se lo stesso autore ha definito i confini di questo processo.

La redazione del 1873, che riflette l'ultima volontà

¹ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, Milano 2017, p. 145.

dell'autore, scaturì come risultato di nuovi impulsi creativi, connessi al fatto che egli stava lavorando all'*Abbecedario* e ad *Anna Karenina*. In questa terza edizione gli interventi della volontà dell'autore nel testo sono di natura critica, redazionale. Essi hanno danneggiato l'unità dei manoscritti e del testo. Nel preparare il testo di *Guerra e pace* per la raccolta di opere, lo scrittore modificò e abbreviò significativamente il testo: escluse le parole e le frasi in francese e tedesco (non completamente) e le considerazioni filosofiche; ricollocò le descrizioni storiche dei tomi dal quarto al sesto dopo l'Epilogo nella forma di *Appendice. Articoli sulla campagna del 1812*. Inoltre, lo stesso testo venne corretto. I notevoli tagli apportati al testo costrinsero Tolstoj a modificare la sua composizione che nelle edizioni precedenti era formata da tre livelli (sei tomi, ognuno dei quali era suddiviso in due o tre parti e ogni parte era formata da capitoli). Nella nuova redazione rimasero due livelli di suddivisione: quattro parti, al cui interno la numerazione dei capitoli era ininterrotta.

Come risultato di queste modifiche vide la luce una nuova opera con i propri principi estetici, un proprio stile e composizione. La volontà creatrice era stata significativamente trasformata. Per questo nell'edizione commemorativa della raccolta delle opere il problema del testo, come si è già notato, non fu risolto. Il libro uscì in due tirature con testi differenti. Successivamente, il testo fu ulteriormente corretto a discrezione dei curatori e il risultato fu la creazione di un testo che Tolstoj non aveva mai scritto.

La *tekstologija* editoriale ha seguito tre procedimenti fondamentali che hanno permesso anche di creare il testo attuale di *Guerra e pace*: la ricostruzione, la contaminazione e la congettura. Per l'individuazione di un testo attendibile, a quanto pare, sarebbe indispensabile solo la ricostruzione sulla base delle fonti manoscritte e stampate precedenti la seconda edizione e che incarnano la continuità del processo creativo. Essa permetterebbe di individuare e correggere gli errori che sono in gran parte meccanici, derivati dalla copiatura e dalla composizione tipografica. In questo caso, sarebbero garantite l'attendibilità e la veridicità del testo definitivo.

Infine, un'idea pienamente scientifica di *Guerra*

e *pace* si può avere a una condizione: è indispensabile una tecnica di studio che unisca i metodi e i procedimenti della *critique génétique* francese nell'ambito dell'avantesto e l'esperienza editoriale della *tekstologija*. È chiaro che una completa edizione scientifica di *Guerra e pace* (dei manoscritti e del testo principale) come 'opera unica', che fornisca un'idea del processo creativo, della creazione, della scrittura del libro, è possibile solo nel caso in cui i procedimenti della *tekstologija* teorica e editoriale siano la base del metodo scientifico di studio e edizione di un'opera letteraria.

I manoscritti e il testo stampato costituiscono un insieme inscindibile, un'unità artistica che incarna pienamente la volontà creatrice dell'autore e del suo 'talento involontario'.

www.esamizdat.it ◇ N. Velikanova, *La volontà e l'involontarietà dell'autore di Guerra e pace (l'edizione dei manoscritti e del testo principale)*. Traduzione dal russo di S. Mazzoni (ed. or: Idem, *Volja i nevolja avtora "Vojny i mira" (izdanie rukopisej i osnovnogo teksta)*, in *Problemy tekstologii i edicionnoj praktiki. Opyt francuzskih i rossijskich issledovatelej*, Moskva 2003, pp. 51-63) ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 351-357.

◇ N. Velikanova, *The Willingness and the Unwillingness of the Author of War and Peace (Editing the Manuscripts and the Canonical text)* ◇

Translated by Sara Mazzoni

Abstract

Italian translation of *Volia i nevolia avtora "Voiny i mira"* (*izdanie rukopisei i osnovnogo teksta*) by Natal'ia Velikanova.

Keywords

Lev Tolstoi, War and Peace, Tesktologiia, Autograph Manuscript, Main Text.

Author

Natal'ia Velikanova is a Russian scholar specialised in textology. She works at the Lomonosov State University (MGU) in Moscow. She has edited the letters and the unfinished works by L. Tolstoi, along with the manuscripts and published texts of War and Peace.

Translator

Sara Mazzoni graduated in Linguistics from Ca' Foscari University of Venice in 2014 and in 2019 completed a PhD in Russian studies at La Sapienza University of Rome, with a thesis on the history of the concept of Slavjanstvo in 19th century Russian thought, literature and journalism. Her research interests range from the development of Slavic identity in the Russian culture, literary and scientific interactions between Russia and other Slavic cultures, the 19th century revival of the heritage of the Saints Cyril and Methodius, the history and analysis of key concepts for the Russian culture, word and music studies. Since 2020 Sara works as Adjunct professor at the University of Macerata, where she teaches translation from Russian into Italian. In 2021 she became part of the editorial board of the peer-reviewed journal *Quaderni del Dottorato in scienze documentarie, linguistiche e letterarie* (La Sapienza).

Publishing rights

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



© (2021) Sara Mazzoni

La testologia delle lettere di M. Gor'kij

Lidija Spiridonova

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 359-364 ◇

LA seconda serie del *Polnoe sobranie sočinenij M. Gor'kogo: Pis'ma* [Raccolta completa delle opere di M. Gor'kij: Lettere. D'ora in avanti: Raccolta – M.C.], che esce presso l'Istituto di letteratura e arte mondiale “A.M. Gor'kij” dell'Accademia russa delle scienze dal 1997, è progettata in 25 volumi. Ad oggi ne sono stati pubblicati sette [attualmente i volumi sono ventuno – M.C.], ed è stato condotto il lavoro preliminare sui successivi dieci. Questo ci dà modo di fare alcune osservazioni e di porre la questione dell'originalità della testologia delle lettere dello scrittore.

Il lascito epistolare di Gor'kij è un fenomeno unico, sia per la consistenza, sia per il significato che ha nella storia della cultura mondiale del periodo che va dalla fine del XIX secolo al primo terzo del XX. Avendo scritto in tutta la sua vita circa ventimila lettere, lo scrittore vi ha trasmesso non solo i fatti della straordinaria biografia dell'artigiano Aleksej Peškov, diventato uno scrittore famoso in tutto il mondo, ma anche i principali problemi sociali, politici, filosofici, etici ed estetici di quel tempo. Gor'kij era in corrispondenza con quasi tutti i personaggi illustri dell'epoca, russi e stranieri: scrittori, scienziati, politici, uomini di cultura, attori, registi, artisti. Considerando che all'incirca un terzo delle lettere viene pubblicata per la prima volta, si può dire che i volumi della seconda serie della *Raccolta* non solo rivelano un nuovo Gor'kij, ma presentano altresì, in una veste del tutto nuova, il quadro complesso e contraddittorio della vita sociale e culturale della Russia. Con gli anni Gor'kij si trasformò da semplice personalità in una vera e propria ‘istituzione’, che si è occupata dei problemi più significativi della vita culturale in Urss. La sua firma si trova apposta sulle carte di lavoro, le richieste, le dichiarazioni, i

documenti di varie organizzazioni socio-letterarie, di redazioni, di istituzioni. L'originalità di molte sue missive sta nella mescolanza di elementi tipici della lettera e del documento burocratico, della pubblicistica e della corrispondenza privata. Pubblicate sulle pagine della stampa periodica parzialmente o integralmente, le lettere di Gor'kij alle personalità della politica e della società, agli scrittori esordienti, ai membri dei circoli letterari, agli *udarniki*, ai pionieri e agli studenti si trasformavano spesso in lettere aperte, articoli letterari, messaggi di saluto. Non avendo la possibilità di rispondere a tutti i numerosi corrispondenti, Gor'kij più volte si rivolse a loro per mezzo di articoli di giornale.

A volte le lettere dello scrittore diventavano già il giorno successivo fenomeni di un processo letterario più generale, uscendo dai limiti del loro genere. La lettera personale scritta nel 1911 al mercante di Nižnij Novgorod V. Breev fu subito inviata al quotidiano “Manchester Gardian” e all’“Avenir” di Parigi con il titolo *Pis'mo monarchistu* [Lettera a un monarchico] e cominciò a diffondersi in copie. Questo è anche il destino delle lettere agli scrittori esordienti oppure ai giornalisti legati al mondo operaio e contadino, che venivano pubblicate sulla rivista “Literaturnaja učeba” [Lo studio letterario] nella rubrica *Pis'ma iz redakcii* [Lettere dalla redazione]. I famosissimi articoli di Gor'kij *O cinizme* [Sul cinismo], *Gumanizam* [Agli umanisti], *S kem vy, mastera kul'tury?* [Da che parte state, maestri di cultura?], *Otvet intelligentu* [Replica a un intellettuale] e altri, non sono che la risposta pubblica a questi o quei corrispondenti. Per tale motivo il primo problema dei filologi che stanno preparando la seconda serie della *Raccolta* di Gor'kij è stata la definizione dei criteri del genere della lettera. In questa prospettiva sono stati presi in considerazione indizi formali (presenza

* We would like to express our gratitude to the Russian Journal “Russkaia Literatura” for letting us publish this article in Italian.

dell'intestazione e della firma), ma anche elementi personali che figurano nell'esposizione del testo, il carattere delle frasi conclusive, lo stile della scrittura e persino il tipo di firma. Alle volte la presenza di un'aggiunta con la firma di Gor'kij su una copia dattiloscritta, un manoscritto o un altro documento ha permesso di considerare quel testo una lettera. Nello scegliere la fonte del testo i filologi, non avendo a disposizione indizi che potessero far pensare a una missiva personale, si sono orientati proprio su ciò che secondo i dettami del genere è una lettera e non è ancora diventato un articolo di giornale.

Il problema della scelta del testo, che emerge di rado nella fase preparatoria dell'edizione del lascito epistolare dei classici, nella *Raccolta* di Gor'kij è invece uno dei più complessi. Una consistente parte delle lettere presenta non una, ma diverse fonti: l'autografo (bella o brutta copia), la copia dattiloscritta (autorizzata o non), ulteriori testi dattiloscritti (il secondo o terzo esemplare scritto a macchina e conservato nell'archivio personale, dopo che al destinatario era stato inviato il primo esemplare), i ritagli della stampa raccolti durante la vita dello scrittore (quotidiani, riviste, libri). In questa situazione il principio della volontà dell'autore non si è sempre rivelato efficace, al momento di stabilire il testo originale di Gor'kij. Autorizzando una copia dattiloscritta, Gor'kij non di rado faceva un'aggiunta, apponeva la firma e la data, ma non individuava le imprecisioni che aveva inserito la dattilografia durante la trascrizione. Ad esempio, nella lettera dattiloscritta a R. Rolland del 5 agosto 1932 l'autore fece una correzione, poi un'aggiunta e inserì la firma, ma non si accorse che al posto di *bytovoj* [quotidiano] era stato scritto *boevoj* [bellico].

I filologi si sono trovati più volte davanti a casi di autorizzazione passiva, cioè quando la presenza della firma di Gor'kij, apposta meccanicamente, senza la verifica dell'intera missiva, non garantisce la piena correttezza del testo. Il confronto delle fonti di cui si dispone ha spinto talvolta al rifiuto dell'ultimo testo, che pure presentava rilevanti correzioni, per scegliere l'autografo oppure un'altra fonte. Di regola la preferenza nella scelta è stata data all'autografo oppure al testo complessivamente più vicino all'o-

riginale, se quest'ultimo non si era conservato. Ad esempio, nel dattiloscritto autorizzato della lettera di Gor'kij a Sun Yat-sen del 12 (25) ottobre 1912, eseguito con molta approssimazione, è scritto *russkoj vraždy* [dell'odio russo] al posto di *rasovoj vraždy* [dell'odio razziale], il che ha considerevolmente modificato il senso dell'intero passaggio. Questa lettera figura nella *Raccolta* in una versione inglese che venne fatta dall'autografo perduto.

Casi complessi di scelta della fonte sono emersi in assenza dell'autografo o di un altro testo originale. La lettera di Gor'kij a G. Gapon, scritta all'inizio di agosto 1905, ci è arrivata in due copie manoscritte. Una di esse era stata fatta da N. Burenin, il quale ricordava di essersi incontrato con Gapon per conto di L. Krasin, per chiarire la possibilità di ricevere un carico con le armi inviato sul battello John Graf-ton: aveva dunque trasmesso la lettera dopo averne fatto una copia. La seconda era stata redatta da N. Krupskaja, poiché su richiesta di Gor'kij la lettera a Gapon era stata inizialmente mostrata a V. Lenin. Gor'kij gli scrisse: “[...] sperando di poter contare sul Vostro tatto e la Vostra intelligenza, Vi attribuisco il diritto, nel caso per disposizioni della politica di partito troviate la lettera inopportuna, di tenerla per Voi, senza inoltrarla”¹.

La copia di N. Krupskaja si distingue per una maggiore compiutezza: vi figurano tre frasi che sono assenti in quella di Burenin. Il discorso verte sulla necessità di un incontro personale tra Gapon e Gor'kij con la mediazione di Burenin. Alla fine viene detto: “La persona che Vi trasmetterà questa lettera parlerà con Voi dell'importanza di un incontro e della sua organizzazione”. Queste parole, che riguardano lo stesso Burenin, sono state espunte nella sua copia, dove manca anche la firma di Gor'kij. Nella raccolta *Revoljucija 1905-1907 godov* [La Rivoluzione degli anni 1905-1907] (Moskva 1978) la lettera è stata pubblicata secondo la copia di Burenin con l'aggiunta, in parentesi quadre, delle frasi che erano state espunte. Una soluzione di questo tipo non può essere definita scientifica, poiché si viene a produrre una contaminazione di due testi, tra i quali, oltre alle

¹ M. Gor'kij, *Polnoe sobranie sočinenij. Pis'ma*, V, Moskva 1999, p. 75 [Se non altrimenti indicato, le note sono dell'autore dell'articolo].

evidenti divergenze già indicate, ne figurano almeno venticinque minori. Alcune di queste cambiano sensibilmente il significato: *istinnogo druga* [vero amico] invece di *postoronnego druga* [amico estraneo], *ne tak vysok* [non è così alto] invece di *ne tak velik* [non è così grande], *rabotaete* [lavorate] invece di *rabotali* [lavoravate] e altre. Nella *Raccolta* la lettera viene pubblicata secondo la copia della Krupskaja, poiché più completa e dotata della firma dell'autore, mentre quella di Burenin è utilizzata per l'eliminazione dei refusi oppure delle parole interpretate erroneamente. Questa soluzione ha permesso di pubblicare un testo il più vicino possibile all'autografo perduto.

Casi particolarmente complessi nella preparazione della seconda serie della *Raccolta* di Gor'kij sono quelli relativi alle lettere a corrispondenti stranieri. Come noto lo scrittore, pur non parlando bene nessuna lingua straniera, era in corrispondenza con politici e uomini del mondo della cultura e della società di diversi paesi del mondo. Le traduzioni dagli autografi gorkiani venivano di regola eseguite o da persone a lui vicine (M. Andreeva, M. Peškov, M. Budberg), oppure da quelle che incrociavano casualmente la sfera dei suoi interessi (R. Avramov, N. Berberova e altri). La maggior parte di loro conosceva le lingue in modo tutt'altro che perfetto, mentre M. Budberg, che fu segretaria di Gor'kij per circa dieci anni, persino in russo si esprimeva in maniera assai originale. Per questo motivo nel preparare l'edizione delle lettere a R. Rolland, che venivano tradotte principalmente da M. Budberg, sono emersi non pochi problemi. La corrispondenza veniva condotta da un lato in russo, dall'altro in francese, attraverso dei mediatori.

Non conoscendo la lingua, Gor'kij non aveva la possibilità di verificare la correttezza della traduzione, quindi la firmava automaticamente. Spesso faceva un'aggiunta a mano: “Auguro il meglio”, “Bacio la mano con tutto il cuore”, “Mi stia bene, caro amico”, “Invio un saluto e auguri affettuosi”, e così via. A volte l'aggiunta era anche più consistente, spesso accompagnata dalla data e dal luogo di redazione della lettera, ciononostante l'autorizzazione della stessa missiva anche in questi casi era passiva. Il 25

agosto 1922 Gor'kij scriveva a M. Andreeva: “Per favore, traduci e invia la lettera a R. Rolland. Allego il suo indirizzo”². È quindi chiaro che l'originale di questa missiva, Gor'kij non lo aveva nemmeno visto. Lo stesso discorso si potrebbe fare per le lettere tradotte da un'altra figura pubblica, lo scrittore bulgaro R. Avramov, che lavorava a Berlino e Parigi. Sapendo che Avramov era il loro mediatore, Rolland inviava le risposte al suo indirizzo. Non stupisce quindi che i testi degli autografi gorkiani e le traduzioni differissero gli uni dalle altre, spesso in maniera notevole.

Prendiamo in considerazione la prima lettera di Gor'kij a Rolland, scritta alla fine del 1916. L'autografo, conservato presso l'Archivio di A.M. Gor'kij, inizia con le parole: “Caro ed egregio Romain Rolland!”. Nel testo francese figura un'intestazione diversa: “Caro ed esimio compagno Romain Rolland!”. Confrontiamo singoli passi del testo, senza considerare quelle divergenze che si spiegano con specifiche particolarità della traduzione in un'altra lingua:

<i>Autografo</i>	<i>Traduzione francese</i>
un ciclo di storie	un'intera serie di libri
aiutarmi a fare questa buona azione	non negate la Vostra preziosa collaborazione a questa causa
abbiamo creato per i figli una brutta vita	abbiamo lasciato ai nostri figli un'eredità spiacevole, lasciamo loro una vita molto triste
guerra idiota	guerra assurda
in giorni di generale incattivimento e inselvaticamento	in questi giorni di invincibile crudeltà e bestialità
Caro Rolland	Caro maestro

La parte finale della lettera si differenzia sensibilmente dalla traduzione: nell'autografo non ci sono né l'intestazione “Caro amico”, né la frase “Vi giunga nuovamente l'espressione del mio profondo affetto e

² A. Michajlov (a cura di), *M. Gor'kij i R. Rollan. Perepiska (1916-1936)*, Moskva 1995, p. 348.

della mia sincera stima”.

Non c'è dubbio che il traduttore si sia volto al testo di Gor'kij con una certa disinvoltura, di fatto non traducendolo ma parafrasandolo. Questo è tipico soprattutto delle traduzioni fatte da M. Budberg, che si permetteva di correggere lo stile dello scrittore eliminando intere frasi, integrandone altre, cambiando alcune parole con altre se le sembravano inadeguate. Nella lettera del 29 novembre 1924 cancellò l'espressione *ljudjami* [con le persone], che era tipica di Gor'kij [al posto della più consueta forma *ljud'mi*, N.d.T.], e in alto scrisse *metodami* [con i metodi]. Nella lettera del 29 gennaio 1928 saltò una frase che caratterizzava il rapporto dello scrittore con i leader della rivoluzione. Dopo essersene accorto, Gor'kij scrisse subito a Rolland:

Mio caro amico, rileggendo il testo russo della lettera che Vi è stata inviata questa mattina, ho notato che una frase, espressa in modo non impeccabile, potrebbe trasmettere un'interpretazione assolutamente erronea del mio pensiero. Dopo le parole: “Tutti sanno che nel corso di questi ultimi dieci anni decine di intellettuali bolscevichi sono morti, mentre altri sono stati costretti a lasciare il lavoro”, vorrei aggiungere: “cosa per la quale provo un profondo e sincero dispiacere”. Perdonatemi questo *post scriptum*, che va attribuito alla mia distrazione³.

A dire il vero la “distrazione” non era imputabile a Gor'kij, poiché la frase riportata sopra nell'autografo figurava, ma la Budberg non aveva ritenuto necessario tradurla.

In tutti i casi simili a questo, il filologo si è scontrato con un problema: quale testo preferire, se il più tardo, cioè quello inviato al destinatario e da lui letto, riflette in maniera imprecisa i pensieri espressi nell'autografo gorkiano? La complessità di tale questione sta nel fatto che nel processo di traduzione il lavoro sul testo della lettera spesso non si è fermato: sono state fatte aggiunte, cancellature, correzioni che il traduttore, trovandosi di fianco, ha potuto concordare con Gor'kij. Ad esempio, nella lettera del 13 febbraio 1923 c'è un'aggiunta fatta per mano dalla Budberg che non figura nell'autografo: “Quando uscirà il primo N[umero] di ‘Evropa’ [Europa]?”. Si può presumere che tale integrazione sia stata fatta su richiesta di Gor'kij. Inutile dire che davanti a

ogni caso concreto i filologi hanno studiato in dettaglio la storia della redazione del testo, mettendo in evidenza le differenze tra le fonti. Si è quindi deciso che nei casi in cui l'autografo si differenziava considerevolmente dall'originale, andavano pubblicati nella *Raccolta* entrambi i testi, in russo e nelle lingue straniere.

Preparando l'edizione delle lettere della *Raccolta* di Gor'kij, gli studiosi si sono trovati nella necessità di ripulire il testo non solo da errori di scrittura, refusi ed errori meccanici. Esempio, per le lettere che lo scrittore scambiava coi corrispondenti stranieri, è il problema dell'espunzione di quei passi che erano in realtà note per il traduttore, quindi non erano indirizzati al destinatario. Abituato al fatto che la stessa M. Budberg concludeva la lettera con le consuete frasi di congedo, Gor'kij smise di scriverle nell'autografo. Egli concluse la lettera dell'1-2 aprile 1933 così: “Bacio affettuosamente ecc. . .” Questo significa che la traduttrice doveva da sé terminare la frase, cosa che effettivamente fece. Nell'originale francese leggiamo: “Bacio affettuosamente la Vostra mano”. Note di tutt'altro tipo si possono incontrare anche a metà degli autografi. Nella lettera del 24 marzo 1926, nel raccontare a Rolland della morte di S. Esenin, Gor'kij scrisse: “Questa mattina ho ricevuto i suoi versi a I. Duncan ed è tutto il giorno che mi sento atterrito”. Più in alto, nell'autografo, è scritto: “In versi tragici e assolutamente indecenti lui di lei diceva: ‘Cercavo la felicità in questa donna’ (e così via per sei versi)”⁴. È chiaro che l'annotazione in parentesi non era destinata a Rolland, ma alla Budberg, che poi inserì nella traduzione inviata al destinatario quei sei versi dalla poesia di Esenin *Poj že, poj, na prokljatoj gitare* [Canta, canta, sulla dannata chitarra].

Si potrebbe quindi concludere che nei testi delle lettere di Gor'kij ai corrispondenti stranieri si incontrano annotazioni per i traduttori che è necessario espungere. Se il filologo, riproducendo meccanicamente l'autografo, non lo ripulisce da questo tipo di ‘interpolazioni’, il testo della lettera può essere recepito in modo non fedele. È quello che è accaduto con una lettera a Bernard Shaw del 1915, che nella

³ Ivi, p. 151.

⁴ Ivi, p. 140.

Raccolta in trenta volumi delle opere di Gor'kij termina con le parole: “Invierete l'articolo all'indirizzo: Stoccolma ecc...”⁵. Il lettore è in diritto di chiedersi perché Gor'kij, che viveva nella cittadina di Mustamjaki nei pressi di Pietrogrado, proponga di inviare l'articolo di B. Shaw per la rivista “Letopis” [La cronaca] a Stoccolma. In effetti le parole “Stoccolma ecc...” sono una nota per il traduttore, che doveva alla fine della lettera scrivere integralmente in inglese l'indirizzo di Gor'kij: “via Stokholm, Mustamiaki”.

Nel pubblicare le lettere nell'VIII volume della serie *Archiv A.M. Gor'kogo: Perepiska A.M. Gor'kogo s zarubežnymi literatorami* [Archivio di A.M. Gor'kij: Corrispondenza di A.M. Gor'kij con i letterati stranieri], i redattori si sono attenuti a questi principi:

In presenza di tutte [...] le varianti di una determinata lettera per la pubblicazione va considerata la bella copia, mentre dagli altri esemplari si ripristinano data, intestazione e firma, nel caso in cui siano assenti nella bella copia. In assenza di una bella copia viene pubblicata la brutta e solo in assenza di quest'ultima si presenta la traduzione...⁶

Questa regola ha di fatto legittimato la contaminazione dei testi epistolari: in un solo documento viene unito tutto ciò che l'autore ha scritto in fasi diverse del lavoro. Esiste peraltro l'ultimo testo in ordine temporale, firmato da Gor'kij, datato da lui oppure dal traduttore, che ha ricevuto e al quale ha risposto il destinatario. È proprio questo l'originale. È ovvio che vi possano figurare distorsioni insinuate per colpa del traduttore, ma esse vengono facilmente a galla nel confronto con l'autografo. Per quanto riguarda le brutte copie autografe, che spesso differiscono sensibilmente dal testo finale della lettera, vanno pubblicate integralmente oppure ne vanno indicate le differenze più importanti nel commento al volume.

Il lavoro sulla seconda serie della *Raccolta* di Gor'kij ha dunque mostrato che il problema della scelta del testo emerge solo là dove si hanno fonti che differiscono l'una dall'altra. Studiandole attentamente il filologo sceglie il testo più autorevole, quello

che riflette in massima parte la volontà dell'autore. Se in esso vengono individuate delle distorsioni meccaniche, degli errori di scrittura o di altro tipo, egli si trova in diritto di utilizzare altre fonti per la loro correzione. La contaminazione di fonti diverse è inammissibile perché contraddice il concetto di ‘documento unico’, andando a riprodurre una scrittura che non era quella dell'autore. In rari casi, tuttavia, i filologi sono obbligati a ricorrere a una ‘ricostruzione’ del testo, se le fonti che si sono conservate sono compatibili. Ad esempio, la lettera a M. Pavlovič del 13 (26) gennaio 1911 ci è arrivata in due versioni: la variante dattiloscritta emersa dall'archivio personale di Gor'kij, nella quale non figurano né il poscritto, né la firma, e la variante pubblicata sulla rivista “Novyj Vostok” [Il nuovo Oriente] (1928, voll. 20-21), alla quale sono stati applicati sensibili tagli dalla censura. In questo caso il testo viene pubblicato nella versione comparsa sulla rivista, con il ripristino di tutti i tagli grazie alla variante d'archivio.

La critica del testo e la sua verifica scientifica sono tanto importanti nella fase di preparazione alla pubblicazione del lascito epistolare dei classici, quanto lo sono nella testologia delle opere letterarie. Non va tuttavia dimenticato che rispetto ai testi letterari o pubblicistici il genere epistolare presenta caratteristiche specifiche: l'affidabilità, l'immediatezza, la vitalità linguistica. La lettera come documento unico esiste solo nel contesto della relazione tra due persone: l'autore e il destinatario. Il suo successivo destino e le redazioni che sono venute dopo non devono influenzare la scelta della fonte del testo principale. Il compito del filologo è quello di conservare la particolarità dell'originale, lasciando intatte la libertà di espressione dei sentimenti, le asperità stilistiche, le particolarità dell'ortografia e della punteggiatura tipiche dell'autore.

www.esamizdat.it ◇ L. Spiridonova, *La testologia delle lettere di M. Gor'kij*. Traduzione dal russo di M. Caratozzolo (ed. or.: Idem, *Tekstologija pisem M. Gor'kogo*, “Russkaja Literatura”, 2002, 2, pp. 122-127) ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 359-364.

⁵ M. Gor'kij, *Sobranie sočinenij v 30 tomach*, XXIX, Moskva 1955, p. 346.

⁶ *Archiv A.M. Gor'kogo. Tom VIII. Perepiska s zarubežnymi literatorami*, Moskva 1960, pp. 5-6.

◇ **L. Spiridonova, *The Textology of Gorkii's Letters*** ◇
Translated by **Marco Caratozzolo**

Abstract

Italian translation of *Tekstologiia pisem M. Gor'kogo* by Lidiia Spiridonova.

Keywords

Textual Criticism, Letters, Gorkii, Redactions.

Author

Lidiia Spiridonova - DSc in Philology, Professor, Head of Department at the A. M. Gorkii Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences in Moscow for the study and the edition of Gorkii's works. She is author of several works and articles, for details see *Bibliographic index of works 1960-2008* (Moscow 2009).

Translator

Marco Caratozzolo is associate professor of Slavistics and teaches Russian Language and Culture at Bari State University "Aldo Moro" since 2006. He is the scientific director of the literary festival "Pagine di Russia" and of the homonymous series of studies and translations from Russian at "Stilo" publishing house. He has written monographs, articles and essays on various aspects of Russian literature of the XIX and XX centuries and on Russian emigration to France and Italy. He received the "Lorenzo Claris Appiani Prize" for his translation of Aleksandr Griboedov's play *Woe from Wit* (2017). He edited the critical edition of Gorkii's essay about Lenin (*Lenin un uomo*, 2018). In recent years he has devoted himself to the study of Tommaso Fiore's legacy, with particular attention to his ideas on Russian culture.

Publishing rights

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



© (2021) Marco Caratozzolo

Alcune note di carattere testologico sul racconto *Via Dante* di Isaak Babel'

Elena Pogorel'skaja

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 365-372 ◇

NEL giugno del 1993 presso la redazione di “Voprosy literatury” si è tenuta una tavola rotonda dedicata ai problemi relativi alla testologia e alle edizioni delle opere di Isaak Babel'. La discussione ha dato vita a una serie di pubblicazioni comparse sulla rivista nel 1995¹, tra cui va ricordato l'ampio e approfondito articolo di Vadim Kovskij dal titolo *Sud'ba tekstov v kontekste sud'by* [Il destino dei testi nel contesto del destino]. L'articolo si apre con la seguente osservazione: “Nessuno ha ancora preso seriamente in considerazione l'aspetto testologico delle opere di Isaak Babel', fatto che evidentemente è determinato, in primo luogo, dallo stato generale della testologia della letteratura russa di epoca sovietica”. Più avanti, in riferimento alla prefazione del quarto fascicolo della serie “Voprosy tekstologii”, edito nel 1967 dall'Istituto di letteratura mondiale A.M. Gor'kij dell'Accademia russa delle scienze [IMLI] con il titolo *Tekstologija proizvedenij sovet'skoj literatury* [La testologia delle opere letterarie sovietiche], Kovskij elenca una serie di “difficoltà di carattere tanto generale, quanto particolare” che i testologi incontrano preparando le edizioni delle opere del periodo sovietico. “Da allora molti ostacoli sul percorso del lavoro testologico sono stati rimossi, altri – continua Kovskij – sono stati parzialmente superati, ma la maggior parte dei problemi, ahimè, è rimasta invariata”². E, a conclusione dell'articolo, leggiamo: “Fintanto che i testi espunti non verranno trovati, noi continueremo a sperare. Del resto, il

lavoro sulle opere che abbiamo a disposizione può tenerci impegnati per molto tempo a venire”³.

Tuttavia, anche nei quindici anni successivi alla pubblicazione dell'articolo di Kovskij i problemi di natura testologica legati all'edizione delle opere di Babel' sono rimasti pressoché gli stessi. Nei testi babeliani si riscontrano ancora oggi non pochi errori, inesattezze e lacune⁴ che migrano da un'edizione all'altra.

Quando parliamo della testologia di Babel' non possiamo non ricordare l'interessante articolo dello studioso odessita Rostislav Aleksandrov (pseudonimo di Aleksandr Rozenbojm) dal titolo *Babel' i ego Korol'* [Babel' e il suo Re]⁵, in cui vengono esposte le modifiche e le correzioni apportate dallo scrittore nelle diverse pubblicazioni del testo di uno stesso racconto, *Il Re* appunto, il quale, assieme ad altri racconti, costituisce il ciclo *Odesskie rasskazy* [Racconti di Odessa].

Nel presente scritto prenderemo anche noi in esame un caso concreto, occupandoci nello specifico della testologia della novella di Babel' *Ulica Dante* [Via Dante] e dei problemi legati alla sua riedizione.

Questo racconto ha avuto maggiore fortuna di molte altre opere dello scrittore dal momento che si sono conservati due dattiloscritti, uno dei quali contenente una serie di correzioni apportate dallo stesso autore. Tale dattiloscritto fa parte dell'archivio priva-

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

¹ *Kak izdavali, kak izdajut i kak nado izdavat' I. Babel'ja*, “Voprosy literatury”, 1995, 1, pp. 23-97.

² V. Kovskij, *Sud'ba tekstov v kontekste sud'by*, “Voprosy literatury”, 1995, 1, pp. 23-37.

³ Ibidem.

⁴ Le lacune (a volte persino prive di punti di sospensione), così come le parole con una grafia errata riguardano principalmente il lascito epistolare dello scrittore.

⁵ A. Rozenbojm, *Babel' i ego Korol'*, “Žurnal Vestnik Online”, 2002 (288), 3, <<http://www.vestnik.com/issues/2002/0131/win/rozenboym.htm>>; 2002 (290), 5, <<http://www.vestnik.com/issues/2002/0228/win/rozenboym.htm>>. Cfr. anche nel volume: R. Aleksandrov, *Volšebnik iz Odessy*, Odesa 2011, pp. 31-106.

to di Tat'jana Tëss⁶ e costituisce la prima versione a noi nota del racconto, presumibilmente risalente al gennaio-febbraio del 1933. Il secondo dattiloscritto proviene dal fondo dell'almanacco "God XVI" e fu consegnato, insieme ad altre due novelle, da Babel' a Maksim Gor'kij prima di lasciare l'Italia all'inizio del maggio 1933⁷. Disponiamo inoltre di tre versioni editoriali di *Via Dante*, tutte pubblicate quando lo scrittore era ancora in vita: una versione fu pubblicata sulla rivista "30 dnej", mentre le altre comparvero in due raccolte di racconti, datate rispettivamente 1934 e 1936⁸.

Le versioni di *Via Dante* pubblicate quando Babel' era ancora in vita contengono una serie di varianti, le più sostanziali delle quali sono state esaminate in un mio precedente articolo dedicato a questo racconto⁹. In questa sede vorrei prendere in considerazione tutte le varianti e, ove possibile, i problemi legati alla riedizione di tale racconto. Di particolare interesse risultano essere le stesse correzioni apportate da Babel' sul dattiloscritto conservato presso l'archivio di Tat'jana Tëss; sostanzialmente si tratta perlopiù di sostituzioni di alcune parole con altre.

Per prima cosa voglio considerare il 'lavoro sugli errori' commessi in tutte le pubblicazioni del racconto.

Nella novella è presente tutta una serie di denominazioni topografiche, nonché parole e frasi in lingua francese. Una di queste, *Porte Maillot*, designa un luogo reale di Parigi. In entrambi i dattiloscritti, che risalgono all'inizio degli anni Trenta, tutte le parole in alfabeto latino sono inserite, com'è ovvio, a mano,

e in un caso, come abbiamo già accennato, dallo stesso Babel'. In entrambe le versioni viene proposta la grafia corretta della parola *Maillot*, ovvero con la doppia 'l'. Eppure, già nella prima pubblicazione del racconto sulla rivista "30 dnej", la seconda 'l' scompare e si incontra la grafia *Porte Maillot*. Tuttavia, a Parigi non esiste un luogo che porti tale nome. Purtroppo, l'attentissimo e precisissimo Babel' non notò tale errore nelle bozze di stampa (?), così come, evidentemente, non ci fece caso nemmeno in fase di ristampa del racconto nelle due raccolte del 1934 e del 1936, al punto che questo errore (o refuso) è riprodotto in tutte le riedizioni di *Via Dante*, senza eccezione, sino a quelle contemporanee¹⁰.

Qualunque di queste versioni possa essere considerata la 'volontà d'autore', non si possono ovviamente in nessun caso ammettere come tale le denominazioni scorrette, gli errori ortografici, i refusi e le sviste.

"Voilà qui n'est pas gai", dice il protagonista-narratore, riferendosi al defunto amico Biénal. Nelle pubblicazioni del racconto edite quando Babel' era ancora in vita, a eccezione di quella su "30 dnej", la parola *voilà* è riportata in modo errato: sulla lettera latina 'a' manca l'accento grave. Va detto che tale inesattezza compare in entrambi i dattiloscritti, sebbene per Babel', che conosceva bene il francese, questa fosse una svista elementare. Purtroppo tale errore ricorre anche nelle edizioni contemporanee, il che è tanto più incomprensibile, dal momento che altri due errori presenti nelle pubblicazioni in vita, sono stati corretti.

Mi riferisco, in primo luogo, al toponimo Rue de la Gaité. In lingua francese sono ammesse due forme grafiche, ovvero *gaité* oppure *gaîté*. Eppure l'accento acuto sulla lettera 'e', sebbene compaia in entrambi i dattiloscritti, è assente nelle tre pubblicazioni in vita e porta di conseguenza ad alterare la pronuncia di tale parola. Perlomeno nell'ultima raccolta completa delle opere di Babel' in quattro tomi (2006) tale

⁶ I. Babel', "Ulica Dante", "Moj pervyj gonorar", "Poceluj", "Di Grasso", *Rasskazy*, Moskva, RGALI, f. 3108, op. 1, ed. chr. 126, ll. 5-10.

⁷ I. Babel', "Moj pervyj gonorar", "Načalo", "Nejt", "Ulica Dante", "Froim Grač". *Rasskazy. Opublikovano*, Moskva, RGALI, f. 622, op. 1, ed. chr. 42, ll. 35-41. Oltre a *Via Dante*, Babel' diede a Gor'kij i racconti *Moj pervyj gonorar* [Il mio primo onorario] e *Froim Grač*.

⁸ "30 dnej", 1934, 3, pp. 41-44; I. Babel', *Rasskazy*, Moskva 1934; I. Babel', *Rasskazy*, Moskva 1936. Questo volume – senza contare i quattro *Izbrannye rasskazy* [Racconti scelti] pubblicati sempre nel 1936 nella collana "Biblioteka 'Ogonëk'" – è l'ultima raccolta pubblicata in vita e pertanto si ritiene ripecchi la cosiddetta 'volontà d'autore' per tutti gli scritti in essa contenuti e destinati alla stampa.

⁹ E. Pogorel'skaja, "V dymu i zolote parižskogo večera..." *Istoričeskij i literaturnyj kontekst rasskaza I. Babel'ja Ulica Dante*, "Voprosy literatury", 2010, 1, pp. 277-302.

¹⁰ Con l'aggettivo 'contemporanee' mi riferisco alla prima raccolta postuma (I. Babel', *Izbrannoe*, Moskva 1957), nonché alle edizioni più autorevoli e complete, quali: I. Babel', *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva 1997; I. Babel', *Sobranie sočinenij v četyrëch tomach*, Moskva 2006. Da notare, tuttavia, che gli errori e i refusi qui discussi sono presenti anche in altre edizioni.

parola viene riportata correttamente. Nelle edizioni contemporanee è stato rimosso un altro errore che figurava nelle tre pubblicazioni in vita, ma non nei dattiloscritti. La denominazione della stazione Saint-Lazare, che nel testo babeliano compare abbreviata, "St. Lazare", nelle edizioni in vita veniva riportata con la lettera minuscola: "st. Lazare". È stato inoltre ripristinato l'accento circonflesso sulla lettera latina 'o' nella parola *Hôtel* che era assente nelle raccolte del 1934 e del 1936.

Per concludere il discorso relativo agli inserimenti in lingua francese, è necessario rilevare un ulteriore aspetto. Nei dattiloscritti, così come nelle tre pubblicazioni in vita, i toponimi, le parole e le frasi in francese non sono mai accompagnati dalla traduzione in lingua russa, diversamente da quanto accade per due frasi in lingua italiana che compaiono nel testo e che vengono tradotte dallo stesso Babel'. Ciò fa sì che, in questo caso specifico, non si possa parlare di alcuna 'volontà d'autore': la traduzione, in forma di note a piè di pagina, appare nelle varie ristampe a partire dal 1957. Tuttavia, essa viene realizzata in maniera incoerente e, in alcuni casi, piuttosto inesatta.

Prendiamo, innanzitutto, in esame i toponimi. La povera Porte Maillot – scritta qui correttamente – delle cui sventure abbiamo già discusso, non viene tradotta affatto. La Gare St. Lazare viene tradotta in nota come *Vokzal Sen-Lazar* – che va riconosciuta essere la strategia traduttiva più corretta in casi di questo tipo. Diversamente accade, infatti, per i toponimi Rue Royale e Rue de la Gaité, per i quali viene proposta una traduzione integrale, rispettivamente *Korolevskaja ulica* e *Ulica Vesel'ja*, cosa che a me pare superflua. Al contempo, del tutto accettabile appare la traduzione del toponimo Halles aux vins¹¹ come *Vinnyj rynek*.

Di seguito propongo di considerare ancora tre traduzioni inesatte che però non hanno a che fare con la topografia.

All'inizio della novella Jean Biéнал dice al

protagonista-narratore: "On va refaire votre vie... ", a cui segue la frase: "E la [vita – E. P.] rifacemmo"¹². La battuta in francese di Biéнал viene così tradotta in russo: "Нужно переделать вашу жизнь"¹³. Ma se Babel' avesse davvero voluto dire questo, avrebbe scritto: "Il faut refaire votre vie". La traduzione in russo della frase francese avrebbe dovuto essere piuttosto: "Мы переделаем вашу жизнь"¹⁴. Propongo di fare un piccolo esperimento e di sostituire le due traduzioni alla frase francese posta da Babel'; per rendere il testo comprensibile si riporta anche il frammento immediatamente precedente:

Appena fatta conoscenza, volle sapere quali fossero il mio ristorante, il mio caffè, il mio bordello. Le mie risposte lo fecero inorridire.

[*"Bisogna rifare la vostra vita..."*.]

E la rifacemmo¹⁵.

Appena fatta conoscenza, volle sapere quali fossero il mio ristorante, il mio caffè, il mio bordello. Le mie risposte lo fecero inorridire.

[*"Rifaremo la vostra vita..."*.]

E la rifacemmo.

Le due traduzioni conferiscono una diversa sfumatura di significato che parrebbe di poco conto, ma ritengo che la seconda variante sia preferibile, e ciò non solo in virtù dell'esattezza della traduzione, ma anche in considerazione del contesto, del contenuto della novella e dell'originalità dello stile babeliano.

In un altro frammento Biéнал si rammarica per la sua ex amante Germaine con il protagonista-narratore: "Sulla terra non c'è soltanto l'amore eterno. Ci sono anche i rumeni, le cambiali, i fallimenti, le automobili che vanno in pezzi... *Oh, j'en ai plein le dos...*"¹⁶. Le parole francesi vengono così tradotte in russo in una nota a piè di pagina: "О, у меня достаточно хлопот..."¹⁷. Eppure, sarebbe più proprio tradurre in russo l'espressione francese "J'en

¹² Si riporta la traduzione italiana del racconto ad opera di Franco Lucentini: I. Babel', *I racconti*, trad. it. di R. Poggioli e F. Lucentini, Milano 1962, pp. 337-342, qui p. 337. Ove non espressamente indicato, la traduzione è mia – G. P. [N.d.T.].

¹³ "Bisogna rifare la vostra vita" [N.d.T.].

¹⁴ "(Noi) rifaremo la vostra vita" [N.d.T.].

¹⁵ Qui e sotto si riporta il frammento corrispondente tradotto in italiano da Lucentini, inserendo in corsivo, al posto della frase francese "On va refaire votre vie...", la versione italiana delle due traduzioni russe che Pogorel'skaja intende testare. Cfr. I. Babel', *I racconti*, op. cit., p. 337 [N.d.T.].

¹⁶ Ivi, p. 340 [N.d.T.].

¹⁷ "Oh, ho abbastanza grattacapi..." [N.d.T.].

¹¹ Più precisamente Halle-aux-Vins. Si tratta di un rinomato Mercato del vino fondato da Napoleone e fino agli anni Sessanta del secolo scorso situato in Rue Jussieu. La parola "mercato" (*halle*) viene ovunque nel testo riportata da Babel' alla forma plurale (*halles*). In casi come questo non è dato intervenire, ma potrebbe essere utile rilevare tale fatto nella nota di commento al testo.

ai plain le dos” come “Осточертело мне это...”¹⁸ oppure “Мне все это до смерти надоело...”¹⁹. Infatti, nel testo di Babel’ queste parole pronunciate da Biéнал sono certo da riferirsi non tanto alle numerose contingenze da lui enumerate, e che egli antepone all’“amore eterno”, quanto, innanzitutto, a Germaine, la quale desidera un rapporto più nobile e stabile rispetto agli appuntamenti a ore in albergo. Per esempio, si sarebbe potuto tradurre in russo l’espressione come “О, с меня довольно...”²⁰.

Infine, va rilevata un’altra inesattezza nelle traduzioni a piè di pagina che oggi appare del tutto incomprensibile. La frase proposta pocanzi “Voilà qui n’est pas gai” ha un prosieguo. Nella sua interezza essa appare nel testo come segue: “Voilà qui n’est pas gai,” disse [sic!] entrando, “*Quel malheur!*”²¹. L’espressione “*Quel malheur!*” in questo caso specifico andrebbe tradotta in russo con: “Какое несчастье!”, “Какая беда” oppure “Какое горе!”²². Eppure, a piè di pagina si legge: “Какой ужас!”²³. Oltre all’inesattezza della traduzione, a mio avviso la parola ‘orrore’ [*užas*] si concilia meno con l’intonazione narrativa della novella.

È spiacevole che nel testo di Babel’, maestro straordinario e acuto della parola, profondo conoscitore della lingua francese in grado di carpirne le sfumature più sottili, scrittore formatosi non solo sui classici russi, ma anche su quelli europei, si riscontrino errori di questo tipo, i quali non sono certo da attribuire alla sua penna.

Nella riedizione di *Via Dante* è necessario considerare un ulteriore aspetto. Nel racconto a proposito di Jean Biéнал viene detto: “[...] era agente della Renault e trattava *con i paesi balcanici in generale (questi più ambigui di tutti i paesi)*, e gli uomini d’affari rumeni (questi più sporchi di tutti gli uomini d’affari) in particolare” [il corsivo è mio – E. P.]²⁴.

Nel 1957, probabilmente per motivi riconducibili alla censura, da tale frammento vennero estromesse le parole “con i paesi balcanici in generale (questi più ambigui di tutti i paesi)” e da allora tale brano viene stampato nella sua versione mozza, ovvero: “[...] era agente della Renault e trattava con gli uomini d’affari rumeni (questi più sporchi di tutti gli uomini d’affari) in particolare”²⁵. Il riferimento ai “paesi balcanici” non compare nemmeno nella raccolta in quattro volumi delle opere dello scrittore pubblicata nel 2006, nonostante in essa il taglio – molto meno innocuo – apportato sempre nel 1957 al racconto *Guy de Maupassant* sia stato invece ripristinato. A quanto pare, nel caso di *Via Dante* la causa è da attribuire a ‘motivi tecnici’, dal momento che nel commento al racconto si dice che il testo della novella è stampato sulla base della raccolta del 1936.

Oltre agli errori e alle inesattezze prese in esame, nei testi pubblicati quando Babel’ era ancora in vita si rileva una serie di varianti legate al contenuto e alla forma del racconto.

La prima variante riguarda il sottotitolo del racconto: *Ulica Dante. Iz parižskich rasskazov* [Via Dante. Dai racconti di Parigi]. Sebbene tale questione sia cruciale non tanto per i testologi, quanto piuttosto per i curatori delle raccolte delle opere babeliane (di norma si tratta delle stesse persone), intendo soffermarmi su questo aspetto e considerarlo nel dettaglio. Nella bibliografia delle opere di Babel’ proposta da Efraim Sicher²⁶, il rimando alla prima pubblicazione del racconto sulla rivista “30

²⁵ “Он был агентом Рено и торговал больше всего с румынскими дельцами, самыми грязными из дельцов”. Il frammento incompiuto potrebbe essere tradotto come segue: “Era agente della Renault e commerciava soprattutto con uomini d’affari rumeni, i più sporchi tra gli uomini d’affari”. Si segnala che, nella traduzione italiana a cura di Lucentini, il testo compare nella sua versione integrale (cfr. nota 24) [N.d.T.].

²⁶ E. Sicher, *Checklist of the Works of Isaak Babel’ (1894-1940) and Translations*, 2004 <https://web.stanford.edu/group/isaac_babel/BABEL2.pdf> (vedi la sezione “First publication of works by Isaak Babel’”). Una versione più aggiornata è stata compilata nel 2014, cfr. E. Sicher, *Checklist of the Works of Isaak Babel’ (1894-1940) Translations and Criticism* <https://web.stanford.edu/group/isaac_babel/bibliography/works_and_criticism.pdf> e costituisce, ad oggi, la bibliografia più completa delle opere di Babel’ e dei lavori a lui dedicati. Si noti, tuttavia, che in quest’ultima versione è assente la sezione “First publication” e così l’indicazione del sottotitolo di *Via Dante* che compariva nella rassegna bibliografica del 2004. Ultimo accesso: 24.12.2021 [N.d.T.].

¹⁸ “Ne ho fin sopra i capelli”, “Ne ho piene le tasche...” [N.d.T.].

¹⁹ “Sono mortalmente stanco di tutto questo...” [N.d.T.].

²⁰ “Oh, ne ho abbastanza...” [N.d.T.].

²¹ I. Babel’, *I racconti*, op. cit., p. 337 [N.d.T.].

²² “Che sciacural!”, “Che disgrazia!”, oppure ancora “Che sventura!” [N.d.T.].

²³ “Che orrore!” [N.d.T.].

²⁴ La citazione è tratta dall’ultima edizione in vita risalente al 1936. [La traduzione italiana è di Lucentini; cfr. I. Babel’, *I racconti*, op. cit., p. 338 – N.d.T.].

dney” viene riportato con il sottotitolo. Si tratta, però, di un errore proprio dal punto di vista bibliografico. Il sottotitolo è presente solo nel dattiloscritto conservato presso il fondo dell'almanacco “God XVI”. Infatti, sia il dattiloscritto con le correzioni apportate a mano da Babel', sia le tre pubblicazioni in vita, inclusa quella uscita sulla rivista “30 dnej”, sono sprovviste di sottotitolo. Nella bibliografia redatta in lingua inglese da Sicher viene individuato un piccolo ciclo di “racconti di Parigi”, *Paris Stories*, che include, insieme ai racconti *Via Dante* e *Sud* [Il processo], anche il saggio giornalistico *Putešestvie vo Franciju* [Viaggio in Francia]²⁷. Tuttavia, è possibile raggruppare i due racconti in un mini-ciclo su Parigi solo per una pura cifra formale, cosa che per quanto riguarda le edizioni di Babel' è meglio non fare, anche pubblicando questi racconti uno dopo l'altro²⁸. In virtù di ciò, mi sembra che la questione se riportare o meno il sottotitolo nelle pubblicazioni successive di *Via Dante* debba rimanere aperta.

Ulteriori varianti riguardano l'*incipit* del racconto: “Dalle cinque alle sette il nostro albergo, l'Hôtel Danton, risuonava da cima a fondo di amorosi bramiti”²⁹. Nel dattiloscritto con le correzioni di Babel' e nelle due versioni a stampa del 1934 l'*incipit* del racconto si apriva con le parole: “Dalle cinque alle dieci...”. A proposito di tale variante mi permetto di citare un mio articolo dedicato al racconto in questione:

La versione definitiva (“dalle cinque alle sette”), se comparata alla prima (“dalle cinque alle dieci”), è più laconica dal punto di vista del significato, ma molto più agile dal punto di vista fonetico e ritmico. Nel corso di tutta la narrazione vi sono inoltre indicazioni esatte che si riferiscono proprio a questo lasso di tempo: Germaine arrivava alle cinque il mercoledì e la domenica; la sua sostituta, la mulatta, arrivò “il giovedì alle cinque e un minuto” e, “dopo aver fatto baccano fino alle sette, si preparò per andarsene”. Biénal venne ucciso “alle sei di sera, nell'ora dell'amore”³⁰.

Rimane da chiarire come sia possibile che Babel' non si sia “accorto” di tale variante nelle due pubblicazioni del 1934³¹.

Entrambi i dattiloscritti presentano un frammento che non è stato incluso nel testo definitivo, ossia in tutte le pubblicazioni. La frase: “Con questo pensiero partii per Marsiglia”³² è seguita da una breve digressione lirica: “Lì vidi la patria mia, Odessa, quale sarebbe divenuta tra vent'anni se non le avessero sbarrato la strada intrapresa, vidi il futuro irrealizzato delle nostre vie, del lungomare e delle navi”. Nel dattiloscritto che riporta le correzioni di Babel' questo frammento compare con una piccolissima variazione, ovvero: “Lì vidi la patria mia, Odessa, *tale* quale sarebbe divenuta tra vent'anni...” [il corsivo è mio – E. P.]. Da notare anche che le parole “она стала бы” originariamente comparivano in un altro ordine: “она бы стала”. Solo in un secondo momento Babel' invertì la particella e il verbo per mezzo di una correzione apportata a mano.

Sulla base di questo frammento è possibile provare a riflettere sulla ‘volontà d'autore’, ammesso che non ci si attenga rigidamente alla posizione per cui la ‘volontà d'autore’ corrisponde necessariamente all'ultima pubblicazione in vita.

Nelle versioni stampate di *Via Dante* tale frammento può essere stato interamente eliminato a causa di valutazioni dovute alla censura. Sorge però una domanda: il frammento in questione è stato estromesso da Babel' o dai censori? Sono convinta che a farlo sia stato lo stesso scrittore, e non per motivi legati alla censura, o, perlomeno, non solo. Credo che egli abbia eliminato tale brano anzitutto per ragioni di convenienza artistica. Certo non si può negare che in *Via Dante* sia possibile scorgere singole reminiscenze dei *Racconti di Odessa* e che vi sia un’intonazione odessita’, al punto che la novella contiene, di fatto, una citazione dal racconto *Korol'* [Il Re] (nel punto in cui vengono descritti i testimoni del tragico evento nell'albergo di madame Truffeau in via Dante). Eppure, se il frammento fosse stato incluso nel testo definitivo, si sarebbe sottratto all'assetto dei “racconti di Parigi”, al contesto ‘francese’, non confacendosi, cioè, allo spirito e alla tonalità del racconto. Per questo il riferimento alla nazionalità del protagonista-narratore, al suo paese di provenienza, sarebbe risultato di troppo. Nel caso in cui

²⁷ Oltre ai due racconti e al saggio giornalistico, tra le *Paris Stories* Sicher colloca anche il saggio inedito *Poslednee ubijstvo* [L'ultimo assassinio] che viene ricondotto dallo studioso proprio a *Via Dante* [N.d.T.].

²⁸ Più nel dettaglio su tale questione cfr. E. Pogorel'skaja, “*V dymu*”, op. cit.

²⁹ I. Babel', *I racconti*, op. cit., p. 337.

³⁰ Le citazioni italiane sono tratte da Ivi, pp. 339, 340, 341.

³¹ E. Pogorel'skaja, “*V dymu*”, op. cit.

³² I. Babel', *I racconti*, op. cit., p. 339.

il problema fosse risieduto nella censura e lo scrittore avesse voluto menzionare Odessa a ogni costo, avrebbe potuto mitigare l'espressione. Per esempio, avrebbe potuto eliminare la frase "se non le avessero sbarrato la strada intrapresa" e la parola "irrealizzato", così come avrebbe potuto convertire il modo condizionale "стала бы" [sarebbe divenuta] in un indicativo al tempo futuro "станет через двадцать лет" [diverrà tra vent'anni]. No, Babel' decide di non evocare Odessa per ragioni di carattere puramente letterario. La censura senz'altro non si sarebbe opposta all'inserimento di un riferimento a Rue d'Odessa nel quartiere di Montparnasse. Ma nella novella Babel' non fa alcuna menzione di Rue d'Odessa, bensì chiama in causa la via adiacente, Rue de la Gaité. E io ritengo del tutto corretto e giusto il fatto che questo frammento, secondo il dattiloscritto dell'almanacco "God XVI", venga indicato esclusivamente nella nota di commento al racconto³³.

Eppure, tale brano, che sviluppa un pensiero espresso in una lettera inviata da Marsiglia all'amico Isaak Livšic, ci permette di asserire che l'idea del racconto *Via Dante* venne a Babel' già nell'autunno del 1927: "Si figuri Odessa nel pieno della sua prosperità. Così è Marsiglia", scriveva il 28 ottobre³⁴.

Vi è ancora un'altra piccola variante; in questo caso, per la riedizione di *Via Dante*, penso sia possibile fare fede ai dattiloscritti. In entrambi alla fine del racconto si legge la frase: "La madre di questa ragazzina vendeva giornali su Saint-Michel"³⁵. Diversamente, nei testi pubblicati la frase viene stampata così: "La madre di questa ragazzina vendeva giornali su via Saint-Michel"³⁶. Com'è noto, Saint-Michel è

un *boulevard*, pertanto la parola 'via' [улица] non è del tutto corretta. Mentre se diciamo semplicemente "su Saint-Michel" è perfettamente chiaro che cosa si intenda; volendo, si può precisare la questione nel commento al testo.

L'ultima variante a differenziare i due dattiloscritti dalle versioni pubblicate si trova alla fine del racconto ed è altamente eloquente, al punto da costituire materia di studio da parte dei testologi. La novella si conclude così: "Qui aveva vissuto Danton un secolo e mezzo prima. Dalla *sua* finestra vedeva la Conciergerie, i ponti leggeri sulla Senna, le cieche casette ammucciate contro il fiume, e gli stessi aliti salivano fino a lui" [il corsivo è mio — E. P.]³⁷. Tuttavia nei dattiloscritti questo frammento si differenzia dai testi pubblicati per una sola parola: "Dalla *mia* finestra vedeva la Conciergerie, i ponti leggeri sulla Senna [...]" [il corsivo è mio — E. P.]. Non ci è dato sapere chi abbia sostituito l'aggettivo possessivo, se il redattore, il censore, oppure l'autore. Io penso che sia stato, ancora una volta, lo stesso Babel'. Ad ogni modo, se questa correzione è davvero di suo pugno, non è affatto dovuta (in questo caso!) al desiderio di attenersi rigorosamente alla verità storica. Sebbene nel racconto vengano fornite indicazioni precise relative alla topografia di Parigi, Babel' comunque inventa l'Hotel Danton in cui far alloggiare uno dei protagonisti della Rivoluzione francese. Questo hotel, infatti, non è mai esistito non solo in Rue Dante, ma in tutta Parigi. In realtà un secolo e mezzo prima degli eventi descritti nella novella — ambientata tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta del Novecento — Danton visse in Rue des Cordèles (l'attuale Rue de l'École de Médecine)³⁸. Oltretutto Rue Dante fece la sua comparsa sulla mappa di Parigi non prima di cent'anni dopo Danton. Inoltre

Nella traduzione di Lucentini, effettuata a partire dal testo originale stampato, la frase è tradotta come segue: "La madre della ragazzina era una che vendeva giornali al Boulevard Saint-Michel", I. Babel', *I racconti*, op. cit., p. 341 [N.d.T].

³⁷ I. Babel', *I racconti*, op. cit., p. 342.

³⁸ Cfr., ad esempio, A. Levandovskij, *Danton*, Rostov-na-Donu 1997, pp. 30-31. Stando alla versione di Alexandre Dumas (vedi romanzo *Ingénue*), Danton visse in Rue Pauline che all'epoca della ricostruzione di Parigi confluiva in Boulevard Saint-Germain. In ogni caso la statua di Danton, eretta nel punto in cui sorge la casa dove una volta egli visse, è situata su Boulevard Saint-Germain — all'incrocio con Rue de l'Odéon — che sbocca poi su Rue de l'École de Médecine.

³³ Non dobbiamo dimenticare che già nel saggio letterario *Odessa*, pubblicato nel 1916 — ovvero prima della Rivoluzione d'Ottobre! — Babel' menzionava "gli slanci e le cadute" della città natia: "Odessa ha conosciuto il tempo della prosperità, conosce il tempo della decadenza, la decadenza poetica, quasi spensierata, tanto impotente". Va ricordato che lo scrittore comparò Odessa a Marsiglia anche nel saggio memoriale *Načalo* [L'inizio], scritto più tardi, dopo la morte di Gor'kij, e pubblicato nel 1938: "Rimanemmo soli, Maksim Gor'kij ed io, caduti da un altro pianeta, dalla nostra personale Marsiglia (non so se è necessario chiarire che sto parlando di Odessa)".

³⁴ I. Babel', *Pis'ma drugu: iz archiva I. L. Livšica*, Moskva 2007, p. 25.

³⁵ "Мать этой девочки продавала газеты на Сен-Мишель".

³⁶ "Мать этой девочки продавала газеты на улице Сен-Мишель".

da lì la *Conciergerie*, sebbene non sia lontana, non è visibile. Accade allora che la personalità storica realmente esistita e i luoghi reali di Parigi siano qui completamente avviluppati nell'invenzione artistica. La sostituzione di “dalla mia finestra” con “dalla sua finestra” è molto probabilmente dovuta al fatto che l'autore volesse allontanare l'eroe lirico della novella (e quindi anche se stesso) da Danton. In virtù di ciò, nelle riedizioni di *Via Dante* è senz'altro necessario mantenere l'aggettivo possessivo “sua”. Inoltre se consideriamo il destino tragico di Babel' la locuzione “dalla mia finestra” suonerebbe al lettore alquanto sinistra.

Infine, voglio esaminare quelle correzioni apportate da Babel' che ci permettono – seppure in ultima analisi – di ricostruire il suo lavoro sulla parola. Oltre alla revisione dei refusi, degli inserimenti in lingua francese e italiana, e della traduzione dall'italiano, il dattiloscritto contiene una serie di modifiche significative. Sopra abbiamo già discusso della correzione apportata al frammento che non rientrò poi nel testo definitivo. Di seguito prenderò in considerazione le altre correzioni nell'ordine in cui esse si presentano nel testo.

Le parole stampate in russo “Отель Дантон” sono cancellate insieme alle virgolette e corrette con la denominazione in caratteri latini “Hôtel Danton” (si noti, tuttavia, che in tutti i testi stampati le virgolette sono conservate). Sempre nell'*incipit* il testo del dattiloscritto presentava l'espressione “поднималась вверх”, in cui la parola “вверх” compare cancellata e corretta con “в воздух”³⁹. Nella pagina successiva il dattiloscritto riporta la frase: “Nel tempo libero Biénal m'insegnava l'arte di *comprare* auto usate [il corsivo è mio – E. P.]”. Il verbo “покупать” viene corretto da Babel' e sostituito con il suo corrispondente perfetto “купить” (il prefisso ‘по’ appare cancellato e la vocale ‘а’ sostituita a mano da una ‘и’)⁴⁰. Su questa stessa pagina la parola scritta in cirillico

“тайер” viene sostituita con la grafia latina *tailleur*. Sulla terza pagina del dattiloscritto nella celebre frase: “Nelle sere brumose e dorate di Parigi Germaine passeggiava con noi, muovendo con grazia il suo corpo forte e sottile”, l'espressione “и золоте” viene inserita da Babel' a mano. Certo è difficile stabilire se sia stata la dattilografa a saltare queste parole a causa di una distrazione o se, invece, Babel' abbia deciso di aggiungere tale immagine revisionando il dattiloscritto. Sulla stessa pagina le parole in cirillico “Мон вье” vengono sostituite dalla grafia in lettere latine “*Mon vieux*”. A pagina cinque si rilevano due correzioni. La prima riguarda la frase “она склонила голову”, in cui originariamente si registrava un verbo differente, “она наклонила голову”; Babel' cancella la lettera ‘н’ e sostituisce la lettera ‘а’ con la lettera ‘с’⁴¹. La seconda corrisponde alla modifica di un riferimento temporale. In origine il dattiloscritto riportava: “Tutto ciò accadeva alle dieci di sera, nell'ora dell'amore”. La parola “десять” appare cancellata e sopra di essa è annotata la parola “шесть” (sei). L'ultima modifica viene apportata a chiusura del racconto. La frase della versione definitiva, “Qui aveva vissuto Danton un secolo e mezzo prima”, originariamente conteneva le parole “полтораста лет”; Babel' cancella “ста” e “лет” ed inserisce la parola “столетия”.

Risulta difficile poter sperare nella pubblicazione di un'edizione critica accurata che raccolga le opere di Isaak Babel'. Eppure vogliamo credere che in un futuro prossimo possa uscire una raccolta della sua produzione che presenti testi redatti con precisione e in cui nella parte destinata al commento venga magari indicato il luogo di conservazione del manoscritto (se esiste), nonché – perché non sognare in grande?! – vi sia una sezione che contenga le diverse varianti. Del resto, Babel' lo merita.

www.esamizdat.it ◇ E. Pogorel'skaja, *Alcune note di carattere testologico sul racconto Via Dante di Isaak Babel'*. Traduzione dal russo di G. Pomarolli (ed. or.: (ed. or.: Idem, *Specijka bytovnija tekstov v literature russkogo zarubež'ja 1920-1930ch gg.*, in *Tekstologičeskij vremennik*. Vyp. 2, Moskva 2012, pp. 325-332) ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 365-372.

³⁹ Nella traduzione italiana di Lucentini l'espressione “поднималась в воздух” viene resa con l'espressione “risuonava da cima a fondo” [N.d.T.].

⁴⁰ La traduzione di Lucentini si basa proprio su questa variante del testo: “Nei suoi momenti d'ozio, m'insegnava l'arte di comprare un'automobile d'occasione”, I. Babel', *I racconti*, op.cit., p. 338 [N.d.T.].

⁴¹ La traduzione di Lucentini del periodo revisionato, per intero, è la seguente: “Chinò la testa, salutandomi, e con la testa si chinò anche la piuma del cappellino”, Ivi, p. 341 [N.d.T.].

◇ **E. Pogorel'skaia, *Textological Notes on I. Babel's Short Story Dante Street*** ◇
Translated by **Giorgia Pomarolli**

Abstract

Italian translation of *Tekstologicheskie zametki o rasskaze I. Babelja "Ulitsa Dante"* by Elena Pogorel'skaia.

Keywords

Babel', Dante Street, Textual Criticism, Errors, Variation.

Author

Elena Pogorel'skaia is a literary historian and critic, author of the book *The Life of Isaak Babel'* (2020, co-authored) and of numerous articles and publications on Russian literature of the first half of the XX century. She works on the textual criticism of Babel's prose: she has published the annotated edition of Babel's *Stories* (2014) and of *Red Cavalry* (2018). She is the initiator and organizer of the International Scientific Conference *Isaac Babel in the Historical and Literary Context: XXI Century* (2014) and the executive editor of its collective work (2016).

Translator

Giorgia Pomarolli holds a PhD in Foreign Literatures, Languages and Linguistics. She is currently Research Fellow and Temporary Professor of Russian Language at the University of Verona. Her scientific interests cover topics related to Russian linguistics, Russian literature, foreign language education, inclusive education, and translation. She translated into Italian *Un bicchiere di acqua fresca* by L. Ulickaia (2010) and *Disegni e calligrafia di Fedor Dostoevskii. Dall'immagine alla parola* by K. Barsht (2017). In 2012 she was awarded the Italian-Russian Literary Prize Raduga for "Best translator of the year".

Publishing rights

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



© (2021) Giorgia Pomarolli

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

Dmitrij Nikolaev

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 373-380 ◇

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

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

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

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

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

¹ Corsivo dell'autore. [N.d.T.]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In Russia, e poi in Unione Sovietica, esisteva un

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁰ Ibidem.

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

Prima:

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

Dopo:

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

Prima:

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

Dopo:

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

Prima:

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

Dopo:

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

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

Nella prima versione compare:

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

L’ultima versione di questo brano recita:

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

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

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

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

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

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

²⁸ Ivi, p. 166.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abstract

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

Keywords

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

Author

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

Translator

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

Publishing rights

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



© (2021) Iris Karafillidis

Di cosa parlano i manoscritti: un'analisi della prima redazione di *Leto Gospodne* di Ivan Šmelëv

Ljudmila Surovova

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 381-391 ◇

POSSIAMO affermare a buon diritto che nessuna delle opere scritte da Šmelëv in Russia e in esilio abbia avuto una genesi così complessa, persino intricata, ma proprio per questo così interessante, come il romanzo *Leto Gospodne* [L'anno del Signore]. Šmelëv iniziò a comporre quest'opera, che rappresentò l'apice della sua produzione, nel 1927, per terminarla solamente nel 1943. Questi sono i punti di partenza e di conclusione del processo creativo dell'opera, mentre nel mezzo vi sono le tappe della crescita e la formazione di un organismo quasi umano. Osserviamo, infatti, un materiale verbale costruito con precisione, secondo leggi note solo all'autore, e un destinatario in considerazione del quale questo stesso materiale verbale viene sottoposto a specifici cambiamenti. Un destinatario di questo tipo, per giunta molto concreto e dai tratti definiti, è quello a cui, chiaramente, è rivolto *Leto Gospodne*. Conoscendo il proprio lettore 'di persona', Šmelëv cambiò la trama del suo romanzo, adeguandola alle necessità dell'ambiente dell'emigrazione: gli anziani devono insegnare ai giovani. Ma 'come' e 'cosa' è quello che ci racconta la storia di quest'opera.

Agli inizi del 1928 fu pubblicato nel giornale "Vozroždenie" [La rinascita] l'*očerk*¹ *Naše Roždestvo* [Il nostro Natale]. Šmelëv lo scrisse a caldo, sulla scia di una discussione avuta col figlioccio e allievo,

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

¹ "Schizzo, bozzetto, saggio". Poiché i possibili traduttori — ancor di più se necessariamente brevi, alla luce delle numerose occasioni in cui il termine compare nel testo — non sarebbero efficaci nel descrivere la peculiare natura di questi scritti di carattere bozzettistico che, comparsi prima in forma di articoli, sono poi stati riuniti da Šmelëv in un romanzo integrale, si preferisce, in questa sede, la forma traslitterata del termine russo [N.d.T.].

Ivistiom Žantijom, figlio della nipote Ol'ga Šmelëva. I collaboratori di "Vozroždenie" proponevano per il numero natalizio un racconto, preferibilmente su un argomento definito; anche Šmelëv propose il suo racconto, servendosi di alcuni scritti 'di riserva'. In principio, questo racconto occasionale sull'inverno e sul Natale, ambientato a Mosca, non aveva particolari pretese. Ma esso individuava già un referente concreto, lo scrittore si rivolge a un bambino di sette anni chiamandolo per nome, Ivik, come l'affettuoso nomignolo del figlioccio. Appare curioso, poi, come Šmelëv, quando compose il libro con gli *očerki* che seguirono *Naše Roždestvo*, non abbia consapevolmente rimosso questa sorta di ascoltatore indesiderato dei suoi ricordi d'infanzia. 'Indesiderato' perché, negli scritti successivi, questi non compare più. Il filosofo Ivan Il'in, che tracciò letteralmente l'intero percorso artistico di Šmelëv durante la formazione del libro a partire dagli *očerki*, individuò nella presenza dell'ascoltatore indesiderato il difetto di *Naše Roždestvo*, ma Šmelëv su questo punto non cedette e non accolse il consiglio di eliminare un destinatario fin troppo concreto.

Al Natale del 1928 seguirono la *Maslenica*² e la Pasqua, e "Vozroždenie" pubblicò, insieme agli scrittori, nuove raccolte di racconti dedicati alle festività. Šmelëv si servì dei personaggi che aveva inventato per il suo *očerk* dedicato al Natale: sulla scia di *Naše Roždestvo* furono composti *Naša Maslenica* [La nostra Maslenica] e *Naša Pascha* [La nostra Pasqua], in cui compaiono il giovane Vanja, il suo

² Festa tradizionale russa, bielorusca e ucraina dalle origini pagane ma assimilata dal Cristianesimo. Si svolge nella settimana che precede la Quaresima [*Velikij Post*] e sancisce l'ultimo momento di abbondanza prima del digiuno. Il calendario ecclesiastico denomina questo periodo *synaja sedmica* (letteralmente, la settimana del formaggio) [N.d.T.].

precettore Gorkin e una galleria di personaggi della cultura popolare, appartenenti al mondo mercantile della vecchia Mosca.

Lo scrittore si appassionò a questi *očerki*, che diventarono per lui un momento di pace e per tre anni (1928, 1929, 1930) apparvero, di tanto in tanto, sul giornale. Particolarmente fruttuoso fu il 1929, quando vennero scritti 7 dei 16 testi che compongono *Prazdniki* [Le feste], il primo libro del romanzo *Leto Gospodne*. L'ultimo *očerk* del futuro libro, *Kreščen'e* [Il battesimo], fu pubblicato agli inizi del 1932. Šmelëv diede forma abbastanza velocemente, già nello stesso 1932, a *Prazdniki*, di cui si prevedeva l'uscita nel 1933, anno in cui poi effettivamente il libro fu pubblicato. Nel volume gli *očerki* seguono una successione rigorosa, a partire da *Velikij post* [Quaresima] fino ad arrivare a *Maslenica*, mentre sui giornali erano stati pubblicati in modo del tutto arbitrario. L'autore aveva maturato il progetto redazionale del libro molto prima di terminare l'ultimo testo, come dimostrano le sue lettere a Il'in. Doveva essere un volume semi-illustrativo dedicato alle festività ortodosse e all'anno liturgico vissuto in una tipica famiglia patriarcale di Mosca. Le minime correzioni apportate dall'autore al momento della composizione del libro a partire dagli *očerki*, pubblicati in precedenza sul giornale, sono una prova lampante della rapidità con cui *Prazdniki* fu composto. Subì dei cambiamenti significativi *Naša Maslenica*, dato alle stampe nel 1928, ma divenne l'ultimo nella sequenza delle Festività (*Prazdniki*). Essendo stato attribuito a questo scritto il ruolo di accordo di chiusura, Šmelëv vi aggiunse un intero episodio che non compare nella versione analoga pubblicata sul giornale.

È difficile, quasi impossibile, giudicare dagli *očerki* di *Prazdniki* apparsi sul giornale il lavoro svolto dall'autore sui testi. Sarebbe molto ingenuo supporre che questi siano nati già pronti e limati, sebbene le tracce di questa 'limatura' si possano notare solo in alcuni punti. L'archivio di Šmelëv, donato dal suo erede Ivistion Žantijom al Fondo Russo di Cultura, contiene una copia dattiloscritta di *Leto Gospodne*, ma solamente della sua seconda parte, che comprende *Radosti i Skorbi* [Gioie e Dolori]. Facendo un

passo in avanti, notiamo come entrambe le parti del romanzo siano state pubblicate con la stessa copertina nel 1948 e, per il nuovo libro *Prazdniki*, siano state semplicemente ristampate senza alcuna modifica rispetto all'edizione del 1933. Questa è un'altra delle ragioni per cui nell'archivio 'parigino' di Šmelëv non si sia conservato il manoscritto di *Prazdniki*, mentre quello di *Radosti i Skorbi*, realizzato per la stampa, possa essere tenuto in mano e sfogliato. Per noi, tuttavia, sono interessanti soprattutto le bozze dello scrittore, dalle quali traspare chiaramente il lavoro sull'opera. Šmelëv componeva i suoi testi direttamente battendoli a macchina, poi vi apponeva con l'inchiostro delle correzioni e riscriveva da capo, continuando così più volte fino a che non raggiungeva il risultato desiderato. È chiaro che lo scrittore non ha avuto cura di lasciare agli studiosi libero accesso ai segreti del mestiere, dato che, evidentemente, ha strappato subito le bozze che non gli servivano più e le ha gettate nel cestino. È stato possibile, però, scoprire e ricostruire qualcosa delle prime redazioni di *Prazdniki*. Sono stati ritrovati, infatti, dei fogli stracciati degli *očerk Naša Pascha* e *Obed dlja 'raznyh'* [Il pranzo per 'i diversi'], che offrono un ampio spazio d'azione per l'analisi comparativa e testuale. Quando si confrontano questi preziosi rinvenimenti con quanto è stato pubblicato sul giornale e con ciò che è stato inserito nel libro, appaiono immediatamente evidenti i cambiamenti significativi che hanno subito i testi prima di raggiungere il lettore.

Se immaginiamo una sorta di tabella comparativa, con due colonne in cui sono inserite le varianti tra l'edizione iniziale e quella finale degli *očerki*, possiamo facilmente notare il lavoro svolto dallo scrittore sul testo e il risultato a cui giunge apportando le modifiche. Šmelëv ambiva alla laconicità e all'estrema concisione. Così, le frasi troppo lunghe e che abbondavano di verbi sono state ridotte per focalizzare l'attenzione del lettore: "mi arrampicavo, davo uno scossone e sgranocchiavo i ghiaccioli" diviene "mi arrampicavo per sgranocchiare i ghiaccioli"³; la

³ I. Šmelëv, *Sobranie sočinenij: v 5 tomach*, IV, Moskva 1998, p. 53. [L'autrice del saggio riporta solo in alcune occasioni le indicazioni bibliografiche relative all'opera *Sobranie sočinenij: v 5 tomach*, che sono quindi state integrate dalla traduttrice - N.d.T.]

frase “vicino a una pozzanghera arde un falò e un calderone pende sul fuoco, cuociono del lardo grigio” è riassunta in “vicino a una pozzanghera arde un falò, nel calderone cuoce il sugo”⁴. Oppure, come se non si volesse abbreviare nulla, ma fornire, invece, una precisazione: “Con malinconia e un accenno di timida gioia esco dalla chiesa” diviene “Con un accenno di timida gioia mista a tristezza esco dalla chiesa”⁵. L'emotività scompare con l'esclusione e la sostituzione di alcune espressioni o, più spesso, di pronomi, avverbi e particelle che conferiscono al testo un particolare atteggiamento del narratore verso ciò che accade. Ad esempio: “Il lavoro non è facile, *persino*⁶ io aiuto”⁷, si trasforma in “Anche io aiuto”⁸. Oppure, quando racconta del banchetto di cibi e bevande offerto al popolo, Šmelëv tenta di non commentare la differenza tra il tavolo dei “signori” e quello delle “persone comuni”. “*Mancano* il caviale, le sardine, il coregone, il salmone, *in compenso* ci sono un'enorme salame con la lingua, tagliato a grosse fette, *molte* aringhe con la cipolla, dei pesciolini affumicati, acciughe e focaccine”⁹ diventa “Non ci sono il caviale, le sardine, il salmone e il coregone dorato e affumicato, **ma solamente**¹⁰ un grosso salame con la lingua, uno affumicato, dei piccoli sperlani sotto sale, delle acciughe e delle lunghe focacce con il cavolo e le uova”¹¹.

Le spiegazioni molto estese vengono abbreviate. Per esempio, nell'*očerok Naša Pascha*, Šmelëv arriva quasi a negare le digressioni liriche sull'immediata prossimità di Cristo all'uomo durante la Settimana Santa. Lo scrittore stava tentando, senza alcun dubbio, di ridurre nel testo una parte delle emozioni personali del narratore, per questo ha fatto le seguenti eccezioni: “Cristo si è avvicinato, proprio

come tutti gli altri. Ora è con noi, è nostro e non ci spaventa nulla. Se muoio, Cristo, mi risusciterà”¹²; “E domani risorgerà sulla terra. E camminerà ovunque, invisibile. Verrà anche da noi, dal momento che tutto è stato spazzato via. Si siederà, invisibile, da qualche parte e ci guarderà”¹³. All'interno della categoria ‘emozioni personali’ convergono anche quelle frasi che Šmelëv elimina, come se fossero un'inutile appendice: “Questo sepolcro non è umano e non ho paura”¹⁴; “È terribilmente interessante”¹⁵, “Ho pietà di lui per un qualche motivo”¹⁶, “E, per un qualche motivo, mi dispiace per loro”¹⁷. Queste frasi sono del medesimo tipo e rendono più fluida la narrazione, conferendole dei tratti sentimentali. Oltre a correzioni stilistiche minori di questo tipo, incontriamo anche dei cambiamenti del testo più radicali. Così, il dialogo del mercante con il suo anziano commesso non solo è ridotto a due battute, ma pare che i protagonisti cambino di ruolo, come se le parole del primo venissero dette dal secondo. Scompaiono i particolari della quotidianità, irrilevanti all'interno del discorso: “Se dimostri di avere ragione, aggiungerò un quarto al tuo salario e potrai tornare al paese, fino al mercoledì di San Tommaso”¹⁸.

Secondo Šmelëv nell'insieme dei dettagli superflui rientrano anche le impressioni infantili, ovvero quei momenti in cui il narratore ‘si traveste’ da bambino e osserva da quel punto di vista. Il vorticoso scivolo costruito per far rotolare le uova di Pasqua, esposto nella vetrina da esposizione, suscita l'interesse del piccolo protagonista del romanzo (“avevano allestito una giostra per far rotolare le piccole uova”¹⁹) e l'ammirazione del ragazzino è seguita da una lista piuttosto minuziosa di tutte le rarità pasquali. Lo scrittore giunge a operare un'economia dei mezzi linguistici tale che nel testo definitivo leggiamo: “avevano messo una giostra con le piccole uova, delle catenelle d'oro e dei nastri scarlatti. Di zucchero,

⁴ Ivi, p. 57.

⁵ Ivi, p. 58.

⁶ In corsivo qui e altrove sono evidenziate le parti eliminate dall'autore nel testo definitivo.

⁷ Ličnyj Fond I.S. Šmelëva, kod 280, kod 287, Rossijskij Fond Kul'tury, Moskva [L'autrice indica esclusivamente questi fascicoli, facendovi riferimento in più occasioni senza però indicare con maggiore precisione le fonti delle citazioni, N.d.T.].

⁸ I. Šmelëv, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 57.

⁹ Ličnyj Fond I.S. Šmelëva, op. cit.

¹⁰ In grassetto qui e altrove sono evidenziate le parti aggiunte dall'autore nel testo definitivo.

¹¹ I. Šmelëv, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 111.

¹² Ličnyj Fond I.S. Šmelëva, op. cit.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ I. Šmelëv, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 54.

lisce e lucenti”²⁰.

Ma Šmelëv si libera di impressioni infantili — che non sono solo ‘esterne’, di ordine visivo, ma anche ‘interne’, legate alla psicologia dei più giovani — in uno degli episodi in cui la famiglia del mercante si prepara alla Pasqua. Al ragazzo insegnano il comportamento corretto da tenere durante i giorni ‘della passione’, di modo che non stia senza fare niente. Gli vengono presentate le Sacre Scritture. Naturalmente, questa occupazione gli sembra noiosa:

Leggi una paginetta, giochi con il morskoj žitel’²¹, comprato durante gli ultimi giorni della Settimana delle Palme, ti incanti a guardare fuori dalla finestra. Verrebbe voglia di scappare, ma devo leggere fino al passo del lebbroso, quante pagine mi mancano ancora: giro la paginetta, tanto nessuno sta guardando. Il vecchio Pandratyč, a cui tutti vogliono bene, è nel cortile. Sta mettendo mano a qualcosa che sembra una pasočnica²², una forma per dolci pasquali. Gli grido dalla finestrella: Pankratyč! Gorkin! Lui agita il suo scalpello. Vieni qui! Bacio il Vangelo e corro in cortile²³.

Come esito delle correzioni, l’episodio assume questa forma: “Parrebbe che Gorkin stia facendo delle *pasočnici*: io gli grido dalla finestrella, lui mi fa un cenno”²⁴. Scompare anche un dettaglio ben riuscito come quello della devozione innata: il ragazzo onora il libro sacro, non dimentica di baciarlo. Anche gli adulti vengono privati di queste manifestazioni di pietà. Mentre in principio si diceva che il vecchio Gorkin “beve solamente durante le grandi feste”, nel testo finale questa sua caratteristica ‘unica’ viene ridotta e non è più attribuita esclusivamente a Gorkin: “solo durante i giorni di festa ‘se ne fa un gocciò’, come suo padre e insieme a lui le donne”²⁵.

La psicologia infantile ha impedito a Šmelëv di creare una sorta di narrazione neutrale e, in genere, quello che ha ostacolato lo scrittore è stato uno psicologismo eccessivo, quello che gli permetteva di intravedere l’anima dei personaggi. Un episodio dall’*očerk Obed dlja ‘raznych’* risulta essere rivelatore di questo aspetto. I poveri ospiti se ne sono andati e nella bottega di Gorkin un pellicciaio soprannominato Vychuchol’ racconta ai ‘suoi’, raccolti attorno alla stufetta, dei tempi in cui era giovane e si era innamorato di una cameriera che prestava servizio in una ricca casa, tanto da rubare al padrone degli scampoli di pelliccia e confezionare per l’amata un colletto di volpe. Uno degli ascoltatori di questa storia d’amore, Vasil’-Vasilič, un commesso più anziano, reagisce al racconto in maniera diversa a seconda delle redazioni. Nella prima, si rivolge al pellicciaio: “Dicci ancora, Vasja... come parli bene, ci fai quasi piangere!”²⁶. Ispirato dall’attenzione manifestata dall’ascoltatore riconoscente, il pellicciaio Vychuchol’ (anche lui si chiama Vasilij Vasil’evič) “con solennità, come se stesse leggendo da un libro, comincia a raccontare per l’ennesima volta”²⁷. Šmelëv spoglia il testo sia di questo tono lacrimevole di Vasil’-Vasilič, sia della citata pateticità del pellicciaio e lo sostituisce con: “Vedi, ora lui [il pellicciaio] è vecchio [...] ma si ricorda tutto”²⁸.

Di certo il lavoro di correzione svolto da Šmelëv su questi scritti non si è limitato a simili corpose espunzioni. L’autore, però, ha eliminato un discreto numero di particolari differenti, alcuni anche ben riusciti. Sono scomparsi dei dettagli piuttosto curiosi legati al tema del cibo, dell’ingordigia e del peccato di gola. Il processo di consumazione del banchetto festivo da parte del cantante Lomaškov risulta ridotto al minimo, tanto da essere definito semplicemente goloso, mentre vengono eliminati i vividi paragoni che ne trasmettono questa ingordigia: “mangia in modo così terribile che tutti smettono di mangiare e lo guardano soltanto”²⁹, “mangia masticando rumorosamente, come se tirasse su come un tubo e

²⁰ Ibidem.

²¹ Il *morskoj žitel’* era un giocattolo formato da un piccolo tubo di vetro, riempito di acqua e con in cima un piccolo elastico teso, al cui interno era stato inserito un minuscolo esserino di vetro soffiato, blu o giallo, che si contorceva se l’elastico veniva toccato. Si trattava di un gioco che veniva venduto ai mercati durante la Settimana delle Palme [N.d.T.].

²² Stampo per dare la forma al tipico dolce pasquale chiamato *pascha*: è solitamente costruita con quattro piccoli blocchi di legno che compongono una sorta di piramide tronca, simboleggiante il sepolcro di Cristo e la Resurrezione. Su uno dei lati sono tradizionalmente impresse le lettere “XB” (iscrizione che significa *Christos Voskrese*, “Cristo è risorto”) [N.d.T.].

²³ Ličnyj Fond I.S. Šmelëva, op. cit.

²⁴ I. Šmelëv, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 55.

²⁵ Ivi, p. 111.

²⁶ Ličnyj Fond I.S. Šmelëva, op. cit.

²⁷ Ibidem.

²⁸ I. Šmelëv, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 116.

²⁹ Ličnyj Fond I.S. Šmelëva, op. cit.

diventa sempre più rosso”³⁰.

Sono esclusi anche i riferimenti diretti alla passione di alcuni personaggi per il vino. Šmelëv applica una medesima battuta, tratta dalla sfera del bere, a un'altra area, dove 'si mantiene la neutralità': lo scrittore, cioè, elimina il tema dell'ubriachezza nel testo finale (cfr. prima: "Il padrone manda giù così velocemente i bicchierini di vodka, che Vasil'-Vasilič gli dice, pur con affetto — 'Signor Èntal'cev, il giorno è ancora lungo. . . non si butti giù!'. Gorkin minaccia Vasil'-Vasilič che a sua volta fa tintinnare con una certa fretta i bicchierini"³¹; dopo: "Il padre ringrazia, stringe la mano al padrone e se ne va. Vasil'-Vasilič lo trattiene: 'Signor Èntal'cev, non abbia fretta. . . il giorno è ancora lungo"³²).

Come integra Šmelëv le perdite subite dal testo dopo la sua revisione? L'episodio più significativo, sia per la lunghezza, sia per il suo contenuto, apparso solamente nella versione finale, riguarda il racconto dell'amore tra il pellicciaio e la cameriera. La storia viene stroncata da un finale tragico: la bella Glafira all'inizio si era impiccata "per colpa di un amore sconosciuto", ma Šmelëv sceglie di modificarlo con "era appassita". In seguito, però, non contento di questa correzione, modifica i suoi *očerki* con "l'ironia sulle labbra" e le note tragiche e patetiche cambiano il proprio aspetto. Šmelëv ora schernisce questa situazione: non è più Glafira a doversi rinsecchirsi per amore, ma un nuovo personaggio, un giovane servitore che avverte il pellicciaio del pericolo: "Lasciate l'anima in pace, presto mi porteranno al cimitero di Vagan'kovo. Andate a casa e non tornate dalla vostra bella che. . . involontariamente distrugge con la sua bellezza chiunque le si avvicini pur essendo di carattere benevolo"³³. Svelando il contrasto tra l'assoluta prosaicità di Glafira e la sua rappresentazione come *femme fatale*, Šmelëv ottiene l'effetto comico di cui aveva bisogno. Non è più possibile trovare, ora, alcun riferimento al tono lacrimevole o al sentimentalismo che erano prima evidentemente presenti. La nuova replica del commesso Vasil'-

Vasilič non solo rafforza la comicità della situazione, ma porta a un'assenza generale dell'elemento drammatico: "Ecco, ho fatto tardi. È il destino. **Be', ho già vissuto con la mia vecchietta, di cosa dovrei lamentarmi ora!**"³⁴.

Un altro episodio di *Obed dlja 'raznych'* che viene accresciuto da Šmelëv è il dialogo nel cortile tra il *barin* [padrone] Èntal'cev e l'anziano commesso. Èntal'cev chiede di essere fatto entrare dall'ingresso principale, ma il commesso gli sbarrava la strada. Allora il *barin* Èntal'cev presenta quello che, a suo parere, è un argomento che dimostra la sua autorevolezza: "Mi sta aspettando Ostrovskij, Aleksandr Nikolaevič, nello studio, con i sigari!"³⁵. Questa replica, assente nella precedente versione del testo, è il risultato del lavoro dell'autore sul testo. Šmelëv accosta qui felicemente Èntal'cev con Chlestakov, che si vantava della sua grande familiarità con Puškin. L'allusione è immediatamente chiara al lettore e gli fa spuntare un sorriso involontario. Parrebbe che il lavoro redazionale dell'*očerk Naša Pascha* sia stato svolto allo scopo di suscitare questo ambito sorriso nel lettore, nonostante il tenore elevato dello scritto.

Sbarazzandosi dei 'dettagli infantili' nel testo *Naša Pascha*, Šmelëv li sostituisce con l'ironia verso ciò che viene rappresentato. Ad esempio, nella prima versione si sente nitidamente la voce del bambino che reagisce alle parole dell'insegna: "apprendo questa notizia gioiosa: 'si accettano gli ordini per il *kulič*³⁶, la *pascha*³⁷ e la *baba greca*³⁸' Non ho capito: *ba-ba!* Perché accettano ordini per una *ba-ba?* E perché greca"³⁹. Segue, poi, lo stupore per Voronin, il panettiere trasandato: come mai prende gli ordini per la *baba greca?* A parte lo smarrimento infantile e il tono assolutamente quotidiano, questo episodio non allude a nulla e viene percepito in mo-

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ivi, p. 112.

³⁶ Dolce tradizionale russo, ricoperto di glassa e dalla forma simile al panettone italiano, preparato in occasione della Pasqua ortodossa [N.d.T.].

³⁷ Dolce preparato durante la Settimana Santa con il tipico *tvorog* (ricotta) e dall'aspetto di una piramide tronca, ottenuto grazie all'utilizzo della *pasočnica* (v. nota 22) [N.d.T.].

³⁸ Dolce di origine greca (noto come *tsoureki*, tipico in realtà di tutte le aree in contatto con l'Impero ottomano) preparato durante il periodo pasquale. È formato da strisce intrecciate di pasta lievitata [N.d.T.].

³⁹ Ličnyj Fond I.S. Šmelëva, op. cit.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² I. Šmelëv, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 114.

³³ Ivi, p. 117.

do totalmente diverso una volta apportate le modifiche, quando la “*baba greca*” diventa una particolare fantasia di Voronin. Dietro queste parole si insinua già l’ironia che Šmelëv riesce ancora una volta a raggiungere concentrando la propria attenzione sui contrasti della vita quotidiana.

Rimane da mettere in luce il lavoro più comune svolto sull’opera da parte del romanziere, che potremmo definire come un atto di colorazione del testo i cui tratti sono rilevabili in più della metà di tali correzioni.

Ecco le coppie sinonimiche che indicano chiaramente come nel testo definitivo siano state apportate delle coloriture aggiuntive o delle precisazioni: “i bicchieri stanno sulle tavole impilati gli uni dentro gli altri” – “i bicchieri stanno sulle tavole come in piccoli nidi, in fila, simili a degli uccellini colorati”⁴⁰; “nota per i razzi” – “nota di permesso”⁴¹; “portare la corda incendiaria” – “far passare la corda incendiaria”⁴²; “coperti di fiori” – “avvolto dalle rose”⁴³; “dal cortile hanno portato un carro con il ginepro” – “dal cortile è partito un carro con rami lunghi e folti”⁴⁴; “non si rassegnerà/cederà” – “non ce la farà”⁴⁵; “dal soprannome” – “dal nomignolo”⁴⁶; “racconta” – “dà conto”⁴⁷; “segreto” – “sciarada”⁴⁸; “sono in attesa dell’inizio della festa” – “attendono che venga presentato il banchetto”⁴⁹; “sporge in avanti” – “spunta dal fazzoletto”⁵⁰; “si aiuta con una forchetta” – “punta la forchetta verso un boccone”⁵¹; “mangiare” – “assaggiare”⁵²; “salute” (*zdorov’ja*) – “tempra” (*zdarov’ica*)⁵³; “mi strofina la guancia con la divisa ruvida” – “le sue onorificenze mi sfregano dolorosamente la guancia”⁵⁴; “una piccola arancia fredda”

– “una piccola arancia rovinata dal gelo”⁵⁵ e così via. Si incontrano anche dei casi in cui la modifica avviene in senso opposto, quando una parola o un’espressione ‘variopinta’, vivida e spesso colloquiale viene sostituita da una neutra. Per esempio: “comandare” – “ordinare”⁵⁶; “un quarto [di rublo, N.d.T.] tra i denti” – “dieci rubli è più che sufficiente”⁵⁷; “i medici si rifiutarono chiaramente” – “i medici non potevano”⁵⁸; “che poesie che dice” – “compone poesie”⁵⁹; “per ultimo si è ridotto” – “per ultimo non l’ha preso”⁶⁰; “attraverso la porta principale (*paraduju*)” – “attraverso l’ingresso principale” (*paradnoe*)⁶¹; “tutti smisero di mangiare” – “tutti avevano mangiato a sazietà”⁶²; “parlare come dall’oltretomba” – “parlare come da una tomba”⁶³.

Il successo di *Prazdniki*, pubblicato nel 1933, spinse Šmelëv a proseguire il ciclo di *očerki* basati sul proprio vissuto. A questo punto, però, l’attenzione non è più posta sulle date del calendario ecclesiastico, quanto piuttosto sulle feste in famiglia e popolari: il giorno dell’Angelo, l’onomastico, San Giorgio e altri. Non si scrivono più *očerki* veri e propri, ma capitoli di una cronaca familiare, e l’ordine in cui sono disposti i capitoli di *Radosti* non differisce dall’ordine cronologico della loro apparizione a stampa. Di conseguenza, assieme a uno scopo diverso matura anche la necessità di qualche sfumatura di carattere stilistico, ovvero lo scrittore apporta delle correzioni allo stile scelto in precedenza.

Prendiamo in considerazione il lavoro che Šmelëv svolge sul capitolo *Imeniny* [L’onomastico]. Uno dei più preziosi reperti d’archivio è una redazione di questo capitolo antecedente a quella pubblicata sul giornale, che ci permette di tracciare il lavoro di correzioni svolto su *Radosti*, anche solo sull’esempio di alcuni capitoli.

Se osserviamo la prima redazione di *Imeniny* salta subito agli occhi la nitidezza delle frasi a cui Šme-

⁴⁰ I. Šmelëv, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 57.

⁴¹ Ivi, p. 55.

⁴² Ivi, p. 58.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ivi, p. 59.

⁴⁵ Ivi, p. 110.

⁴⁶ Ivi, p. 319.

⁴⁷ Ivi, p. 111.

⁴⁸ Ivi, p. 114.

⁴⁹ Ivi, p. 112.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ivi, p. 114.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ivi, p. 115.

⁵⁵ Ivi, p. 116.

⁵⁶ Ivi, pp. 20, 27 et alii.

⁵⁷ Ivi, p. 55.

⁵⁸ Ivi, p. 111.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ivi, p. 115.

⁶³ Ivi, p. 116.

lëv giunge come artista; tutto è conciso e succinto. Persino gli episodi espunti dal capitolo mostrano l'impronta di questa abilità: Šmelëv non li ha esclusi in quanto imperfetti, ma perché sviano dal discorso principale e ricordano delle novelle incidentali. Se confrontiamo il movimento delle modifiche autoriali in *Prazdniki* e in *Radosti*, vediamo come in quest'ultima opera Šmelëv intensifica, potremmo dire, il proprio testo. In che modo? Si è detto in precedenza che in *Prazdniki* viene eliminato il tono eccessivamente emotivo. Ora, al contrario, è evidente il desiderio di soggettivizzare la narrazione, riempiendola con voci, punti di vista e, di conseguenza, atteggiamenti diversi verso ciò che accade. I periodi assumono una sfumatura esclamativa. Più spesso, poi, il tono solenne è ottenuto attraverso un chiarimento o un confronto: “ci sarà una sorpresa, **ma di che tipo è impossibile indovinarlo**”, “hanno inviato Polugaricha dal bagno, pensando che, siccome è una persona accorta, avrebbe dato un consiglio intelligente”, “**ordinò soltanto di nascondersi, senza dire una parola, così che nessuno sapesse qualcosa fino all'ultimo**” (prima era: “solo in segreto”); “non ci entrerà il kringel, non ne erano mai stati cotti di simili”; “lodò l'invenzione e **subito si mise all'opera**” (prima era: “lodò l'invenzione, lui stesso se ne interessò”); “guardarono il forno: ci passa appena” (prima era: “guardarono il forno: ci passerà”); “ascoltavamo, noi, senza fiatare” (prima era: “ascoltavamo senza fiatare”); “ci disse così, **in modo tanto commovente che ci spuntarono le lacrime**” (prima era: “ci disse così”) e così via.

Il testo viene reso più intenso anche attraverso piccoli dettagli quotidiani e precisazioni di natura non emozionale: “Hanno accolto la Regina del Cielo, santificando il cortile per l'estate”⁶⁴ (prima era: “hanno accolto la Signora”); “il signore è venuto a fare gli auguri per il suo onomastico a padre Kop'ev, il *blagočinnij*⁶⁵ dei nostri 'Quaranta', dal Salvatore ai Nalivki”⁶⁶; “i cuochi portarono ogni tipo di cibarie profumate, uno storione in gelatina mai visto, la cui

coda si agitava dal carro sul selciato”⁶⁷.

I vari dettagli del testo richiamano anche lo psicologismo che in precedenza era stato rifiutato e, oltre all'atto dell'autore di ‘mettersi nei panni’ di questo o quel personaggio, tra le varie ‘voci’ e punti di vista spunta anche l'intonazione infantile. Questo risulta particolarmente evidente nel passaggio del testo dalla narrazione oggettiva a quella soggettiva e dai momenti di emotività accentuata tipici dell'immediata percezione della realtà che caratterizza i bambini. Si è già parlato dell'emotività in precedenza, ma presentiamo ora alcuni esempi in cui gli eventi vengono tratteggiati attraverso la comprensione infantile: “Ma Gorkin preferisce i *kulič*, **il padre gli dà sempre quelli migliori, tutti ricoperti di mandorle, a pezzetti**”⁶⁸, “molte bottiglie spesse di acque alla frutta, con i tappi di paglia, provenienti dal celebre negozio di Lanin, il mio preferito, che piacciono anche a Gorkin, soprattutto quella di ribes nero e di pera”⁶⁹ (prima era: “molte acque alla frutta da Lanin”); “Non lo sa anima viva, solo io e Gorkin. **È stato Cristo a ordinarlo, che la mano destra non sappia cosa dà**”⁷⁰.

Le seguenti modifiche al testo ci permettono di approfondire la psicologia umana. Ad esempio, si descrive come il nonno si fosse adirato per la grande pozzanghera nel cortile e come avesse ordinato di riempirla. Nel testo definitivo, la ragione dell'improvviso dispiacere del nonno viene spiegata in questo modo: “la galoscia di cuoio si è impantanata, l'hanno ritrovata a fatica”⁷¹; questo al posto del meno significativo: “ha affogato le sue galosce”. In un'altra occasione, Šmelëv si rese conto di quanto poco fosse plausibile che il pasticcere moscovita Filippov avesse acconsentito a preparare l'enorme kringel per il semplice mercante, solamente perché “[Vasil'-Vasilič] sa bene, supplicherà di farlo per la gloria” [nella prima versione]. Nel testo definitivo sono menzionate delle ragioni convincenti e realmente concrete: “il vecchio Filippov viene sempre a fare la ban'ja da noi, gli inservienti lo bagnano e spargono il vapore

⁶⁴ Ivi, p. 207.

⁶⁵ Sacerdote che, per nomina dell'*archierej* dell'eparchia, svolge funzione di aiutante dell'episcopo in una determinata diocesi [N.d.T.].

⁶⁶ Ivi, p. 211.

⁶⁷ Ivi, p. 212.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ivi, p. 213.

⁷⁰ Ivi, p. 211.

⁷¹ Ivi, p. 206.

con riguardo, non si rifiuterà”⁷².

Nella correzione autoriale non manca l’umorismo di Šmelëv, che non si tratta di quella risata ironica di cui è dotato il testo finale di *Prazdniki*. Šmelëv non ride più dei suoi personaggi, sebbene crei delle situazioni comiche. La comicità è accompagnata dalla compassione che viene di solito espressa dal volto di un giovane personaggio – un ragazzo di nome Vanja. Nella prima redazione, a proposito del protodiacono Primagentov, viene detto: “Per pranzo declamerà solennemente il *mnogoletie*⁷³ e rimarrà a mangiare”. Šmelëv fa nascere letteralmente dal nulla, al posto di un normale riferimento alla longevità [*mnogoletie*], una battuta originale ma con base tragica, che fa provare pietà a Vanija. Ecco il passo completo sul *mnogoletie*, inserito dall’autore nella versione finale del testo: “Sia per pranzo sia per la cena di festa declamerà il *mnogoletie*, per questo la sua gola dev’essere pulita. Hanno molta paura che si confonda: da qualcuno, dicevano, si sono dimenticati di dargli la sua *redlichovskaja*⁷⁴, per liberare la gola, ed è finita che il *mnogoletie* è diventato... l’Eterno riposo⁷⁵”: è accaduto proprio un simile guaio”⁷⁶.

La raccolta *Radosti* si distingue per una caratteristica molto rilevante, che *Prazdniki* non possiede. Šmelëv satura i capitoli della seconda parte di *Leto Gospodne* di *calembour*, gioca con le parole. È importante notare come questo fenomeno appartenga esclusivamente al testo presente nel libro, mentre è assente nelle versioni precedenti. Osserviamo alcuni esempi dal capitolo *Imeniny*. Nella prima versione l’anziano commesso si offre di regalare al padrone “una fiaschetta d’argento, per il viaggio”, al che il

vecchio Gorkin osserva: “[non si sa] chi, cosa, ma parli sempre delle stesse cose”⁷⁷. Šmelëv stravolge le parole del commesso: “una fiaschetta-bottiglietta va bene per il viaggio”⁷⁸, dando così a Gorkin un motivo per scherzare: “[non si sa] chi, cosa, ma tu parli sempre delle stesse cose ‘per il viaggio’”⁷⁹.

Se non viene esplicitamente identificato il personaggio da cui proviene una battuta ‘simile’, di solito non è difficile intuire che si tratti di Gorkin, un esempio di come l’ironia dell’autore si trasmetta al suo personaggio. Non è un caso che sia proprio Gorkin a fare giochi di parole, essendo il più devoto, si serve delle parole riprese dalle prediche, imitando forse gli *starec* (del monastero di Optina o della Trinità) che talvolta tenevano discorsi edificanti per i loro figli spirituali con simili giochi e sciarade.

Per completare l’analisi di *Radosti*, presentiamo delle coppie sinonimiche (prima-dopo) che illustrano il modo in cui Šmelëv arricchisce il testo con espressioni vernacolari, con particolari giri di parole e con parole appartenenti alla lingua della vecchia Mosca. È necessario precisare subito che in *Prazdniki*, talvolta, si osserva un processo di eliminazione delle espressioni gergali. Qui questo non accade: “in pensione – a carico”⁸⁰; “macchine per usignoli – macchine per usignoli, una ‘filastrocca’”⁸¹; “un kringel, non un dringel – un kringel, non uno sbringel”⁸², “senza la parte cruda – senza l’impasto crudo”⁸³; “in una qualche pensione” – “dà loro un mese [di paga]”⁸⁴; “tirare fuori – cavare”⁸⁵; “se solo il tempo non rovinasse il kringel – se solo il tempo ci aiutasse e non rovinasse il kringel”⁸⁶, “onomastico [*imeniny*] – onomastico [*ameniny*]”⁸⁷ e così via.

⁷² Ličnyj Fond I.S. Šmelëva, op. cit.

⁷³ I. Šmelëv, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 188.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ivi, p. 187.

⁷⁶ Ivi, p. 190.

⁷⁷ Ivi, p. 189. Si gioca, in questo caso, con l’assonanza tra il panificato *krendel’* e la forma *sbrendel’*, derivante dal verbo *sbrendit’* (uscire di testa, di senno; dire sciocchezze), marcato come “razg.” (colloquiale) e “prost.” (del linguaggio popolare), cfr. *Bo-l’šoj tolkovyj slovar’ russkogo jazyka*, a cura di S.A. Kuznecov, Sankt-Peterburg 1998 [N.d.T.].

⁷⁸ I. Šmelëv, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 191.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ivi, p. 193.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ivi, p. 191. La forma *ameniny*, grammaticalmente scorretta e deri-

⁷² Ivi, p. 208.

⁷³ Inno (dal greco *Polychronion*, “molti anni”) proclamato durante la liturgia ortodossa dal diacono, per augurare salute e prosperità [N.d.T.].

⁷⁴ Nel testo poco prima viene spiegato come si tratti di una bevanda a base di soda e seltz, cfr. I. Šmelëv, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 194 [N.d.T.].

⁷⁵ In russo “vo blažennom uspenii”. Si tratta dell’incipit dell’ultimo brano (*tropario*) della Preghiera per i defunti (*Molitva o usopšich*), che recita: “nella beata Dormizione concedi l’eterno riposo concedi, oh Signore, al tuo servo defunto e concedigli eterna memoria”. Appare evidente l’ironia scaturita nel confronto tra il *mnogoletie* (dedicato di benedizione) e questo inno, recitato durante le veglie funebri.

⁷⁶ I. Šmelëv, *Sobranie*, IV, op. cit., p. 194.

Per la versione definitiva di *Imeniny* Šmelëv scrisse un episodio conclusivo dedicato allo zio Egor e a Kašin, accaniti fumatori e giocatori di carte. Non è un caso che il capitolo si concluda con una narrazione dedicata a due personaggi negativi. Secondo la logica di un romanzo, e non solo quella degli *očerki*, oltre agli esempi positivi devono essere presenti anche quelli negativi. La peculiarità delle modifiche apportate a *Radosti* è dovuta allo scopo che si è posto l'autore: passare dallo spazio dell'*očerk* a quello romanzesco, da quello oggettivo a quello soggettivo, delineare una trama e mettere in rilievo più chiaramente le personalità dei personaggi (definendo il loro mondo interiore).

Finché la ricerca si dedica esclusivamente al testo e ci si occupa della storia della formazione dell'opera, possiamo giudicare il laboratorio artistico dello scrittore. Ma, insieme alla storia del testo, dobbiamo conoscere anche quella della sua creazione, al fine di comprendere, oltre alle ragioni interne che hanno influenzato il corso del lavoro, anche gli stimoli esterni. Per *Leto Gospodne* questo stimolo è rappresentato dal lettore: e di certo non un lettore semplice, ma il più difficile e intrattabile.

Abbiamo notato in precedenza come il primo *očerk* di *Leto Gospodne* pubblicato — *Naše Roždestvo* — era rivolto a un bambino dal nome concreto (Iviston Žentijom). Alcuni degli interventi di stampo pubblicistico di Šmelëv, risalenti agli anni Venti, sono rivolti direttamente ai giovani, mentre altri solo in modo indiretto. Il problema della nuova generazione che stava crescendo nell'emigrazione turbava lo scrittore, così come tutti quegli emigranti che si preoccupavano per il destino di quella nuova generazione che si trovava lì, all'estero. Inoltre, era necessario preparare una giovane e meritevole classe dirigente destinata a costruire una Russia liberata dai bolscevichi: come sarebbero state queste nuove persone dipendeva dalla vecchia generazione. Tuttavia, come dimostra la reale vita sociale dell'emigrazione russa, ciascuno si prendeva cura dei bambini e degli adolescenti in modo diverso. Durante gli anni

Venti i genitori dovevano dare ai figli vestiti, cibo, calore, comodità: i bambini avevano vissuto alla pari degli adulti la Guerra civile e le difficoltà dell'esilio; alcuni erano persino andati al fronte divenendo invalidi. Gli insegnanti dell'emigrazione combatterono con coraggio la quotidiana mancanza di sistemazione dei bambini, spesso orfani o semplicemente privati delle cure dei genitori. Per questo si cercava di distrarre i bambini dalle questioni serie, tentando almeno in parte di recuperare l'infanzia perduta. Nel 1923, a Praga, gli insegnanti iniziarono a riunirsi annualmente per discutere un programma educativo per le scuole russe organizzate in tutti i centri della diaspora. Oltre gli sforzi per rendere la scuola una seconda casa o per sostituirla, non solo gli insegnanti, ma anche l'intelligencija si unì in favore di una comune aspirazione: promuovere l'educazione nazionale della gioventù emigrata. Probabilmente le necessità impellenti spesso prevalsero sulle altre: si cercava di far adattare i bambini all'ambiente straniero in cui erano capitati; la Russia si allontanava da loro, trasformandosi in un paese esotico. Nelle riviste per bambini pubblicate fin dai primi anni Venti si possono notare due orientamenti fondamentali: i racconti di divulgazione scientifica e il folklore (non solo le *byline* russe e le fiabe, ma anche i racconti dei popoli del mondo, a partire da quelli serbi per finire con quelli africani). Se si confrontano *Prazdniki* di Šmelëv con l'ondata di letteratura per bambini, non vi sono dubbi sugli sforzi che compì lo scrittore per seguire la tendenza generale: raccontare ai bambini la Russia, ma in modo che diventasse una lettura coinvolgente. Da questo si può comprendere anche il genere scelto: gli *očerki*. Ciò che colpisce maggiormente, però, è il fatto che in principio il testo di ogni *očerk* non corrisponde all'obiettivo posto dall'autore, dal momento che era ricolmo di sentimentalismo e nostalgia. Solo in *Radosti* questo sentimentalismo si fa sentire: abituatosi alla laconicità e alla narrazione oggettiva, Šmelëv raggiunge ciò contro cui si era battuto un tempo. Ancora una volta, come nel lavoro su *Prazdniki*, Šmelëv non ha il completo controllo della sua creazione. È il lettore a imporgli di 'ammorbidire' e soggettivizzare, o meglio sono le nuove sfide affrontate dall'emigrazione degli anni

vante dal medesimo *imeniny*, ricorre nel romanzo in tre occasioni (oltre a p. 191, p. 149 e p. 152), tutte legate ad alcune espressioni pronunciate da personaggi di estrazione popolare [N.d.T.].

Trenta, quando si dovettero raccogliere i frutti delle strategie pedagogiche del decennio precedente. I bambini, i giovani e la nuova generazione ancora in crescita, avevano smesso di ascoltare il proprio mondo interiore e si erano rivolti verso l'esterno, assimilando senza difficoltà la cultura occidentale⁸⁸. Šmelëv percepì molto acutamente questa tragedia dei giovani e vi rispose con *Radosti*, che si conclusero con *Skorbi*, scritto sullo sfondo degli eventi della Seconda guerra mondiale. Supponiamo che in *Prazdniki* lo scrittore abbia seguito le tendenze del suo tempo, in senso positivo; in *Radosti* questa ricerca del 'momento' trovò in lui, così come in tanti 'anziani' dell'emigrazione, un modo per essere superata. Nella seconda parte di *Leto Gospodne*, Šmelëv cerca di insegnare e narrare motivi edificanti, toccando le corde più sottili dell'anima umana: come riesce a farlo, però, ce lo dicono i suoi manoscritti.

www.esamizdat.it ◇ L. Surovova, *Di cosa parlano i manoscritti: un'analisi della prima redazione di Leto Gospodne di Ivan Šmelëv*. Traduzione dal russo di I. Karaillidis (ed. or.: Idem, *O čem govornjat rukopisi: analiz rannej redakcii "Leto gospodnja" I. Šmeleva*, in *Tekstologičeskij vremennik*. Vyp. 1, Moskva 2009, pp. 303-313) ◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 381-391.

⁸⁸ L. Surovova, *Živaja starina Ivan Šmelëva*, Moskva 2006, pp. 27-52.

^{**} Articolo redatto grazie al finanziamento del Fondo Russo per l'attività scientifica in campo umanistico (RGNF), progetto n. 06-04-00116a.

◇ **L. Surovova, *An Analysis of the First Edition of Leto Gospodne by Ivan Shmelev*** ◇
Translated by Iris Karafillidis

Abstract

Italian translation of *O chem govoriat rukopisi: analiz rannei redaktsii "Leta Gospodnia" I. Shmeleva* by Liudmila Surovova.

Keywords

Ivan Shmelev, Leto Gospodne, Archives, Manuscripts, Redactions, Russian Immigrants in Paris.

Author

Liudmila Surovova holds a PhD in Russian Literature and is Senior Research Fellow at the Department of Modern Russian Literature and Literature of Russian emigration at the Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Translator

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

Publishing rights

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



© (2021) Iris Karafillidis



◇ eSamizdat 2020



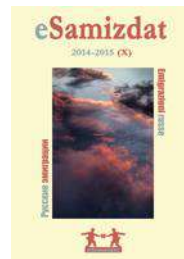
◇◇ eSamizdat 2021



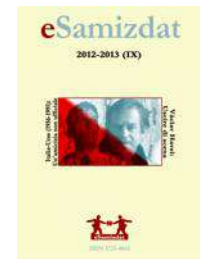
★◇◇ eSamizdat 2019



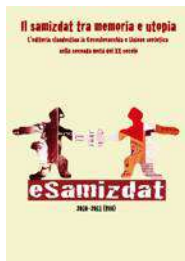
★◇ eSamizdat 2016



★ eSamizdat 2014-2015



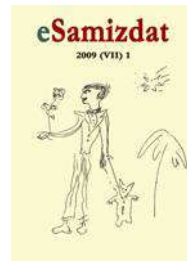
◇★ eSamizdat 2012-2013



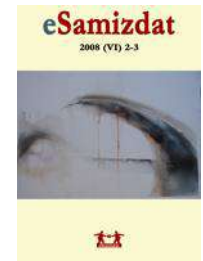
▽◇◇◇ eSamizdat 2010-2011



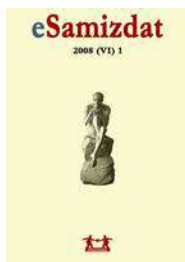
▽◇◇ eSamizdat 2009/2-3



▽◇◇ eSamizdat 2009/1



▽◇ eSamizdat 2008/2-3



▽◇ eSamizdat 2008/1



▽ eSamizdat 2007/2-3



▽ eSamizdat 2007/1



◇◇◇◇ eSamizdat 2006

A cura di Anita Frison, Emilio Mari, Chiara Rampazzo

In questo numero testi e contributi di:

Alessandro Achilli	Sergey Kim
Silvia Albertazzi	Iya Kiva
Alessandro Alfieri	Elisa Lucente
Marco Biasio	Valentina Marcati
Elena Chkhaidze	Viktar Marcinovič
Daria Cusitcaia	Luciano Mecacci
Alexander Etkind	Dmitriy Melnikov
Giulia Olga Fasoli	Mikhail Minakov
Nina Friess	Serguei Oushakine
Ilja Gerasimov	Marco Puleri
Manuel Ghilarducci	Michela Romano
Giuseppe Ghini	Dirk Uffelmann
Irina Gumyrkina	Anna Vozna
Gabriella Imposti	Ilaria Zaggia

E traduzioni da:

Andrej Grišunin
Dmitrij Lichačev
Jurij Lotman
Dmitrij Nikolaev
Mikhail Odesskij
Elena Pogorel'skaja
Lidija Spiridonova
Ljudmila Suvorova
Nikita Tolstoj
Boris Uspenskij
Natal'ja Velikanova