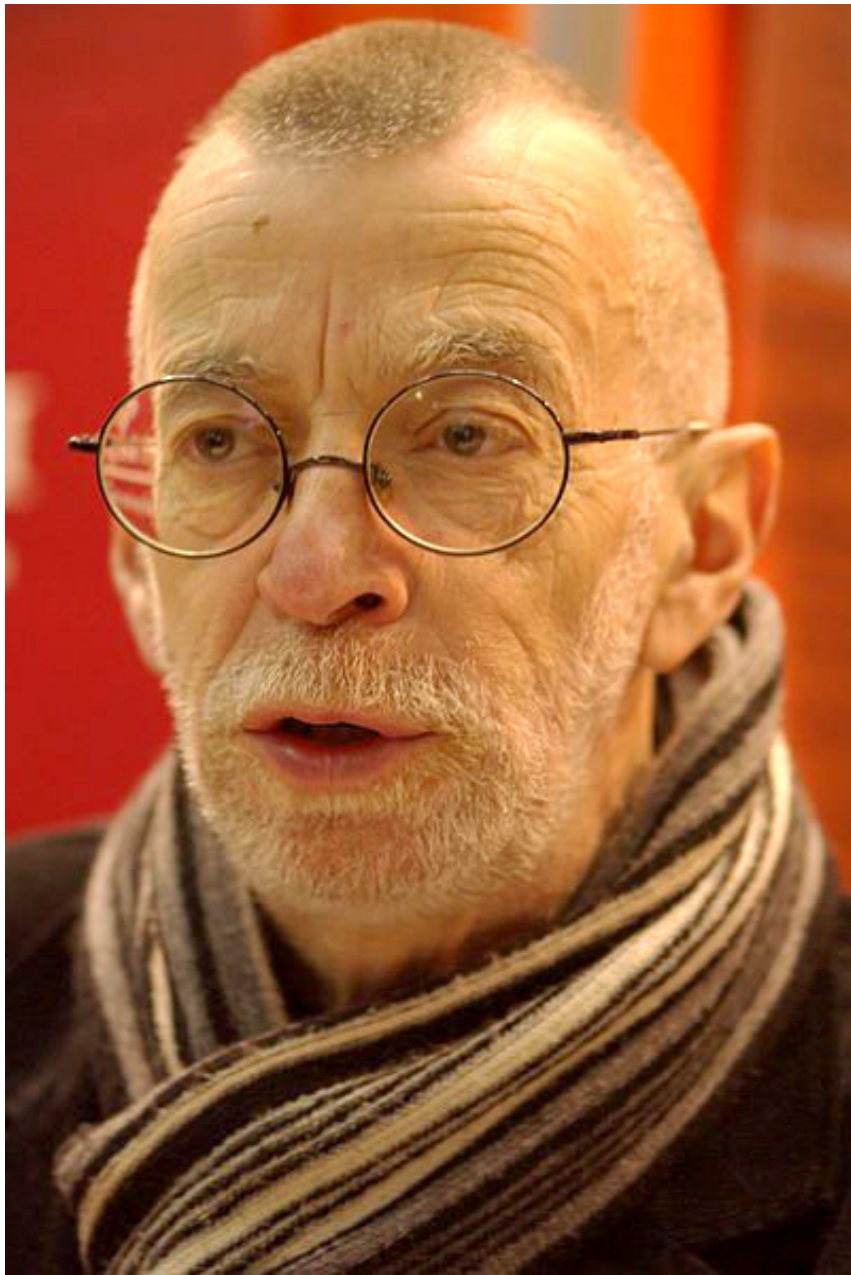


Sara Zaghini

Lev Semënovič Rubinštejn



Lev Semenovič Rubinštejn, immagine tratta da wikipedia

eBook n. 143

Pubblicato da *LaRecherche.it*

[Saggio]

Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

Corso di laurea in Lingue e Letterature Straniere

Indirizzo: Storico-Culturale

LEV RUBINŠTEJN: POETA - *TEXTMAKER*

Tesi di Laurea in Lingua e Letteratura Russa

Relatore:
Prof. Alessandro Niero

Presentata da:
Sara Zaghini

Correlatore:
Prof.ssa Gabriella Imposti

Sessione I

Anno Accademico 2006 - 2007

SOMMARIO

PREFAZIONE

Esergo/dedica

CAPITOLO 1

Le origini underground del concettualismo moscovita

CAPITOLO 2

Lev Rubinštejn: l'irriproducibile originalità della poesia su schedine

CAPITOLO 3

La remitologizzazione del concetto di coscienza creativa: l'altro come elemento costitutivo del sé

CAPITOLO 4

La realtà biografica di Rubinštejn: origine e legittimazione del suo discorso autoriale

POSTFAZIONE

BIBLIOGRAFIA

NOTA SULL'AUTRICE

PREFAZIONE

dell'autrice

Quando frequentai il corso di traduzione letteraria a Bergamo nel 1998 rimasi particolarmente perplessa da una lettura di versi dell'artista-poeta Dmitrij Aleksandrovič Prigov, esponente del concettualismo moscovita, autore e corrente a me allora ancora sconosciuti. Mi aspettavo uno dei “classici” *reading* poetici a cui avevo assistito altre volte, invece mi sono trovata ad essere spettatrice di un evento inaspettato: l'esibizione stravagante di una persona che ha emesso una serie di fonemi in lingua russa con una voce perentoria, sonora, scandita da un ritmo regolare e fortemente marcato, e al contempo aggressiva. Mi ricordo che ho provato un disarmante senso di inadeguatezza, sono riuscita solo a distinguere singoli vocaboli sparsi e soprattutto non sono stata, se così si può dire “pronta”, a cogliere il senso dell'evento in sé. Ancora non avevo gli strumenti necessari per comprendere una concezione di poesia totalmente diversa da quella tradizionale. E non ho osato chiedere spiegazioni, capii che quella forma di poesia doveva essere studiata prima di essere compresa.

Uno degli autori trattati nel corso era proprio il poeta concettualista Lev Semënovič Rubinštejn. Già incuriosita da Prigov, non potevo rimanere indifferente all'enigmaticità della scrittura di Rubinštejn e decisi che la tesi poteva essere l'occasione per approfondire il mio interesse per il concettualismo e per Rubinštejn in particolare, pur sapendo

che questa scelta si sarebbe rivelata piuttosto impegnativa, perché si trattava non solo di studiare un argomento ma di capire l'approccio adeguato per affrontarlo.

Il corso mi ha dato una prima infarinatura sul panorama culturale e letterario contemporaneo, e, attraverso l'analisi critica e linguistica di testi di autori come S. Sokolov, A. Pelevin, V. Sorokin ho preso consapevolezza della differenza tra la letteratura russa "classica" studiata fino a quel momento e la "nuova" letteratura degli anni Settanta.

La struttura del mio lavoro riflette "a ritroso" il percorso di studio che ho intrapreso e che è stato dettato dalla volontà di "penetrare" un intero universo a me ignoto, quello della cultura contemporanea, in cui avevo scoperto una letteratura e un'arte che non corrispondevano alla concezione di arte e letteratura che avevo acquisito nel corso della mia formazione culturale.

Nella prima parte del mio lavoro ho ritenuto necessario presentare il contesto storico tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà degli anni Settanta, gli anni in cui sono maturate quelle condizioni socio-culturali che hanno portato alla formazione del concettualismo come una delle nuove tendenze artistico-letterarie più importanti nate nella cultura *underground*. Senza conoscere la politica culturale del regime sovietico, e senza avere un'idea di come vivevano e reagivano scrittori e artisti alle condizioni di limitazione della libertà d'espressione, non si potrebbe comprendere lo spirito dell'*underground* sovietico degli anni Settanta.

La parte centrale del lavoro è dedicata alla presentazione generale della "poesia su schedine" di Rubiņštejn, una forma

di poesia di sua invenzione, prova del suo interesse rivolto alla sperimentazione e della sua autonomia e originalità autoriale all'interno del gruppo concettualista. L'analisi dei testi su schedine presente nei capitoli due e tre cerca di rendere evidente la complessità "nascosta" dei testi di Rubiňštejn.

Nell'ultimo capitolo ho presentato la vita dell'autore e ho cercato di spiegare il ruolo di *textmaker* di Rubiňštejn oggi. Mi è sembrato necessario rivolgere l'attenzione anche al suo presente. È un autore che sta vivendo il passaggio da un sistema fortemente condizionato dall'ideologica dominante ad un sistema che sta cercando di ri-fondarsi su principi liberali e democratici. Il suo ruolo nella cultura non può non risentire di questo cambiamento. Mi sarebbe sembrato di privare Rubiňštejn di una parte della sua vita, se mi fossi limitata a considerarlo esclusivamente come inventore della poesia su schedine. I suoi stimoli creativi non si sono esauriti con l'ultimo testo su schedine, la sua prosa è altrettanto significativa e ingegnosa, ha uno stesso profondo spessore di sottotesto, è altrettanto intessuta di citazioni e pseudocitazioni letterarie e del nuovo discorso contemporaneo e ex-sovietico, che non solo un lettore non madrelingua, ma neppure forse un lettore russo medio riesce ad individuare immediatamente. Ma, probabilmente a causa della forma in cui tale prosa si presenta in originale, ossia sotto forma di articoli pubblicati su riviste, essa viene associata ad un genere di scrittura divulgativa che non può avere la pretesa di essere considerata letteratura. Fermarsi a questa supposizione sarebbe un vero peccato, perché nei

testi in prosa di Rubiňštejn si ritrovano gli stessi procedimenti stilistici, la stessa abilità di giocare in modo arguto e sottile con la lingua e con gli stereotipi correnti che contraddistinguono la sua “cartoteca”, si avverte chiaramente che non si tratta della produzione di un giornalista. Non mi sembra che i testi in prosa di Rubiňštejn possano essere assimilati ai correnti articoli di “cultura generale”. Come mette in evidenza Lipoveckij, il carattere letterario dei testi di Rubiňštejn emerge, per chi non conosce l'autore, dalla raccolta di questi testi, quando i motivi formali e di contenuto si fanno eco a vicenda proprio come avveniva tra le schedine d'ogni testo nella cartoteca; “è questa risonanza la costante per loro comune: la cornice - cioè, l'autore” (Lipoveckij 2004: 12). I testi in prosa di Rubiňštejn sono simili al resto degli articoli della rivista su cui sono pubblicati se mai solo per una certa intonazione non seria e formale, ma se ne distaccano nettamente per il fine e composito tessuto linguistico, per l'acuta premurosa attenzione a tutti gli elementi della lingua e per lo spessore culturale. Solo dopo aver letto i testi in versione originale e aver “decifrato”, con l'aiuto di due madrelingue, il sottotesto, sono riuscita a capire il significato dei testi in prosa e a tradurre alcuni passaggi. Progressivamente, man mano che procedevo nella scoperta dei significati sottesi e impliciti nel linguaggio di Rubiňštejn ho scoperto la complessità anche di questi suoi ultimi testi. Per esempio ho trovato molto difficile tradurre il titolo dei brani. Dopo aver letto il testo capivo che la traduzione che avevo dato di quell'articolo non rendeva il gioco di parole e di concetti contenuti nel testo e

comunque a volte la variante scelta come traduzione definitiva ha comportato la perdita dell'ambiguità e dell'allusività del titolo originale. E questo per dire che non era possibile accennare ad un brano citandone l'articolo senza prima averlo letto per intero. Mi sento di poter affermare che i suoi testi in prosa possiedono dignità di testi letterari e mi è molto dispiaciuto non potermi soffermare ad analizzare la prosa di Rubiňštejn, perché alcuni testi rivelano veramente un'attenzione agli attributi fonici e sintattici della lingua propri della sensibilità di un poeta. Ma questo avrebbe richiesto uno studio specifico a parte. Anche il contenuto dei suoi testi in prosa è talmente denso, le osservazioni dell'autore - cito Lipoveckij - "così brillanti che ti spingono se non a scrivere una tesi almeno un ottimo articolo specialistico" (Lipoveckij 2004: 12). La scrittura di Rubiňštejn solleva questioni, non propone soluzioni, non dà risposte, ed ogni questione sollevata potrebbe essere il punto di partenza per una serie di discussioni infinite e di pareri soggettivi, il cui punto d'arrivo, e forse, il cui fine, è l'elaborazione di ogni questione nella coscienza di ogni singolo lettore.

S. Z.

Così ricorda Michail Ajzenberg la sua reazione quando ha assistito ad una *performance* di Rubiňštejn:

[...] si ride non tanto del testo, quanto di se stessi, della propria goffaggine estetica. Questa ipotesi spiega il misterioso sorriso che spesso accompagna la lettura di testi dal carattere assolutamente tragico. In generale, nel concettualismo la definizione di “è divertente” è un criterio di qualità. È divertente, cioè è andata bene. E neanche “divertente”, ma “allegro”. Allegro per il fatto che il gioco è riuscito (Ajzenberg 1995: 147).

Precisare il pensiero è limitare la sua libertà creatrice.
(Lec 1999: 63)

Solo nell'arte è possibile l'alchimia: creare l'oro dal nulla.
(Ivi, 74)



CAPITOLO 1

Le origini *underground* del concettualismo moscovita

1.1 Il fremito intellettuale nell'apparente immobilità della stagnazione brežneviana

Alla morte di Stalin succede un periodo, che dura indicativamente dal 1956 al 1968, noto come “disgelo”. La denominazione prende spunto dall'immagine tratta dall'omonimo romanzo di Il'ja Erenburg, *Ottepel' (Il disgelo)*, che riproponeva l'intero problema dei rapporti tra i dirigenti dell'Urss e l'arte. Il titolo lasciava presagire che i rapporti potessero cambiare nella direzione di una distensione e alludeva alla speranza che i ghiacci ideologici e politici dello stalinismo si sciogliessero. Grazie a questa metafora il titolo di un romanzo di non elevatissime qualità artistiche finì per denominare l'intero periodo della letteratura e della società russe dopo il XX congresso del Partito comunista dell'Urss (Flaker 1997: 446).

Ma il romanzo di Erenburg ha fornito solo lo spunto per la denominazione di quel periodo. Le radici del disgelo sono nel XX Congresso del Partito Comunista del 1956, in cui il segretario generale, Nikita Chruščëv, lesse il “rapporto segreto” intitolato *O preodolenii kul'ta ličnosti i ego posledstvij (Sul superamento del culto della personalità e sulle sue conseguenze)*. Il rapporto è definito “segreto” perché venne presentato davanti ai soli delegati sovietici, riuniti a porte chiuse in una

seduta straordinaria appositamente convocata nella notte tra il 24 e il 25 febbraio.

Chruščëv, in nome del Partito, denunciava i crimini compiuti da Stalin come conseguenza del “culto della personalità¹”, decretando così, ufficialmente, l’inizio della “destalinizzazione²”.

Gli anni di inizio e di fine del “disgelo” non coincidono precisamente nelle varie fonti da me consultate sull’argomento. Secondo Aucouturier il “disgelo” inizia circa un anno dopo la morte di Stalin (5 marzo 1953) (Aucouturier 1997: 467-471). Il termine stesso rinvia al manifestarsi dei primi segni di una “rinascita”, di un “rinnovamento”, di un “risveglio” della letteratura i cui iniziatori sono indicati entro una stessa rosa di autori, ai quali, a seconda delle interpretazioni del “disgelo”, i diversi critici attribuiscono un ruolo più o meno decisivo. A. Flaker parla di un “primo rinnovamento” che inizia nel 1953 ma che “come processo formale” venne aperto da Chruščëv solo dopo il XX Congresso del Partito comunista sovietico; il “secondo rinnovamento” è iniziato con la *glasnost* (il principio della trasparenza) proclamata da Gorbačëv (Flaker 1997: 463). Secondo Igor Zolotusskij “la storia dell’Unione sovietica ha avuto tre “disgeli”, il primo ha riguardato la letteratura degli anni Venti, il secondo è consistito nella

¹Per “culto della personalità” si intendeva quel processo di feticizzazione e di magnificazione di cui è stata oggetto la persona di Stalin e che ha portato ad una psicosi di massa. Una condizione raggiunta attraverso la creazione di un clima generale di venerazione ed esaltazione del dittatore insieme ad un forte senso di terrore nei suoi confronti (Cheveši 2004: 80).

²Secondo quanto annunciato dalle autorità la destalinizzazione è “l’eliminazione della visione del mondo, dei principi di vita, dei metodi di direzione e di amministrazione propri di Stalin” (Skljarevskaja 2000: 206). Avrebbe dovuto rappresentare una nuova fase della storia sovietica, una revisione ufficiale dei metodi criminali della politica totalitaria e repressiva condotta da Stalin.

concessione di “una mezza libertà agli scrittori degli anni Sessanta”, e il terzo è iniziato con l’avvento di Gorbačëv al potere, in cui tutti gli autori “i morti e i vivi, le vittime e i superstiti, gli esiliati all’interno e quelli all’estero” avrebbero dovuto godere della stessa libertà (Zolotusskij 1991: 1019). Secondo Strada ci sono stati due tipi di “disgelo”, uno “di superficie” che inizia nel 1956, e un “disgelo profondo”, il cui impareggiabile significato è consistito nella “riconquista della memoria”, “la rinascita dell’*intelligencija*” intesa come rinascita della sua libertà e indipendenza spirituale, che aveva come premessa necessaria l’autocoscienza che gli anni Venti e la rivoluzione avevano costituito “il processo di autodistruzione dell’*intelligencija*”. Questa “rinascita” era simboleggiata da *Doktor Živago* (*Il dottor Živago*) di B. Pasternak e *Vospominanija* (*Memorie*) di Nadežda Mandelštam, ma anche da opere come *Master i Margarita* (*Il Maestro e Margherita*) di M. Bulgakov scritto negli anni ’30 ma pubblicato nel 1966-67 (in versione ridotta e alterata dai tagli della censura), da *Poema bez geroja* (*Poema senza eroe*) di A. Achmatova, che porta la data 1942-62 e che quindi rientrano cronologicamente nel periodo del disgelo. Secondo Strada il “dissenso” sarebbe una fase della “rinascita”: molti autori del disgelo s’impegnarono con azioni sociali concrete per la difesa dei diritti civili. “La figura più grande della rinascita” è comunque A. Solženicyn, che diventerà poi il simbolo più grande del “dissenso” (Strada 1991: 815-823). Per Strada la letteratura del “disgelo” e della dissidenza sono fenomeni strettamente collegati, tanto che a volte “non sempre è facile fare una distinzione tra letteratura del disgelo e del dissenso”

(Strada 1991: 821). Anche M. Aucouturier mette in evidenza questo legame: la letteratura della dissidenza aveva principalmente obiettivi sociali e politici (Aucouturier 1997: 479), ma nasce anche come conseguenza della fine della destalinizzazione, in cui rientrava anche il rifiuto di una rigidissima strumentalizzazione politica della letteratura iniziata sotto Brežnev. D'altronde la difficoltà di una distinzione netta dei due fenomeni è la diretta conseguenza del fatto che, da una parte, la letteratura era considerata dal Partito lo strumento principale di educazione ideologica, dall'altra era manifesta l'ingerenza e la costrizione esercitata dalla politica sulla letteratura:

...la letteratura progredisce senz'altro con leggi sue proprie, ma in Urss è così vincolata alla politica che risente subito dei minimi sommovimenti in questo campo, vedendo immediatamente ristretti oppure allargati i suoi margini di libertà (Zolotuskij 1991: 1019).

Il “disgelo” come fenomeno letterario e sociale non è stato voluto dall'alto. In realtà si deve ad un gruppo di scrittori e di redazioni sovietiche che cominciarono a rivendicare l'esigenza di un orientamento liberale nella politica letteraria e nella società. Ovviamente la condizione necessaria affinché si manifestasse questa iniziativa è stata l'atmosfera di distensione seguita alla limitazione dell'arbitrio poliziesco e alla fine del terrore del periodo staliniano.

Il corso liberale fu permesso solo per il tempo e nei termini “limitati” necessari alla nuova direzione per eliminare

dall'arena politica i restauratori-staliniani che aspiravano al potere personale. E una volta svolta la sua funzione come strategia politica, cominciò un attacco al “disgelo” sia sul piano culturale, sia sul piano politico. Quindi bisogna distinguere due processi nel periodo post-staliniano: quello direttivo-amministrativo, cioè il cambiamento della composizione della dirigenza politica, e quello democratico-sociale, il vero disgelo (cfr. Ivanov 2000: 18), ossia quel “percorso breve ma intenso che si può definire senza esagerazioni, “rinascimento sovietico” (Piretto 2001: 242).

Tenendo presente questa distinzione si spiega il motivo per cui il “disgelo” appare come un periodo di grandi contraddizioni: “...riforme liberali si sono unite ad un'aggressiva campagna di propaganda a favore dell'ideologia sovietica e alla persecuzione dei liberi pensatori” (Lipoveckij 1999a: 315).

Con la condanna dello stalinismo il Partito faceva credere di essere disposto a riconoscere gli errori del passato, ma dietro c'era un preciso calcolo: rafforzare il suo prestigio “morale” e fare in modo che la promessa di ripristinare la legalità rivoluzionaria e la realizzabilità del comunismo acquistasse una credibilità rinnovata. Dichiarando che il culto della personalità aveva avuto come conseguenza una serie di degenerazioni nei principi di “democrazia” del Partito, il Partito, per bocca di Chruščev, faceva ricadere la responsabilità delle vessazioni e della politica repressiva dei decenni precedenti interamente ed esclusivamente sul Dittatore. Formulando la denuncia del passato in questi termini, si voleva impedire che la critica si estendesse fino a

mettere in discussione i fondamenti ideologici del sistema sovietico, minando la fiducia dei cittadini nel Partito e nella nuova dirigenza.

Sicuramente la morte di Stalin favorì un generale allentamento della tensione, e inoltre ci furono delle iniziative dall'alto che diedero adito a speranze in un'effettiva riforma liberale del sistema.

Queste speranze nutrono gli *šestidesjatniki*, termine che si può tradurre con “generazione degli anni Sessanta”:

[...] una nuova generazione dell'*intelligencija* sovietica che manifestava ideali antitotalitari e che sarebbe diventata il cuore dell'opposizione politica (i dissidenti) e della terza ondata dell'emigrazione (*Ivi*).

Tuttavia si tratta di una designazione approssimativa, perché il termine non indica solo l'appartenenza generazionale a coloro che vissero la loro giovinezza nel periodo del disgelo, ma include tutti coloro che si sentivano toccati personalmente dalla situazione che si era formata dopo la morte di Stalin e che, non desiderando il ripetersi del passato, cercavano di ostacolare moralmente il ritorno della *stalinščina*³ ed auspicavano sinceramente dei cambiamenti liberali nel sistema (cfr. Ivanov 2000: 18).

L'espressione “generazione degli anni Sessanta” come traduzione di *šestidesjatniki* verrà qui utilizzata per tutti gli intellettuali di orientamento liberale che hanno vissuto il

³Politica e metodi di direzione del governo sovietico sotto la direzione di Stalin, caratterizzati da un sistema dittatoriale, di terrore, e di repressioni di massa nei confronti dei cittadini sovietici (Skljarevskaja 2000: 612).

periodo del disgelo come l'inizio di un processo di riforme liberali.

I rappresentanti del disgelo erano membri dell'Unione degli Scrittori, rappresentanti delle organizzazioni letterarie ufficiali, facevano parte del campo "liberale" o "non dogmatico"⁴ della cultura "autorizzata". Erano fautori di un "realismo critico" che prendeva in esame dolorose questioni dello stato e della società: per questo sono stati bersagli di aspre critiche da parte degli ideologi del realismo socialista (*Ivi*).

Gli autori di entrambi questi indirizzi politico-letterari avevano maturato una relativa libertà di pensiero, ma non erano ostili al socialismo. Erano sinceramente convinti che il carattere oppressivo del sistema era la conseguenza di una distorsione della vera autentica teoria marxista di cui solo Stalin era stato responsabile; credevano nella possibilità che il sistema potesse essere riformato correggendone "i difetti", senza minarne i fondamenti teorici; credevano nell'impegno sociale attivo e che il loro impegno sarebbe stato appoggiato dall'alto per l'edificazione di un "socialismo dal volto umano"⁵.

A nutrire le aspettative nella reale intenzione del Partito di condurre un cambiamento delle strutture di potere era stata

⁴L'adesione unanime e incondizionata alle norme del realismo socialista all'interno dell'Unione degli Scrittori si incrinò dopo la morte di Stalin. Cominciò un confronto all'interno dell'Unione tra due fazioni, una dogmatica e una anti-dogmatica. Entrambe concordavano sul principio di *partijnost'*, ossia sulla "fedeltà ai principi e alle idee dell'ideologia marxista-leninista, concretizzata nella politica del Partito Comunista dell'Unione Sovietica" (Skljarevskaja 2000:454). Ma mentre la prima praticava e sosteneva la necessità di un'adesione assoluta alla dottrina, l'altra proponeva e difendeva un'interpretazione e un'applicazione più elastica del canone ufficiale del realismo socialista e l'adozione di nuovi criteri non strettamente ideologici di valutazione critica delle opere per salvaguardare la letteratura da una piatta omologazione (cfr. Eggeling 1999: 18-19).

⁵Il socialismo umano è la realizzazione di un "sistema socialista libero dall'autoritarismo e dalle repressioni politiche e che riconosce i diritti dell'uomo" (Skljarevskaja 2000: 187).

una serie di “concessioni” che sarebbero state impensabili nel periodo stalinista.

Nell'estate del 1957 venne organizzato il VI Festival internazionale della gioventù e degli studenti, in cui venne allestita una grande mostra di artisti sovietici e stranieri. La mostra rappresentò la prima occasione di confronto aperto con l'arte astratta occidentale fino a quel momento proibita in Unione Sovietica e servì a stimolare l'innovazione del linguaggio artistico della tradizione. Nella seconda metà degli anni Cinquanta cominciarono a circolare opere letterarie straniere come *Le Petit Prince (Il piccolo principe)* e *The Old Man and the Sea (Il vecchio e il mare)* che, non avendo come contenuto grandiosi compiti da realizzare o eroiche mete da raggiungere, erano ben lontane dal modello letterario del realismo socialista (Piretto 2001: 230). L'orientamento “liberale” della nuova generazione deve molto alle forti impressioni trasmesse dalla letteratura tradotta: le opere di E. Hemingway, E. M. Remarque, T. Mann, A. D. Saint-Exupéry, G. G. Márquez, J. D. Salinger, W. Faulkner (Ivanov 2000: 19).

Nei primi anni Sessanta era stata permessa un'apertura, che, seppur minima, era significativa per un ambiente artistico fino a quel momento tenuto in uno stato di “chiusura ermetica” rispetto al mondo occidentale, arrivarono turisti stranieri (dapprima solo in veste di delegati) e iniziarono anche scambi culturali sotto forma di tournée di compagnie teatrali. Questo nuovo atteggiamento nei confronti del “rapporto tra il resto del mondo e l'Unione Sovietica” (Piretto 2001: 242) fu stimolato dalla pubblicazione, a partire

dal 1960, su una rivista d'avanguardia come "Novyj mir", di *Ljudi, gody, žizn'* (Uomini, anni, vita) di Il'ja Erenburg, un "reportage memorialistico" sui diversi paesi europei in base alla sua esperienza personale che diede un grande contributo alla riconsiderazione e alla rivalutazione delle reali conquiste della letteratura e dell'arte russa in un costante confronto con l'Occidente.

I critici conservatori ovviamente attaccarono l'opera accusando l'autore di filomodernismo occidentale, di sostegno all'estetica e all'arte dell'Ovest a scapito di quella autenticamente russa, ma l'entusiasmo e la curiosità intellettuali dei giovani e il desiderio di verità poterono usufruire di un certo spazio di libertà per la durata del "disgelo".

La sincerità a cui si richiamava V. Pomerancev nel suo articolo *Ob iskrennosti v literature* (Sulla sincerità in letteratura) pubblicato subito dopo la morte di Stalin nel dicembre del 1953 sul dodicesimo numero di "Novyj mir" venne davvero posta a fondamento della lingua letteraria.

Rispetto alla letteratura ufficiale, che presentava esclusivamente temi di profilo politico e produttivistico, la letteratura della nuova generazione aprì al lettore lo spazio esistenziale personale, il mondo interiore del singolo. La nuova letteratura ha attuato una serie di sostituzioni:

[...] all'uomo dell'idea [ha sostituito] "l'uomo che sente", che riflette; ai rapporti di produzione i rapporti tra persone; ai protagonisti esemplari personaggi dai pensieri e comportamenti devianti; all'assoluta serietà

delle ambizioni d'autore un ostentato abbassamento dei compiti dell'autore, l'ammissibilità dell'ironia, sia in relazione a ciò che viene rappresentato, sia nei confronti dell'autore; alla predominanza di fatti storici di massa fatti della vita privata (Ivanov 2000: 22).

La “sincerità” si manifestò sia come verità storica e sociale sia come autenticità dell'esperienza individuale, dimensioni assolutamente estranee alla letteratura sovietica. Sotto Chruščëv vengono “consentite” le prime espressioni di quella “letteratura della testimonianza” (Aucouturier 1997: 474) rappresentata da opere basate sui ricordi di chi era riuscito a sopravvivere allo stalinismo e all'esperienza del Lager. A. Solženicyn è sicuramente l'autore più rappresentativo di questa letteratura concepita come “atto di verità” sul passato e sul presente. Ed era normale che gli autori che avevano vissuto lo stalinismo volessero pronunciarsi apertamente, ora che era possibile, sui meccanismi della dittatura e sulle sofferenze che ne erano derivate per tutti. Ponevano la questione della responsabilità spirituale del singolo e della collettività per gli aspetti negativi della Russia sovietica, denunciavano il conformismo e la codardia dominanti. Alcuni autori apportavano le loro innovazioni, rivendicavano il diritto di esprimere la propria personalità. La loro nuova prosa, anche quella bellica, si ravvivava di sfumature liriche e psicologiche e asseriva il diritto all'espressione del sé (cfr. Flaker 1997: 446-450). E questo in barba ai modelli narrativi del realismo socialista, in cui il soggettivismo era condannato come inopportuna

accentuazione dell'espressione del proprio io che conferiva alla prosa uno "spiacevole tono confessionale"; atteggiamenti che, secondo il Partito, derivavano dalla società occidentale e che corrompevano l'animo dei giovani con futili pensieri e li distoglievano dall'impegno attivo nella vita sociale.

Alla fine degli anni Cinquanta "la critica e il lettore scoprirono la nascita della nuova letteratura, battezzata 'giovane letteratura', che ha aperto un altro spazio vitale per la letteratura: la natura, la vita privata dell'uomo e il suo mondo interiore" (*Ivi*, p.22). La "giovane letteratura" comprendeva sia la cosiddetta "giovane prosa" sia la "giovane poesia" (Eggeling 1999: 111). La prima era rappresentata dalla cosiddetta "prosa in jeans" (Flaker 1997: 449): i giovani narratori di questa tendenza erano affascinati dallo stile di vita occidentale, la loro prosa urbana rappresentava modi di vita "anticonformisti" della gioventù degli anni Sessanta. L'autore più rappresentativo della giovane prosa è stato V. Aksenov. Il romanzo sui giovani intellettuali *Zvezdnyj bilet* (*Il biglietto stellato*), pubblicato su "Junost", la rivista che accolse nelle sue pagine quasi tutta la produzione della giovane prosa nel 1961, suscitò disapprovazione dalla critica ufficiale per il contenuto e i tipi di personaggi ben lontani dai modelli del realismo socialista. La trasgressione dei giovani protagonisti del romanzo consisteva semplicemente nel rifiutare di aderire alla vita del protagonista, tipo ideale della letteratura e della società sovietica: il membro del *Komsomol*⁶ ligio ai doveri di un

⁶Unione comunista della gioventù.

irreprensibile giovane comunista. La trama e i protagonisti ripropongono tutte le problematiche della nuova generazione espresse appunto in quelle forme così moderate di protesta tipiche del '68 sovietico.

In deroga ai dettami del realismo socialista, che imponevano una conclusione sempre definita ed edificante, questo romanzo finiva con un punto interrogativo, sinonimo di incertezza, di ipotesi che rimanevano da verificare, di scelte personali che comportavano dei rischi e un senso di responsabilità per le conseguenze delle decisioni individuali (cfr. Eggeling 1999: 110; Piretto 2001: 249-250).

Dopo decenni in cui la cultura era stata costretta a sopravvivere al chiuso e in segreto, in cui non si poteva parlare liberamente senza la paura di lasciarsi scappare parole di troppo con le persone “sbagliate”, i giovani erano “spinti” ad uscire dal desiderio naturale e represso per anni di incontrarsi e parlare liberamente di poesia e di letteratura. Si assisteva ad una vera e propria esplosione di tendenze centrifughe. Ebbero inizio le letture di poesia negli stadi e nelle piazze, veri e propri *meeting* che raccoglievano migliaia di persone a Mosca nel museo del Politecnico, nelle aule dell'università. Il fervore della giovane generazione che sentiva aria di libertà si esprimeva nella poesia letta o “cantata” in spazi pubblici, all'aperto, di fronte ad un pubblico a volte numerosissimo. Gli anni Sessanta furono gli anni in cui la poesia, “quella che trovò la migliore soluzione tra ufficialità e non conformismo, la si ascoltava declamata negli stadi”: il poeta più popolare della poesia *estradsnaja* (da palcoscenico) (Piretto 2001: 125, 300) è stato Evgenij

Evtušenko. Tra i più acclamati vanno ricordati inoltre Bella Achmadulina, Boris Sluckij, Andrej Voznesenskij, veri e propri “idoli dell’epoca” (*Ivi*, p. 259). Per il rinnovamento della poesia ebbero grande importanza i poeti della generazione precedente, Pasternak, l’Achmatova, Zabolockij, le nuove pubblicazioni della Cvetaeva, di Chlebnikov e di altri poeti dimenticati (Flaker 1997: 456).

La poesia è stata l’espressione che ha raccolto più seguaci in questi primi anni Sessanta: la lirica prevaleva su tutti i generi dell’arte giovanile, esercitava una grande forza di attrazione: “[il rapporto con la poesia] è effettivamente il segno di riconoscimento più importante almeno dell’*intelligencija* russa nel periodo degli anni 1940-1960” (Stepanov 2004: 710).

In generale comunque, a parte gesti isolati di singole personalità che “sfidavano” le autorità (come nel caso di Pasternak, che nonostante le minacce e le pressioni ricevute non si oppose alla pubblicazione all’estero di quella che considerava “l’opera della sua vita”, *Il dottor Živago*) la letteratura ufficiale del disgelo rimane nei limiti autorizzati dal Partito.

Gli incontri dei giovani degli anni Sessanta rispetto al conformismo e al silenzio dominanti erano un gesto di liberazione che è stato ritenuto paragonabile al movimento giovanile del ’68 in Occidente. Gian Piero Piretto definisce l’inizio degli anni Sessanta e in particolare il 1961, “il ’68 dei giovani sovietici”, suggerendo la legittimità di un parallelo tra il movimento di contestazione del Sessantotto europeo e il “non conformismo” dei giovani in Unione Sovietica negli anni che vanno dal 1959 al 1962; ma, utilizzando

l'espressione "protesta *made in Urss*", Piretto sottolinea anche il carattere particolare delle forme di protesta adottate dai giovani sovietici, che non si realizzava in gesti violenti e sovversivi, né in iniziative provocatorie contro le forze dell'ordine. Nel Sessantotto sovietico non ci sono slogan, dimostrazioni, manifestazioni, rivendicazioni civili o politiche, perché erano queste le forme a cui ricorreva l'ideologia ufficiale, e perché nella situazione politico-sociale di quel tempo era impensabile esprimere idee e adottare forme di comportamento alternative rispetto all'uniformità imperante nella cultura ufficiale⁷.

Semplicemente i giovani si appropriavano di forme di libertà che a noi paiono scontate, ma delle quali loro potevano godere solo ora che la fine della dittatura stalinista avrebbe dovuto dissolvere il clima asfittico che aveva dominato per decenni nella società sovietica: il "gusto del dibattito", il raccogliersi nei cortili o in altri spazi all'aperto per leggere poesie, discutere di arte e letteratura, per fare amicizia.

"La rabbia dei giovani, se esisteva, era scatenata contro il dittatore georgiano", ma tutti confidavano nel futuro. Allo stesso tempo i giovani volevano conoscere anche il passato storico, sapere che cos'era successo in quel passato liquidato dal Partito e che loro non avevano vissuto. C'era anche una grande curiosità intellettuale per il passato artistico-letterario, soprattutto per le avanguardie post-rivoluzionarie, per i poeti e l'arte del Novecento (cfr. Piretto 2001: 251).

⁷Piretto ha dedicato un intero volume al significato sociale, civile e culturale del 1961 in Unione Sovietica. Per approfondimenti sull'argomento vedi Piretto 1998.

I primi incontri di questo tipo iniziarono il 29 luglio del 1958, giorno dell'inaugurazione del monumento a Majakovskij. Qui ebbe luogo la prima “protesta” nell’accezione tipicamente russa di questo concetto: un gruppetto di giovani si riunì intorno al monumento per leggere le loro poesie, ma anche versi di altri poeti, sia di quelli “ufficiali”, sia di poeti già scomparsi dei quali il regime tendeva a cancellarne la memoria, come N. Gumilëv e M. Cvetaeva, B. Pasternak. Non c'erano umori antisovietici, ma un'atmosfera emotiva di libertà ed euforica vivacità.

Da quel giorno si riunirono regolarmente il 19 di ogni mese sotto il “Majak” (in russo “faro”, gioco di parole con il nome del poeta, Majakovskij) (Dell’Asta 2003: 68). Tra i “giovani del Majak”, animatori e protagonisti di queste “letture poetiche a cielo aperto” (Piretto 2001: 256), figuravano Vladimir Osipov, Eduard Kuznecov, Il’ja Bokštejn, Jurij Galanskov, Aleksandr Ginzburg, Vladimir Bukovskij.

Questi poeti davano voce ai dubbi dell’animo umano dopo la serie di eroi positivi convinti costruttori del comunismo e i toni ottimistici della letteratura “di corte” degli ultimi anni del regime di Stalin. Se fino ad allora l’espressione formale era trascurata in ossequio al principio dell’assoluta chiarezza del contenuto che, come imponeva il canone del realismo socialista, doveva essere compreso dal popolo, i giovani poeti avevano ripreso ad interessarsi e a lavorare su elementi formali “quali volume, tono, registro [...]. Particolari e artifici che [...] non si erano potuti evolvere dopo gli *exploit* teorici dei formalisti degli anni Venti” (Piretto 2001: 259).

Ma quando queste forme di espressioni culturali libere cominciarono ad acquistare troppa popolarità e a sfuggire al controllo del regime, le autorità cominciarono a intervenire per restringere gli ambiti di libertà concessi.

Da questo momento tutti gli interventi del potere sulla vita della cultura e della società non lasciarono dubbio sul carattere illusorio delle speranze che avevano nutrito la generazione del disgelo.

Nel 1960 venne arrestato Aleksandr Ginzburg, in quanto capo-redattore di “Sintaksis”, una raccolta dattiloscritta di poesie di autori diversi che erano state bloccate dalla censura o che nessuno aveva mai pensato di stampare. Già prima di allora esistevano riviste diffuse clandestinamente, “Sintaksis” può essere considerata “la prima vera 'rivista del samizdat' ”, in quanto ebbe una notevole risonanza e su iniziativa dei lettori stessi fu riprodotta in trecento esemplari. Tra gli autori che figurarono nelle pagine della rivista c'erano nomi di poeti già noti e pubblicati in Urss, come Bella Achmadulina, Bulat Okudžava, Viktor Nekrasov, altri “ancora” del tutto sconosciuti al lettore sovietico come Iosif Brodskij. L'intenzione di Ginzburg e degli altri partecipanti all'iniziativa, che era stata creduta possibile sulla base del clima di apertura del momento, era quella di dare spazio a “tutte le tendenze del momento, dalle più autenticamente sovietiche a quelle 'decadenti', religiose, formali”. Ma evidentemente lo spirito antistalinista che univa i redattori della rivista non era così largamente condiviso dall'ufficialità e intraprendere iniziative indipendenti e libere dalla censura non era permesso.

Prima di essere liquidato dalla politica con un pensionamento anticipato “per motivi di salute”, Chruščëv fece in tempo ad autorizzare la pubblicazione della poesia *Nasledniki Stalina* (*Gli eredi di Stalin*) di Evtušenko, che apparve su “Pravda” il 10 ottobre del 1962. Come indica il titolo l’opera denunciava apertamente la permanenza di “eredi di Stalin” al potere. E, gesto ancora più invisibile alla parte dogmatico-reazionaria del Partito, Chruščëv concesse personalmente nel novembre del 1962 al redattore della rivista “Novyj mir”, Andrej Tvardovskij, la pubblicazione di *Odin den’ Ivana Denisoviča* (*Una giornata di Ivan Denisovič*). Il racconto di Solženicyn descriveva la verità di un giorno da detenuti in un campo di concentramento ed era il primo documento-testimonianza così diretto ed esplicito su una realtà, quella dei campi, che finora non era mai stata rivelata in maniera così realistica, attendibile, concreta e diretta. Un’opera, quindi, che esorbitava decisamente dai limiti della critica al passato consentita dal regime, delle mezze verità del disgelo ufficiale.

Ma il mese successivo la reazione di indignata disapprovazione del capo del governo alla mostra del Maneggio testimonia come queste iniziative di “liberalità”, come appunto l’approvazione della pubblicazione di *Una giornata di Ivan Denisovič* da parte di Chruščëv furono dettate dall’intenzione di contrastare le forze conservatrici, sue rivali nel Politbjuro e non da un sincero convinto spirito liberale (cfr. Piretto 2001: 262; cfr. Eggeling 1999: 143).

Dalla fine degli anni Cinquanta gli artisti dagli orientamenti più innovativi e liberali avevano acquistato una certa

influenza nell'Unione degli artisti, e per contrastarli il gruppo più conservatore cercò di sfruttare le loro aspirazioni a poter dipingere in un linguaggio nuovo. Per il trentesimo anniversario della sezione moscovita dell'Unione degli artisti proposero agli artisti non ortodossi di esporre le loro opere “astratte” nella sala del Maneggio, una sede separata e chiusa al pubblico, rispetto a quella in cui si sarebbe svolta la parte ufficiale della mostra.

Il primo dicembre, quando Chruščëv e gli altri membri del Presidium del Soviet Supremo vennero invitati dagli stessi artisti a visitare la sala, il primo segretario reagì nel modo in cui speravano i conservatori, cioè con sdegno e rabbia, indirizzando nei confronti degli artisti una serie di epiteti offensivi e di ingiurie, invitandoli sarcasticamente a raggiungere quell'Occidente dal quale la loro arte prendeva esempio. Questo tipo di lavori non erano riconosciuti come arte, ma come “mode imitate” dall'arte cosiddetta “reazionaria” dell'Occidente, che non era di nessuna utilità e portava all'isolamento dell'artista dal popolo (cfr. Eggeling 1999: 132-137).

In una serie di articoli sugli organi di stampa ufficiali si ricordava ai trasgressori che la vocazione dell'artista sovietico “doveva” consistere nel desiderio di servire l'eroico popolo sovietico e la causa del comunismo, perciò l'arte sovietica “doveva” essere comprensibile, mentre quelle tele nello stile astratto dell'arte occidentale, in cui non c'erano né soldati, né cosmonauti, né *kolchoziani*, parlavano un linguaggio che il cittadino sovietico non conosceva.

Dopo l'accesso di indignazione avuto alla mostra, venne annunciata nell'incontro del marzo del 1963 tra i dirigenti del Partito e l'*intelligencija* creativa una severa campagna contro l'astrattismo e il formalismo⁸, tendenze corruttrici imputabili all'influenza dell'arte decadente dell'Occidente su quella sovietica (Piretto 2001: 269; Eggeling 1999: 137).

Un evento in particolare anticipò l'inizio di un progressivo autoritarismo nella politica del Partito: il processo contro Iosif Brodskij tra febbraio e marzo del 1964, che si concluse con la condanna del poeta a cinque anni per "parassitismo"⁹. In realtà la "campagna contro Brodskij" era già iniziata nelle riviste ufficiali di Leningrado, ed era rivolta contro il carattere della sua produzione poetica: "Un'imitazione dei profeti del pessimismo", "un misto di decadenza, modernismo, pornografia e di vero assurdo". Veniva accusato di avere di sé un'eccessiva stima, perché "cercava di raggiungere la gloria al di fuori di qualsiasi associazione letteraria ufficiale" (Eggeling 1999: 155).

Il caso fu particolarmente significativo sul piano politico-letterario perché si trattava della condanna di uno scrittore la cui creazione "non era riconosciuta dal popolo" (*Ivi*, p. 157),

⁸Il formalismo inteso come il primato dell'importanza della forma a scapito del contenuto, in contrapposizione al realismo, era considerato una tendenza decadente dell'arte e della letteratura borghesi dell'Occidente.

⁹Nel processo contro Brodskij è stato applicato per la prima volta il decreto sulla lotta contro il parassitismo, già approvato e introdotto il quattro maggio del 1961 come "culminazione della campagna contro l'astrattismo e il formalismo" annunciata dopo la mostra del Maneggio. In sostanza l'attività letteraria di Brodskij non era riconosciuta come attività lavorativa perché praticata fuori dalle istituzioni ufficiali. Brodskij non faceva parte dell'Unione degli scrittori, né vi fece mai parte. Quando vennero scritti questi articoli, tra l'altro, Brodskij "per la prima volta dal momento in cui aveva lasciato la scuola non aveva un lavoro regolare e perciò poteva dedicarsi pienamente alla poesia e alle traduzioni". Il fatto che non avesse terminato gli studi regolari, la sua tendenza all'ozio - lunghe dormite, uscite, ristoranti - le sue attività lavorative occasionali e la necessità di essere mantenuto dalla famiglia, venivano sfruttate per delineare un quadro negativo della persona. In breve, la sua colpa, come emerse durante il dibattito processuale, consisteva nel non svolgere un lavoro socialmente utile che potesse apportare un contributo alla costruzione del comunismo; ossia né aveva

in quanto non apparteneva ad alcuna organizzazione letteraria ufficiale e a quei tempi era ancora poco noto: per questo fu “facile” ricorrere a misure giuridiche per liberarsene. Brodskij, definendosi poeta indipendentemente dall’“autorizzazione ufficiale”, affermando, durante il processo, che essere poeta derivava da Dio e non veniva dall’istruzione, metteva in discussione la validità delle “valutazioni accademico-sovietiche”. Brodskij difese la sua libertà creativa, come, suggerisce Piretto, il Maestro del romanzo di Bulgakov, che “rifiuta la definizione canonica e statale di scrittore e ribadisce la propria appartenenza a una dimensione culturale diversa ed eccentrica da quella ufficiale” (Piretto 2001: 274).

Sul piano giuridico il processo costituì il precedente che legittimò il ricorso, da quel momento in avanti, ad una nuova pratica giudiziaria. Ossia il ricorso regolare al Codice Penale nei processi contro gli scrittori e gli intellettuali non allineati e l’introduzione di nuovi articoli formulati *ad hoc* per sanzionare l’illegalità di certi comportamenti e atti come “antisovietici”, quando in realtà spesso non erano che la manifestazione della libertà creativa.

A metà ottobre del 1964 Chruščëv venne sostituito da L. Brežnev alla carica di Primo Segretario. I nuovi membri del Politbjuro annunciavano per la seconda volta dopo la morte di Stalin l’inizio di “un nuovo corso della politica letteraria” che avrebbe dovuto prendere le distanze dalle “misure

un’occupazione stabile, né era membro dell’Unione degli Scrittori”: proprio queste circostanze servirono da fondamento all’accusa di parassitismo (cfr. Eggeling 1999: 154-157).

autoritarie” adottate da Chruščëv negli ultimi mesi della sua presidenza (Eggeling 1999: 167, 171).

In realtà si trattava ancora una volta di falsi propositi e di intenzioni che non sarebbero mai state messe in atto. Erano solo parole necessarie allo scopo di riacquistare la fiducia dei rappresentanti della cultura: se non di coloro che erano ormai irrimediabilmente ostili al Partito e alla sua ideologia, almeno di quelli che costituivano quella parte non dogmatica delle unioni artistiche e letterarie ufficiali che non voleva estraniarsi totalmente dalla cultura ufficiale, ma che era profondamente delusa dai recenti atti di ingiustizia e dalle azioni punitive seguite all’episodio della mostra del Maneggio.

Il 14 aprile del 1965, il giorno del trentacinquesimo anniversario della morte di Majakovskij, un gruppo di giovani poeti decisero di uscire dal chiuso delle redazioni e di leggere poesie in pubblico. Si diedero il nome di *smogisti* (dall’acronimo *SMOG*¹⁰, composto dalle iniziali dei termini *Samoe Molodoe Obščestvo Geniev*, ossia *La più giovane società di geni*), si ispiravano ai grandi autori che solo adesso e solo parzialmente il regime aveva cominciato a far circolare: M. Cvetaeva, O. Mandel’shtam, B. Pasternak. Quel giorno coincise in quell’anno con i festeggiamenti ufficiali in onore di Gagarin, e come sempre alcuni dei passanti incuriositi “da un raduno di piazza non programmato” si avvicinarono, ma tra loro c’erano anche molti ubriachi che avevano partecipato alla celebrazione del “Giorno del Cosmonauta”.

¹⁰Esiste un’altra variante della composizione dell’acronimo, secondo la quale *SMOG* deriverebbe dalle iniziali di *Slovo Mysl’ Obraz Glubina*, ossia, rispettivamente: parola, pensiero, forma, profondità (Cadorin 2002: 150).

Ne nacque una rissa e la lettura venne interrotta dagli agenti del Kgb e i partecipanti arrestati (cfr. Piretto 2001: 255).

I partecipanti, dodici in tutto, vennero arrestati ma in considerazione della loro giovane età vennero sottoposti a pene lievi. La storia delle esibizioni nella *Majakovka*¹¹ ufficialmente finì con questo episodio. Ma i poeti rifiutarono la proposta degli attivisti del *Komsomol* di continuare la lettura delle poesie in circoli appositi, in cui sarebbe stato possibile controllarli e soprattutto sottrarli agli sguardi del pubblico. Continuarono a raccogliersi in stanze di appartamenti in coabitazione o in appartamenti privati, che per la presenza di artisti e autori e per la vivacità creativa che vi si respirava sopperivano appieno alla mancanza di spazi di libera vita artistica. La stanza dell'appartamento in coabitazione a Mosca in cui viveva Madame Fride si trasformò in un vero e proprio “salotto letterario”, una vera “succursale della piazza”, diventata, ormai, impraticabile (Piretto 2001: 257 e 265, nota 18).

Già in questi anni, accanto alla poesia declamata, quando le esibizioni poetiche pubbliche erano state proibite, si stava sviluppando una poesia meno pubblica e più sommessa, che veniva “cantata” con l’accompagnamento di una chitarra e registrata nei magnetofoni. Ovviamente improponibili alla censura, i versi di queste canzoni potevano circolare su larga scala e velocemente nei nastri magnetici. E le registrazioni avvenivano negli spazi privati delle cucine. Cita Piretto da una canzone di J. Kim, cantautore lui stesso a quei tempi:

¹¹*Mojakovka* è l'abbreviazione del nome di piazza Majakovskij utilizzata da coloro che la frequentano abitualmente per leggere versi. Alla metà degli anni Sessanta quella denominazione “familiare” era diventata il simbolo della relativa libertà di pensiero di quegli anni.

“La chitarra di Vysockij e di Galič si è messa in moto proprio qui” (*Ivi*, p. 301).

La diffusione delle loro canzoni–poesie fu immediata nonostante non fossero recitate negli stadi e non comparissero in nessuna pubblicazione ufficiale, grazie alla *magnitofonnaja revoljucija* (rivoluzione del magnetofono) (*Ivi*). La mancata pubblicazione dei versi, osserva Buttafava, è stata un limite, ma anche una forza: durante la registrazione privata su magnetofono, questi “cantapoeti” (Buttafava 1967: 20) godevano di una libertà totale e potevano abbandonarsi a una confessione senza veli e alla critica aperta ai “vizi del sistema”; l’opportunità di essere sinceri, infatti, non poteva essere sfruttata nelle letture pubbliche. La poesia del “bardo” o “*poet-pesennik*” (poeta *chansonnier*) (Piretto 2001: 302) univa l’intimo di umori personali e il malcontento politico, univa il lirismo all’ironia, con accenni e metafore trasmetteva messaggi sociali senza mai arrivare alla contestazione politica diretta, ciò che, sottolinea Piretto, la distingue dalle canzoni di protesta della cultura occidentale (*Ivi*, p. 304). Il tono era rabbioso o dimesso, lontano dall’intonazione altisonante e celebrativa della retorica del discorso ufficiale e dalla recitazione e versificazione classica, il metro era irregolare, la voce mai melodica ma aspra, e le esecuzioni con la chitarra non erano mai professionali, bensì dilettantesche e lasciate all’improvvisazione.

Così la poesia escogitava meccanismi di sopravvivenza sempre nuovi per superare le barriere dei divieti e delle imposizioni ufficiali.

Nel settembre del 1965, alla condanna di Brodskij seguì l'arresto di Julij Daniel', traduttore e poeta, e di Andrej Sinjavskij, storico e critico della letteratura, entrambi membri dell'Unione degli scrittori. Sapendo che in Unione Sovietica i loro testi non avrebbero mai ottenuto l'*imprimatur* dalla censura, li inviarono direttamente a Parigi per la pubblicazione a partire dal 1959 nella rivista dell'emigrazione polacca "Kultura": Daniel sotto lo pseudonimo di Abram Terc, Sinjavskij di Nikolaj Aržak.

In particolare Sinjavskij, oltre che per i suoi racconti satirico-fantastici che si richiamavano a Gogol' e a Saltykov-Ščedrin, attirò l'attenzione della stampa occidentale e l'indignazione del regime per il saggio *Čto takoe socialističeskij realizm* (*Che cos'è il realismo socialista?*), in cui per la prima volta uno scrittore sovietico metteva in discussione il canone letterario ufficiale e con un'ironia sarcastica rivelava le contraddizioni intrinseche di un'estetica conservatrice che serviva a giustificare la dottrina del comunismo come una fede religiosa. L'attenzione della stampa occidentale causò a Sinjavskij l'imputazione di "attività antisovietica" e di "calunnia" ai danni dell'Unione Sovietica, del sistema socialista, del popolo sovietico. Se il verdetto di colpevolezza di Brodskij era stato deciso sulla base del reato di parassitismo, e il pessimismo e il decadentismo dei suoi versi figuravano come un elemento di completamento del quadro negativo della sua personalità, al centro dell'accusa dei due scrittori moscoviti risultava proprio l'attività letteraria e il dibattito nel processo riguardò la funzione della letteratura e il significato dell'essere scrittore. I due presero la parola per

difendere per la prima volta le loro opere, rifiutando che venissero qualificate come politiche, per la prima volta rigettando il principio dell'interpretazione ideologica e politica della creazione letteraria come un'implicita accettazione della sua subordinazione al Partito.

Dichiararono apertamente che la libertà creativa era l'unica condizione che conferiva un significato autentico alla letteratura e alla poesia. Il processo si concluse con il massimo della pena, sette e cinque anni di campo correzionale a regime duro rispettivamente per Sinjavskij e per Daniel'. Il processo si rivelò un vero e proprio processo contro la letteratura e il caso segnò l'inizio della politica letteraria condotta "attraverso il codice penale" (cfr. Eggeling 1999: 182-184).

Oltre ad un sempre più frequente ricorso all'arresto per liberarsi da intellettuali e scrittori scomodi, il Partito cominciò a ricorrere anche alla "privazione della cittadinanza sovietica" del tutto apertamente, come successe per lo scrittore V. Tarsis durante un viaggio autorizzato in Inghilterra, più o meno contemporaneamente al processo di Sinjavskij e Daniel'. Negli anni Settanta questa stessa misura venne adottata contro il violoncellista M. Rostropovič e sua moglie, la cantante G. Višnevskaja. L'atmosfera politico-letteraria era comunque dominata dallo sconcerto degli intellettuali e degli uomini di cultura per la condanna di Daniel' e Sinjavskij; misure repressive che davano adito all'"inquietudine di una nuova restalinizzazione" (*Ivi*, p. 184). Un segno molto allarmante del corso autoritario della politica della nuova direzione era la tendenza a riconsiderare

Stalin in luce positiva (*Ivi*, p. 213).

Il 5 dicembre del 1965, il giorno della Costituzione sovietica, su iniziativa del matematico Aleksandr Esenin-Vol'pin in piazza Puškin, a Mosca, alcuni studenti e alcuni professori dell'Università statale dimostrarono a favore dei due scrittori. Una timida iniziativa di protesta dal carattere più politico che culturale, alla base della quale c'era la rivendicazione della *glasnost*' nel processo, anticipando così di due decenni i principi della "Perestrojka". Alla protesta parteciparono anche alcuni degli ex *majakovcy* (i poeti della *Majakovka*) e *smogisty* (poeti della *SMOG*), segnando così il loro passaggio dal non conformismo culturale al movimento civile per la difesa dei diritti dell'uomo (Piretto 2001: 284).

Seguì una forte campagna repressiva contro tutti gli studenti dell'Università di Mosca che avevano partecipato alla dimostrazione. La "trasparenza" reclamata dai dimostranti non venne certo concessa dalle autorità. A garantirla fu Aleksandr Ginzburg, che raccolse, in un libro divenuto noto come *Libro bianco sul caso Daniel'-Sinjavskij* tutta la documentazione esistente sul processo. Ginzburg inviò copia del Libro bianco all'allora presidente del Soviet Supremo e ad altri membri del governo e anche al Kgb. Il libro non solo dimostrava l'innocenza degli imputati, ma era un'accusa implicita e forte al regime, perché dimostrava chiaramente come esso perseguitasse la libertà di pensiero. L'iniziativa di Ginzburg fu una delle cause del suo terzo arresto di lì a qualche anno, ma almeno non rese vane le dure condanne a danno dei due scrittori.

All'inizio del 1968 Jurij Galanskov, uno dei poeti di piazza

Majakovskij e redattore di una nuova rivista in *samizdat*, “Feniks-66”, e Aleksandr Ginzburg vennero processati insieme a due dei loro collaboratori, A. Dobrovolskij e V. Laškova. Accusati di aver organizzato dimostrazioni contro le condanne di Daniel’ e Sinjavskij, furono arrestati quasi un anno prima dell’inizio del processo. Il processo divenne noto con il nome di *delo četyrech* (processo dei quattro), in quanto vennero processati insieme sotto un’unica imputazione: aver condotto attività sovversiva, aver creato una rete di diffusione di letteratura antisovietica e aver ricevuto denaro per questa attività (cfr. Eggeling 1999: 212). Nonostante si volesse far credere che il contenuto antisovietico della rivista in *samizdat* e la diffusione del *Libro bianco* avessero un’importanza secondaria nel dibattimento e nella formulazione del verdetto, in realtà era proprio la produzione e la circolazione di testi in canali non ufficiali che si voleva colpire. La loro diffusione fuori del controllo del Partito era già in sé una sfida al sistema sovietico.

Il 22 gennaio 1967 ebbe luogo in piazza Puškin un *meeting* di protesta a cui parteciparono tra le venti e le trenta persone che si espressero contro le persecuzioni politiche e contro le imputazioni del *processo dei quattro*. Tra i partecipanti, tre giovani autori moscoviti, V. Bukovskij, V. Delaunay e E. Kušev vennero arrestati e condannati per “disturbo dell’ordine pubblico” dal febbraio al settembre del 1967, cioè prima ancora degli amici per i quali avevano manifestato (*Ivi*, p. 286, nota 194; Dell’Asta 2003: 98).

Questo caso esemplifica in maniera eclatante la dinamica propria della vita sociale e culturale del periodo post-

chruščeviano: tra il 1965 e il 1970 si era innescata “una spirale 'processo-protesta' ” per cui ai processi seguivano proteste contro le condanne emesse, che a loro volta provocavano nuovi processi contro coloro che partecipavano alle azioni di protesta.

Con ciò il regime manifestava la sua intolleranza nei confronti di qualsiasi critica e la sua volontà di far credere che non ci fosse alcuna frattura e alcuna forma di dissenso nella società. Predominava la tendenza all'immobilismo. Tuttavia continuavano a manifestarsi espressioni di un'insofferenza generale sia sotto forma di costanti tentativi di allargare i confini teorico-letterari del consentito negli organi di stampa esistenti, sia sotto forma di un ricorso sempre più massiccio al *samizdat*, che cominciava ad essere privilegiato anche da autori che avevano sostenuto il “disgelo”, dalla parte cioè “liberale” della letteratura ufficiale. Durante il XXIII congresso del Partito Comunista svoltosi nel 1966, il primo dopo l'avvento di Brežnev al potere, vennero rivolte critiche alla redazione di “Novyj mir” e di “Junost” perché a partire dall'inizio degli anni Sessanta, osservava G. Markov, uno dei segretari dell'Unione degli scrittori, in quelle riviste venivano pubblicate opere che davano un'immagine falsa della vita sovietica, che mostravano giovani protagonisti senza principi (traducendo il linguaggio dell'ideologia questo significava che il loro comportamento non si ispirava al modello di giovane del *Komsomol*, del soddisfatto costruttore del comunismo, eroe del lavoro) contraddicendo in questo modo la “ 'verità del secolo, dell'epoca' ” (Eggeling 1999: 189).

In questo contesto negativo si fece riferimento alla prima pubblicazione di Solženicyn, che avvenne proprio su “Novyj mir”, *Una giornata di Ivan Denisovič*: ammesso alla pubblicazione sulla rivista per iniziativa personale di Chruščëv nel 1962, ora veniva condannato come “una rappresentazione distorta e tendenziosa di alcune tappe della vita sovietica” (*Ivi*).

Agli scrittori veniva “imposto” di evitare la critica sociale, compresa la critica del passato¹², di contrastare l’arte “borghese” e di dare un contributo più efficace all’educazione dei cittadini sovietici attraverso un costante lavoro di persuasione ideologica. L’edificazione del comunismo doveva diventare e divenne, in effetti, il contenuto principale di tutte le forme d’arte “ufficiale”, del cinema, del teatro, della letteratura. Tutti i generi dell’arte dovevano essere ottimistiche e vivificanti rappresentazioni “della bellezza del mondo in cui viviamo” per favorire “il movimento progressivo” dello sviluppo di una società comunista (cfr. Eggeling 1999: 189-190). La politica letteraria del Partito obbediva alla stessa finalità di trent’anni prima: la totale sottomissione della letteratura.

L’unico tipo di letteratura che poteva avere accesso ai canali di stampa ufficiali riproduceva, rimanendo sempre uguale a se stessa, una rigida schematizzazione: doveva trasmettere uno spirito ottimistico; doveva necessariamente avere un carattere popolare e nazionale in obbedienza al principio di *narodnost’* (nazionalità); la sua funzione primaria doveva

¹²La direzione del Partito sosteneva che il troppo esplicito invito alla riflessione critica sui crimini del passato pronunciato da Chruščëv aveva portato alcuni autori ad una estensione del concetto di critica che fuoriusciva dai limiti dell’ammissibile e trapassava in calunnia e riflessione unilaterale sul passato (cfr. Eggeling 1999: 190).

essere l'agitazione, la propaganda e l'edificazione ideologica; il suo realismo presupponeva caratteri tipici in circostanze tipiche, in cui "il tipico" era un concetto politico, deciso di volta in volta dal Partito; lo stile non doveva presentare alcuna innovazione formale (il formalismo contenuto nell'eredità dell'avanguardia russa e qualsiasi altra deviazione dal principio di accessibilità del testo letterario al lettore di massa).

Queste disposizioni, che riprendevano i modelli normativi della dottrina del realismo socialista originaria del 1934, "determinarono la politica letteraria fino alla fine del periodo preso in considerazione" (Eggeling 1999: 216), ossia per l'intera durata del governo Brežnev, dal 1964 al 1982.

Il 1968 fu un anno decisivo per la definizione dei rapporti tra il potere e gli intellettuali. Alla definitiva rottura avvenuta, da una parte, tra gli intellettuali di orientamento non dogmatico insieme a quelli di spirito del tutto indipendente e, dall'altra, i rappresentanti della cultura ufficiale, contribuì in maniera decisiva un evento storico: il soffocamento della "primavera di Praga" e la severa condanna di coloro che protestarono contro l'azione del governo.

Il 21 agosto del 1968 le truppe di 5 paesi del patto di Varsavia, eccetto la Romania, capitanate dalle armate sovietiche, invasero la Cecoslovacchia in piena violazione degli accordi del Patto di Varsavia. La propaganda sovietica giustificava l'intervento armato come "aiuto fraterno prestato al popolo cecoslovacco impegnato nella difesa delle proprie conquiste socialiste" (Piretto 2001: 285). In realtà costituì una vera e propria spedizione punitiva per

scongiurare la minaccia rappresentata dalle iniziative riformatrici di Dubček¹³, e quindi venne interpretata come l'incontrovertibile prova del fatto che la nuova dirigenza non aveva nessuna intenzione di intraprendere una linea politica più liberale.

Il 25 agosto, pochi giorni dopo l'inizio dell'intervento in Cecoslovacchia, sei persone, tra cui N. Gorbanevskaja, P. Litvinov e L. Bogoraz, e altri che si erano espressi in gennaio contro il processo dei quattro, dimostrarono sulla Piazza rossa, sottolineando così il carattere politico della loro posizione. Restarono seduti per tre minuti sul cippo dove secondo una leggenda popolare avevano avuto luogo delle esecuzioni capitali esibendo cartelloni di protesta contro l'intervento armato (cfr. Piretto 284-285). Furono arrestati dopo pochi secondi dagli agenti del Kgb e in ottobre processati e condannati, " 'per attacchi diffamatori contro la politica del governo sovietico' ", all'esilio e alla detenzione in un lager (cfr. Eggeling 1999: 220).

A questi eventi seguì un accanimento del regime nei confronti di tutti gli intellettuali.

Agli inizi del novembre del 1969 Solženicyn venne espulso dall'Unione degli scrittori. Tvardovskij si espresse contro questa decisione, intendendo difendere, insieme a

¹³Aleksander Dubček (1921-1992). Nel 1968 divenne segretario del Partito comunista cecoslovacco e cercò subito di realizzare una democratizzazione e liberalizzazione del sistema comunista della Cecoslovacchia, rivendicò in politica estera una maggiore indipendenza di iniziativa rispetto all'Urss. Proponeva un modello di stato socialista senza la censura e con un'economia socialista di mercato. Il periodo dell'attuazione delle riforme liberali prese il nome di "primavera di Praga", fortemente temuta dai regimi comunisti e in primo luogo dall'Unione Sovietica. Dubček fu arrestato e condotto in Urss. Gustav Husàk, che partecipò a fianco di Dubček al processo di liberalizzazione della Cecoslovacchia, dopo l'invasione armata, si adeguò alla politica del partito comunista slovacco, che si conformò pienamente al modello sovietico. Nominato segretario generale del partito, nel 1975 diventò Presidente della Repubblica. Le truppe sovietiche restarono nel paese e il governo di Husak, pienamente allineato sulle posizioni sovietiche, durò fino al 1987 (Salvatori 2000: 468; 800-801).

Solženicyn, anche la sua rivista, e il diritto di poterne mantenere il profilo “liberale”.

Nel periodo della direzione di Tvardovskij¹⁴, la rivista “Novyj mir” ha svolto un ruolo specifico importantissimo nel panorama della stampa periodica autorizzata: è stata, infatti, la prima rivista ad accogliere già dai primissimi anni del disgelo caute manifestazioni di una certa libertà d’espressione ufficialmente consentita; e ha continuato a rappresentare nel tempo l’interlocutrice più autorevole e importante nel confronto tra la stampa periodica liberale e le autorità culturali. Tvardovskij ha sempre inteso dare spazio sulla rivista a scrittori che non volevano ridurre la letteratura a strumento di educazione ideologica, ma che volevano dire la verità sulla realtà e farlo a modo loro. Ora che questa possibilità veniva meno, Tvardovskij di sua iniziativa lasciò la redazione della rivista e insieme a lui presentarono le loro dimissioni anche gli altri membri della direzione. Con la liquidazione della redazione di Tvardovskij il Partito intendeva colpire anche quegli autori che venivano pubblicati nella rivista, primo fra tutti Solženicyn. Nell’intolleranza più totale per ogni critica del passato e del presente, le autorità decisero infine nel 1974 di imporre a Solženicyn di lasciare il paese e di privarlo della cittadinanza sovietica. Risultò così del tutto inutile la precauzione di Solženicyn di non recarsi in Svezia per il conferimento del Premio Nobel per la letteratura di cui era stato insignito nel 1970 appunto per il timore di essere espulso. Il corpo

¹⁴A. Tvardovskij fu nominato direttore della rivista per la prima volta nel 1950 ma nel 1954 fu esonerato per aver pubblicato articoli critici contrari all’ideologia. Nel 1958 fu richiamato alla direzione della rivista fino alle sue dimissioni, avvenute il 14 febbraio del 1970.

redazionale della rivista fu rimpiazzato non con scrittori e intellettuali ma con funzionari dell'amministrazione fedeli al Partito.

All'interno dell'Unione degli scrittori la parte dogmatica aveva acquisito un'autorevolezza incontestabile, e divenne dal 1967 “un docile strumento del potere” (Aucouturier 1997: 481).

Con la liquidazione di Tvardovskij, il Partito riuscì inoltre a mettere a tacere una volta per tutte qualsiasi spazio “autorizzato” dal quale poteva provenire un parere discorde rispetto alla sua linea ideologica.

Privati in questo modo dei propri beniamini e orientamenti spirituali, gli anni Sessanta terminarono con la presa di coscienza dell'ingannevolezza delle speranze di tutti coloro che avevano creduto nella possibilità di un socialismo dal volto umano. Molti degli intellettuali compresero la vera intenzione che il Partito perseguiva quando fece proclamare a Chruščëv la denuncia dello stalinismo.

Si capisce che non è per la nostra libertà che è stata intrapresa la destalinizzazione del Partito e del governo. A loro non serviva nessuna libertà, ma solo “il ripristino delle norme leniniste della vita del partito”, cioè la garanzia della propria incolumità e della propria impunità. Compiendo all'inizio gesti bruschi e pronunciando discorsi inconcepibili per quei tempi, poi si sorpresero terribilmente che fossero compresi troppo alla lettera. Cioè qualcuno cominciò a capire la “libertà” proprio come libertà. Non avevano capito, come si suol

dire, lo scherzo. All'inizio venne organizzato a Mosca un festival della gioventù senza precedenti per la sua libertà, poi si dovette lottare a lungo contro gli *stiljagi*¹⁵, e con gli “astrattisti”. All'inizio erano stati condannati “gli errori e gli eccessi” della macchina repressiva stalinista, poi hanno combattuto a lungo e invano contro il *samizdat* (Rubinštejn 2006a).

La descrizione della politica letteraria fin qui condotta vuole mettere in evidenza come il governo di Brežnev sia stato caratterizzato da una recrudescenza delle misure oppressive contro ogni espressione di non conformismo, sociale, politico, letterario e da un parziale ritorno a metodi staliniani nell'attività di governo. Gli intellettuali erano la fonte di maggiore preoccupazione per il potere se nella quinta Direzione, “creata su misura per i dissidenti” nel 1967 dall'allora presidente del Kgb, Jurij Andropov, al primo posto nella lista delle cinque categorie dei dissidenti figuravano gli intellettuali: l'insieme degli intellettuali di orientamento antidogmatico era dichiarata il nemico numero uno (*Ivi*).

Ma l'opinione pubblica internazionale, anche di sinistra, si mobilitava sempre di più a favore dei dissidenti, l'Urss era sempre più contestata per le misure repressive “legalizzate” con cui perseguitava la cultura.

¹⁵Termine la cui origine etimologica risale al sostantivo *stil'*(stile) e denota i giovani studenti che negli anni Cinquanta coltivavano un'attenzione particolare per i nuovi stili e le ultime mode dell'abbigliamento e della musica da ballo dell'Occidente. Il movimento rappresentò la prima manifestazione di controcultura nella società sovietica e fu considerato pericoloso dalle autorità perché rischiava di rendere i giovani sovietici “intellettuali sofisticati con gusti e tendenze piccolo-borghesi ispirati dall'Occidente” (cfr. Piretto 2001: 325).

Per arginare l'ostilità dell'Occidente, l'emigrazione, prima vietata, adesso veniva accordata sistematicamente, spesso raccomandata: a partire dal 1974, cioè dall'emigrazione imposta con la forza a Solženicyn, ebbe inizio la terza ondata dell'emigrazione.

Il clima di minaccia costante della polizia andropoviana diventò insostenibile per molti intellettuali e uomini di cultura. Una parte considerevole dell'*intelligencija*, creativa e scientifica, lasciò il paese per sua iniziativa. E coloro che vissero in quegli anni ricordano questo distacco come doloroso sul piano dei rapporti umani e come un impoverimento delle forze intellettuali sul piano culturale:

Tutti gli anni '70 passarono come sotto il segno della partenza di persone vicine e non, ma importanti e influenti in senso artistico, e con ognuna delle quali eravamo molto legati (Kabakov 1999: 86).

Tutti gli artisti e gli intellettuali che rimasero in patria vivevano questo “esodo” come una perdita affettiva:

C'è stato un problema molto serio nella metà degli anni '70 perché in questi anni ho perso circa la metà degli amici (dico “ho perso” perché in quegli anni tutto questo era molto drammatico) [...]. È stato davvero un problema serio per tutti, allora se ne discuteva all'infinito nel nostro gruppo [...] Quel gruppo¹⁶ di cui parlo si è

¹⁶Si riferisce al gruppo del concettualismo e della *soc-art*, le correnti più rappresentative dell'underground sovietico degli anni Settanta.

compattato come dai resti di reggimenti sconfitti: c'erano alcuni gruppi, vennero dispersi, e così si formò il gruppo di coloro che erano rimasti (Šapoval, Rubiňštejn 1998: 115).

I tentativi di imbavagliare la letteratura e frenare il dissenso non avrebbero avuto la meglio: certo, gli anni del governo Brežnev segnarono la fase della più cocente delusione, accompagnata da un senso di sconforto e di scoraggiamento. Ormai molti tra gli intellettuali non riuscivano più neanche a sperare che sarebbe arrivato finalmente un momento in cui avrebbero potuto scrivere dipingere, creare, esprimersi liberamente.

Ma, come osserva Piretto, chi rimase in patria e voleva, trovò il modo di esprimersi.

Dominava un'indifferenza generalizzata nei confronti della società e delle sue manifestazioni forzatamente ottimistiche e celebrative. Passati i momenti in cui opporsi all'ideologia staliniana era un suicidio, superati gli ingenui entusiasmi delle speranze del disgelo, "la situazione del momento permetteva sia un tacito e incolore adeguamento privo di particolari rischi e sacrifici, sia la possibilità di elaborare una mitologia culturale alternativa". E questo era possibile perché la strategia del potere brežneviano, dopo essersi dotato degli strumenti necessari, consisteva nel mantenere la situazione sempre sotto controllo, "maggiore tolleranza in cambio di minor resistenza: se non disturbi troppo me io non disturbo troppo te". Brežnev perseguiva la filosofia e la politica dell'immobilismo, coltivava la sua passione, "la collezione di

onorificenze”, in linea con il monumentalismo (*monumental’ka*), ossia il trionfalismo socio-artistico-architettonico della società (Piretto 2001: 316). Quelli che ad una cultura alternativa non volevano rinunciare vivevano un grande momento di solo apparente inerzia. Una caratteristica del periodo era anche una vigile attenzione alle mostre oltre frontiera, nutrita anche da una nuova presenza nel panorama culturale e sociale delle grandi città sovietiche: i borsisti stranieri che popolavano le case dello studente riservate ai *kapitalisty* (paesi capitalisti). Portatori di nuovi e inediti messaggi culturali, “contrabbandieri di testi proibiti dentro e fuori l’Urss”, diventarono ospiti privilegiati delle cucine, degli atelier (cfr. Piretto 2001: 321).

La non partecipazione alla vita pubblica e statale con le sue riunioni, anniversari, commemorazioni, sfilate, parate, concedeva una grande quantità di tempo libero. Una volta procuratisi un lavoro ufficialmente riconosciuto e che garantiva uno stipendio (tra i leningradesi prevalevano le professioni di fuochista o di guardiano, tra i moscoviti quelle di bibliotecario e di illustratore o autore di favole per bambini), il tempo rimanente veniva trascorso nel “proprio” ambiente culturale, quello dell’*underground*. Soprattutto nelle “cucine” o nelle *masterskie*, gli “studi” degli artisti, presero a riunirsi le nuove forze creative in fermento.

Gli autori che continuarono ad essere poeti in patria crearono nel *samizdat* e nella cultura dell’*underground* una nuova letteratura e una nuova poesia contemporanee che si ricollegarono ai movimenti d’avanguardia del mondo occidentale.

1.2 L'*underground* delle cucine

L'*underground* sia nella cultura occidentale che in quella sovietica è stato, in sostanza, l'espressione della volontà di intellettuali e artisti di distinguersi dal sistema culturale affermato. Bisogna tener conto del fatto che l'*underground* sovietico è stato un prodotto specifico dalla dittatura comunista con sue caratteristiche distinte rispetto alle altre forme di controcultura. Nella società sovietica era il cosiddetto *establishment* che praticava impunemente e costantemente l'illegalità, mentre i movimenti della controcultura si battevano per ottenere il rispetto della giustizia. In uno stato liberale l'*establishment* è l'espressione di un sistema sociale che, per quanto tradizionalista e conservatore, garantisce il rispetto delle esigenze fondamentali della persona nel campo della cultura, della politica, dei diritti civili. Al contrario, nella struttura sovietica le relazioni tra ciò che era consentito e ciò che era criminale sul piano civile erano esattamente opposti (cfr. Sedakova 1998: 190).

Come fa notare Grojs, la memoria culturale tende ad associare la parola *underground* alla vita "scapestrata" della *bohème* newyorkese degli anni Sessanta che frequentava club notturni, faceva uso di droghe, praticava l'amore libero nel contesto di un generalizzato benessere borghese:

Tutto questo non ha evidentemente nessun rapporto con ciò che succedeva negli stessi anni in Russia, dove non c'era alcun benessere costituito e tutto intorno regnava un'illegalità avvilita e non allegra [...] non c'erano alcuni club alternativi (Grojs 1998: 180).

Come controcultura di un sistema liberale, l'*underground* artistico dell'Occidente puntava a sovvertire le abitudini del comportamento sociale tradizionale e le norme estetiche che dominavano nella coscienza collettiva. Sembrava che contro queste norme l'attacco estetico potesse funzionare, che in condizioni democratiche bastasse cambiare la coscienza della maggioranza per cambiare la società. Gli autori non ufficiali della società sovietica non hanno mai avuto neppure questa illusione, in quanto a loro si contrapponeva la censura di uno stato che si appoggiava ad un apparato repressivo immune a qualsiasi forma di influenza artistica: "il nostro *underground* non aveva tanto un carattere di protesta contro l'arte commerciale, quanto di non accettazione estetica e politica dell'ufficialità sovietica" (*Ivi*).

Tra la fine degli anni '50 e gli anni '80 sono stati utilizzati diversi sinonimi per indicare l'attività artistico-letteraria non ufficiale praticata al di fuori delle Unioni e delle istituzioni statali. Non tutti i termini hanno avuto la medesima fortuna tra gli autori non ufficiali; alcuni sono stati conati all'estero in riviste che accoglievano opere vietate dalla censura sovietica e rimasero circoscritti a quella cultura straniera, altri hanno un'origine autoctona e si sono radicate più o meno profondamente nella cultura russa; alcuni sono nati per

indicare più specificatamente le arti piuttosto che la letteratura, e poi sono stati generalizzati alla letteratura oppure hanno continuato ad essere utilizzati solo nella loro accezione originaria. La presenza di una certa serie di espressioni sinonimiche nei diversi decenni è indice delle diverse forme assunte dall'esigenza di un'espressione artistico-letteraria non sottomessa all'ideologia sovietica. Si possono quindi incontrare nell'arco di tempo preso in considerazione o contemporaneamente in uno stesso decennio espressioni come: *podpol'e* e *podpol'naja literatura* (sottosuolo, che è anche la traduzione letterale del termine *underground*), *nesozvučnaja literatura* (letteratura dissonante), *neoficial'naja literatura* (letteratura non ufficiale), *vtoraja literatura* (seconda letteratura), *nonkonformizm* (non conformismo), *nezavisimaja literatura* (letteratura indipendente), oltre, ovviamente a *andegraund* (calco dall'inglese *underground*¹⁷).

Nel sesto numero della rivista “Znamja” del 1998, la redazione ha posto ad artisti, autori e critici di storia dell'arte e della letteratura alcune domande sul significato dell'*underground* come concetto e come termine. Tra le motivazioni di questa iniziativa c'era l'intenzione di cercare di capire la situazione della cultura contemporanea dopo la fine del regime sovietico, in cui, cito letteralmente il testo dell'introduzione alla rubrica “Kritika” dedicato all'argomento:

¹⁷Per un'analisi approfondita sull'origine e il campo di applicazione e l'evoluzione dei diversi sinonimi nella cultura sovietica a partire dalla fine degli anni '50 rimando a Savickij 2002: 31-51.

[...] alcuni sono passati con successo dall'*underground* al nuovo *establishment* costituendo la nuova 'nomenclatura', mentre altri sono scomparsi del tutto dall'orizzonte (Znamja 1998: 172).

La necessità di questa iniziativa trova una sua giustificazione proprio nel fatto che nonostante il termine *underground* sia correntemente utilizzato nell'ambito artistico e letterario, il concetto in sé rimane piuttosto vago.

Dalla diversità delle determinazioni cronologiche terminologiche e concettuali del fenomeno proposte dagli intellettuali interpellati si capisce che è impossibile parlare dell'*underground* sovietico in termini generali.

In questa sede il termine-concetto *underground* sarà utilizzato nell'accezione attribuitale dai protagonisti dell'*underground* moscovita degli anni Settanta e dalla prospettiva degli autori, in quanto il campo di interesse privilegiato sarà la letteratura. Ma a questo proposito bisogna premettere che l'arte e la letteratura nell'*underground* erano il risultato di contaminazioni reciproche. Si può parlare specificatamente di "letteratura" non ufficiale solo in via convenzionale:

[...] gli autori che appartengono a questa comunità hanno continuato a sviluppare la tradizione del sincretismo dell'avanguardia, all'interno del quale le arti si fondono in un unico progetto artistico, scalzando i confini interni (Savickij 2002: 13-14).

I partecipanti attivi della cultura non ufficiale della vita di Mosca e Leningrado si considerano soggetti “emozionalmente coinvolti” e sono consapevoli che la contemporaneità del fenomeno artistico e la loro posizione, “incondizionatamente interessata”, conferisce alle loro testimonianze un carattere tutt’altro che scientifico: “Effettivamente è una storia recente, dagli anni Sessanta agli anni Ottanta. Una storia viva, in quanto sono vivi i suoi partecipanti” (Morev 2004: 119). Oltre al corpus di testi scritti in quel periodo, esistono ancora i loro autori, in questo senso l’*underground* ancora “non si è sclerotizzato” (Morev, Rubinštejn 2004: 120). Per questo Ajzenberg e Rubinštejn si esprimono con una certa reticenza su questo periodo, appunto perché è stato il “loro” tempo, la dimensione della loro esistenza:

[...] la particolarità di questo tempo passato è una particolarità misteriosa, consiste nel fatto che non passa. Non arretra nella coscienza, non si esaurisce, non retrocede sul piano storico. Non diventa storia (Morev, Ajzenberg 2004: 120).

Quattro rappresentanti dell’*underground* hanno aperto un paio di anni fa un interessante discussione nel primo numero del 2004 della rivista “Kritičeskaja massa”. Sullo spunto di una frase di Michail Ajzenberg, scrittore e critico moscovita, “*Eto vremja dlja nas absoljutno ne utračeno...*” (“*Quel periodo per noi non è affatto perduto...*”) esprimono le loro opinioni sulle due prime pubblicazioni dedicate interamente all’*underground*,

cioè: *Andegraund. Istorija i mify leningradskoj neoficial'noj literatury* (*Undeground. Storia e miti della letteratura non ufficiale leningradese*) di Stanislav Savickij, pubblicato nel 2002 e *Samizdat Leningrada. 1950-e – 1980-e* (*Il samizdat di Leningrado. Gli anni '50–'80.*), “un’enciclopedia letteraria” composta da articoli di autori diversi pubblicata nel 2003.

Alla discussione hanno partecipato Michail Ajzenberg, autore di uno dei primi lavori sulla “seconda cultura”, *Nekotorye drugie... (Certi altri...)* (Ajzenberg 1991), Lev Rubinštejn, autore moscovita che ha partecipato alla vita culturale non ufficiale di Leningrado in qualità di occasionale frequentatore dalla metà degli anni Settanta, Michail Šejnker, intellettuale che nel corso degli anni '70-'80 ha aderito alla “seconda cultura” di Leningrado, e Gleb Morev, redattore-capo della rivista su cui è pubblicato il dibattito.

Le “mancanze” dei due volumi oggetto della discussione, secondo Rubinštejn, hanno una spiegazione molto semplice. Se è già molto difficile studiare un fenomeno o una persona di un altro periodo, lo studio “accademico” dell’*underground* è ancora più problematico:

Il fenomeno dell’*underground* è caratterizzato da una inscindibilità della vita dalla pratica artistica. È importante capirlo. E non bisogna dimenticarlo. A volte si sente un rimprovero tipo: che fenomeno è, che non può esistere senza la riproduzione del proprio contesto? E allora?, è proprio un fenomeno del genere (Morev, Rubinštejn: 2004: 123).

Quindi, affidandomi alla consapevolezza che questi autori dimostrano nell'affrontare il complesso rapporto che esiste tra loro e l'esperienza dell'*underground*, che per loro è stata “neanche culturale, ma pratica, sensoriale” (Morev, Rubinštejn 2004: 119), farò più volte riferimento alle loro dichiarazioni come fonti privilegiate per cercare di chiarire certi aspetti specifici dell'*underground* sovietico, e in particolare dell'*underground* moscovita degli anni Settanta.

Sul piano cronologico per *underground* sovietico Savickij intende quella cultura alternativa che si è affermata in Unione Sovietica nel tardo socialismo e che ha assunto una sua forma definita nell'intervallo tra le due riforme liberali, il “disgelo” e la Perestrojka, come reazione all'utopia agonizzante dell'ideologia comunista (cfr. Savickij 2002: 12). Innanzitutto occorre precisare che l'arte e la letteratura non ufficiali non erano “politicamente impegnate”: né nella loro vita né nella loro creazione questi artisti si sono contrapposti al regime con invettive, atti d'accusa, rivendicazioni. Per esempio Rubinštejn dice di sé:

[...] sono stato naturalmente un antisovietico, ma nei miei testi non proprio [...] ho iniziato a fare letteratura negli anni in cui la linea antisovietica era già stata elaborata a sufficienza e poi automatizzata (Gruško, Rubinštejn 1999: 76).

È sbagliato associare la letteratura non ufficiale all'opposizione politica al potere sovietico. Se è un dato di

fatto che i rappresentanti dell'ambiente non ufficiale avevano preso le distanze dall'ideologia sovietica e dall'estetica che la rappresentava, è altrettanto vero che questo orientamento non era accompagnato affatto dalla politicizzazione della letteratura. Si poteva essere portati a credere che gli artisti e gli autori *underground* in passato dichiarassero la loro "apoliticità" come gesto strategico di un gioco alla sopravvivenza nelle condizioni del sistema sovietico. Ma evidentemente erano veramente sinceri, se chi ha avuto con loro un rapporto stretto e duraturo può arrivare ad una conclusione del genere:

[...] una conoscenza decennale con la rispettiva cerchia di autori mi ha convinto che la posizione, diciamo, "anti-anti-sovietica" di quella cerchia era del tutto sincera. Ogni posizione politicamente impegnata era profondamente disprezzata (Grojs 1993: 29).

Nell'*underground* moscovita degli anni Settanta dominava il tono sommesso di chi sapeva di operare nell'illegalità e quindi di rischiare la vita o la propria libertà. Gli artisti e gli autori dell'*underground* sovietico non frequentavano locali pubblici, non avevano alcun'intenzione di uscire a provocare la polizia, anzi, non volevano farsi sentire, non volevano essere visibili, non volevano irritare il potere per non esserne a loro volta disturbati.

Per questo la cultura *underground* moscovita degli anni Settanta non ha mai assunto toni di protesta aggressivi contro la cultura ufficiale. Riguardo al gruppo dei

concettualisti Rubiņštejn dichiara: “È importante capire che la nostra condizione era il risultato di una libera scelta. Mai nessuno in questo gruppo si considerava offeso dal sistema”; dal canto suo, Prigov, poeta concettualista dell’*underground* moscovita, completa il pensiero: “[...] non c’era la sensazione che il potere ci dovesse qualcosa” (Smoljanickij, Prigov, Rubiņštejn 1992: 48). Alla domanda, se non considerassero la loro esistenza autonoma dalla società come una smisurata dipendenza da essa stessa, Rubiņštejn risponde che rispetto alla situazione attuale, di liberalizzazione e commercializzazione della letteratura, quel periodo, paradossalmente, è stato il periodo della più grande libertà: “c’era la sensazione di aver trovato quella nicchia in cui avevo minime pretese verso la società e la società verso di me” (*Ivi*).

L’attività dell’ambiente artistico-letterario non deve essere confusa neppure con l’attivismo civile dei dissidenti (Šapoval, Rubiņštejn 1998: 114). La cultura alternativa era l’espressione del rifiuto, estetico e politico insieme, del *soveckij oficioz* (*ideologia ufficiale*): l’uno implicava l’altro indipendentemente dalle intenzioni dell’autore. L’attribuzione di un significato politico all’*underground* artistico-letterario non era che il risultato di un’interpretazione della realtà secondo schemi ideologici, indipendentemente dalla vera natura del fenomeno. Si era portati a vedere in questi autori dei dissidenti politici perché non erano riconosciuti dal potere sovietico come poeti e artisti e perché non erano membri delle associazioni culturali ufficiali:

Era un periodo in cui la situazione culturale era ideologicamente carica, in cui ogni gesto veniva percepito come gesto pro o anti [da intendere: pro-, o anti-sovietico]. È come se non ci fossero degli astenuti. Per questo alcuni frammenti a cui non ho assegnato nessun significato particolare potevano essere letti in quel senso (Gruško, Rubiņštejn 1999: 76).

Il dissenso è stato un movimento sociale a cui diedero un impulso decisivo le condanne di colpevolezza con cui si concluse nel 1966 il processo Daniel'- Sinjavskij¹⁸ e che come fenomeno di massa si costituì tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta. Era una forma di opposizione attiva alla società che aspirava ad influire concretamente sulla realtà, avanzava rivendicazioni specifiche al potere, voleva attirare l'attenzione delle autorità. È vero che i dissidenti erano per la maggior parte intellettuale e, come gli artisti e gli autori *underground*, venivano parimenti bollati come "rinnegati" e l'attività degli uni e degli altri era svolta nell'illegalità, ma metodi e fini dell'opposizione al sistema erano diversi.

Chi faceva parte dei gruppi artistici e letterari *underground* si occupava e si interessava di questioni che riguardavano specificatamente l'arte, il linguaggio, la poesia; la letteratura non veniva intesa come strumento di denuncia sociale, come era stato in parte per gli autori del disgelo, la generazione

¹⁸Vedi pp. 21-22

degli *šestidesjatniki*¹⁹, e per la letteratura del dissenso come A. Solženicyn, N. Mandelštam, E. Ginzburg (Hirt, Wonders 1998: 26).

La “generazione” della nuova letteratura degli anni Sessanta lottava per “l’incorporamento nel sistema”, credendo fermamente in una sua evoluzione liberale. Ottenere lo status di scrittore sovietico comportava l’acquisizione di una posizione legittima solida, che era vissuta come necessità interiore di un’identità culturale. Ma nella seconda metà degli anni Sessanta questa unità di intenti e di aspirazioni venne meno:

Alcuni, come si diceva allora, riuscirono a “infilarsi”, pubblicarono libri, entrarono nell’Unione degli scrittori. Altri lasciarono il paese appena fu possibile. Altri, e sono questi a presentare l’interesse maggiore per la letteratura non autorizzata, dovettero prendere coscienza della loro condizione di autori non pubblicati e da questo momento per loro gli anni Sessanta finirono (Ivanov 2000: 23).

È improprio quindi far coincidere l’*underground* degli anni Settanta con l’insieme delle opere non pubblicate.

Anche alcuni autori del dissenso o della generazione del “disgelo” non ottennero l’autorizzazione alla pubblicazione se le loro opere contenevano una critica sociale che superava i limiti del “concesso”, ma questi loro autori non “appartenevano” all’*underground*. Non essere pubblicati era

¹⁹Vedi pp. 8-9

l'inevitabile conseguenza dell'estraneità al canone del realismo socialista e dell'osservanza del principio di *partijnost*²⁰, e non determinava necessariamente l'identità di autore *underground*.

La “condizione *underground*”, come la intendevano e la vivevano gli autori e gli artisti moscoviti che ne sono stati i protagonisti, comparve quando gli artisti e gli autori non allineati capirono che dovevano abbandonare ogni speranza di entrare con i loro testi a far parte della letteratura ufficiale. E questo avvenne solo al termine del periodo liberale del disgelo con gli eventi di Praga del 1968²¹ (cfr. Savickij 2002: 54-58). Questo è stato il momento del crollo delle speranze nella democratizzazione del sistema sovietico e nella liberalizzazione della cultura. Allora si definì un confine netto tra ufficialità e non ufficialità. Da questo momento isolate compagnie di letterati cominciano a formare *una comunità* della letteratura non ufficiale. L'ambiente estremamente frammentato non ufficiale degli anni '50-'60 si trasformò gradualmente in una comunità all'interno della quale si costituirono particolari forme di una vita culturale autonoma e alternativa: si delineò definitivamente una posizione sociale di rigetto (cfr. Savickij 2002: 59; Piretto 2001: 285).

Prigov sottolinea:

²⁰Il principio di *partijnost*, proclamato da Lenin nell'articolo *Partijnaja organizacija i partijnaja literatura* (*L'organizzazione partitica e la letteratura partitica*) del 1905, imponeva la totale sottomissione della letteratura, dell'arte, della scienza all'ideologia. Ogni autore doveva presentare e descrivere la realtà adottando il punto di vista del Partito (Cheveši 2004: 115-116).

²¹Vedi pp. 25-26.

[...] la generazione precedente cercava di affermare se stessa come artisti agli occhi degli altri. Da noi, al contrario, il principio importante era la mimetizzazione rispetto al resto del mondo. Il compito fondamentale consisteva nel fare in modo che nessuno sapesse quello che facevamo (Smoljanickij, Prigov, Rubinštejn 1999: 48).

Ancora alla fine degli anni '60 la maggior parte dei poeti e dei prosatori di Leningrado e di Mosca continuavano a sperare e ad aspirare ad una ufficializzazione, alla possibilità di una carriera di scrittore professionale (cfr. Savickij 2002: 58).

Per l'autore degli anni '70 invece l'idea di libertà personale coincideva con l'indipendenza dalle strutture sociali e creative ufficiali:

L'ambiente dei *semidesjatniki*²² utilizzò proprie fonti di informazione culturale, sviluppò propri strumenti di editoria e di diffusione delle opere create, elaborò proprie idee sui punti di riferimento di valore della letteratura e preparò la cultura russa spiritualmente, concettualmente, esteticamente, all'ingresso nella nuova epoca della storia russa (Ivanov 2000: 28).

²²Come “*šestidesjatnik*”, anche “*semidesjatnik*” è un termine intraducibile in italiano con un'unica parola: indica gli intellettuali di libero pensiero la cui creazione e visione del mondo diede forma alla cultura progressiva degli anni Settanta (Skljarevskaja 2000: 580).

Per questo Ajzenberg definisce gli anni Settanta “il periodo più *underground*” (Morev, Ajzenberg 2004: 124), il periodo dell’*underground* per eccellenza. Ossia, come spiega Rubiņštejn:

[...] il fenomeno che va sotto il nome di “*underground*” è nato non quando sono nati i suoi primi autori [...] Ma proprio nel momento in cui sono nate le istituzioni. In questo caso sono le riviste in *samiždat*, sono i circoli e i seminari (Morev, Rubiņštejn 2004: 121).

Rubiņštejn si riferisce ai seminari organizzati da lui, Prigov e il dottore Alik Čačko nella stanza dell’appartamento in coabitazione in cui viveva il dottore (Smoljanickij, Prigov, Rubiņštejn 1999: 48).

Il *samiždat*²³ indica la produzione e la diffusione illegale della letteratura proibita in Unione Sovietica per motivi ideologici. I testi venivano riprodotti scrivendoli a mano o con la macchina da scrivere, più raramente con il ciclostile utilizzando la carta carbone per ottenere subito più copie (cfr. Dell’Asta 2003: 75). L’utilizzo di macchine tipografiche per la stampa ad uso privato incluse le fotocopiatrici era illegale e praticamente inaccessibile. Alcune copie venivano distribuite direttamente dall’autore ad amici o conoscenti fidati, altre copie venivano date a conoscenti e amici di chi aveva ricopiato il testo, i quali a loro volta si preoccupavano di ricopiarle e di diffonderle tra altri loro conoscenti, e via di

²³Il termine è composto da due vocaboli, *sam* (da sé) e *izdat’* (editare), che si possono tradurre con l’espressione “autoedito”.

seguito. Così si metteva in moto una catena tra lettori-editori che consentiva al testo di raggiungere una certa diffusione.

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta il *samizdat* da un "espediente" d'emergenza per aggirare la censura era diventato una vera e propria istituzione alternativa all'editoria di stato: "riprodurre in proprio i testi e diffonderli avveniva con una consapevolezza precisa e si diffuse a macchia d'olio" (Ivi).

Essendo l'unico mezzo di comunicazione non sottoposto al monopolio statale sulla circolazione delle idee e delle informazioni, "come strumento fondamentale per promuovere l'autocoscienza della società il *samizdat* sovietico è stato un fenomeno del tutto originale, unico nel suo genere" (Ivi).

Il *samizdat* ha indubbiamente svolto un ruolo determinante nel consolidamento della cultura *underground*, ha consentito che si riaffermassero, almeno in parte, "i modi normali della creazione letteraria, dettati non da istanze, da redazioni di riviste, ma dai propri personali interessi": un principio culturale generale che accomunava tutti i partecipanti di questo piano culturale e che si manifestava nella pratica concreta artistica e letteraria in vari modi (cfr. Suchich 2000: 155-156).

La circolazione dei testi tra gruppi di letterati e artisti che non si conoscevano gradualmente mise in contatto tra loro intellettuali *samizdatčiki*²⁴ e gradualmente prese a costituirsi tutt'un ambiente culturale non conformista che includeva scrittori, poeti, artisti e critici.

²⁴Termine che indica tutti gli autori le cui opere comparivano in *samizdat*.

Negli anni Settanta il *samizdat* ha rappresentato un supporto indispensabile alla formazione di un tessuto culturale reale compatto alternativo a quello delle istituzioni ufficiali sovietiche. Prima di allora, coloro che avevano boicottato il sistema della cultura ufficiale si erano trovati come “nel vuoto”, “pochi fuori del tempo” (Ajzenberg 1998: 172), perché non c'erano spazi di socialità che non fossero controllati dalle istituzioni culturali sovietiche:

[...] non si trattava di conquistare un proprio spazio, perché quello spazio non c'era proprio. Non lo si doveva conquistare, bensì creare [...] il vuoto insopportabile doveva essere riempito il più presto possibile da un tessuto nervoso. Un tessuto di letteratura, di comunicazione, di vita (*Ivi*).

Quando la cultura ufficiale si chiuse definitivamente ad ogni forma d'espressione artistico-letteraria ideologicamente non “ortodossa”, gli autori non conformisti componevano i loro testi sapendo che li avrebbero destinati direttamente al *samizdat*.

La maggior parte di loro non avevano più intenzione di intraprendere vani e umilianti tentativi di ottenere l'autorizzazione alla stampa delle proprie opere, per poi alla fine venire respinti dalle redazioni di stato con una gamma di espressioni che andavano da: “non passa”, a “nemico del popolo”, da “parassita” a “ospedale psichiatrico” (Sapgir 1998: 189) e consideravano il *samizdat* e l'*underground* gli unici sbocchi legittimi:

Non potrei rispondere alla solita domanda “per quanti anni non ti hanno pubblicato?”, perché non so da quando contare. Dalla prima poesia scritta? Dalla prima poesia rifiutata? Perché i miei versi non li hanno mai rifiutati. Non ho mai dato a nessuno quella possibilità. Il giro rituale delle redazioni non veniva neanche preso in considerazione [...]. La merce era fin da principio invendibile (Ajzenberg 1998: 174).

Questo atteggiamento, maturato solo tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio degli anni Settanta spiega come *samizdat* e *underground* artistico-letterario fossero fenomeni indissolubilmente intrecciati (Bajtov 1998: 187) ma non esattamente coincidenti. Si tenga anche conto del fatto che nei canali del *samizdat* confluivano testi di ogni genere, non solo letterari: documenti, materiali segreti, appelli, versi, interi romanzi, opere di carattere scientifico, religioso, ecc. È pur vero che il *samizdat* ha sempre riservato un posto importante alla poesia (cfr. Aucouturier 1997: 249). Inoltre, il fatto che i testi di un autore circolassero in *samizdat* non implicava che egli fosse un autore *underground* nell’accezione descritta da Ajzenberg:

L’*underground* non è solo un rapporto diverso con la presenza delle proprie cose sulla stampa, ma una diversa condizione letteraria, una diversa qualità di vita (Ajzenberg 1998: 173).

L'*underground* diventò negli anni Settanta il risultato di una scelta consapevole e irrevocabile, “una decisione spontanea”, “quasi per niente un problema”:

La condizione delle riviste sovietiche era talmente poco invidiabile che i versi pubblicati sulle loro pagine entravano a far parte di uno spazio letterario particolare, uno spazio ombroso (Ajzenberg 1998:174).

Le motivazioni di questa scelta nei termini posti da Bajtov possono essere generalizzate a tutti gli autori moscoviti:

Sì, io sono un traditore per il regime, ma non è tanto questo l'importante, quanto il fatto non che scrivo come si deve, nel modo a cui è abituato il lettore, in cui gli hanno insegnato. Ecco perché non mi pubblicheranno mai, non vale neanche la pena di provarci. È chiaro che non si rimedierebbero altro che umiliazioni. Sì, io farò parte dell'*underground*, non come Solženicyn, ma come...Vladimir Kazakov (Bajtov 1998: 178).

Gli autori concettualisti per esempio, secondo quanto afferma Prigov, non si sono mai sentiti come “una generazione 'repressa' che tormentosamente cercava di arrivare al pubblico” (Smoljanickij, Prigov, Rubinštejn 1992: 48); e, come conferma in maniera ironica Rubinštejn: “Ecco, io annuncio trionfalmente che non sono arrivato da nessuna parte” (*Ivi*).

Già a partire dalla fine degli anni Sessanta, dopo l'esperienza degli *smogisty*²⁵, la coscienza di un autore *underground* moscovita si dissociò da qualsiasi tentativo di ufficializzazione della letteratura: “l'idea della possibile socializzazione di un qualche gruppo letterario o di una individualità [...] era già il segno di irragionevolezza culturale²⁶” (Morev, Šejnker 2004: 121).

La “marginalità” era una “strategia consapevole, come categorica non accettazione del *mainstream* sovietico, come presa di distanza dagli istituti culturali sovietici” (Morev, Rubinštejn 2004: 123).

Tutta la letteratura sovietica per gli autori moscoviti era “un ghetto all'interno di Peredel'kino²⁷” (Gruško, Rubinštejn 1999: 76).

[...] quando feci la mia comparsa nella letteratura [la situazione del *samizdat*] cominciò a sembrare stabile ed eterna, cioè io e tutto il nostro gruppo eravamo preparati a vivere proprio così, nel *samizdat*, perché essere

²⁵Vedi p. 19

²⁶Šejnker utilizza un termine giuridico, *nevmenjaemost'*, ossia “la non imputabilità, l'incapacità di intendere e di volere” (Kovalev 1995: 486). In questo contesto indica l'incomprensione della realtà effettiva, ossia del fatto che qualsiasi tentativo di socializzazione era inutile perché il regime non avrebbe mai acconsentito alla pubblicazione degli autori non allineati. Secondo Šejnker la seconda cultura degli autori “non sovietici” di Leningrado è stata il risultato di una scelta problematica, la “disgregazione” della cultura era accompagnata da un senso di incompletezza. Nella cultura non ufficiale leningradese non è mai venuta meno l'aspirazione di inserirsi in una qualche realtà artistica socializzata, anche laterale, purché fosse circondata dalla cultura ufficiale. Questo perché nelle tradizioni della cultura leningradese l'intellettuale considerava la continuazione “dell'alta tradizione artistica” il suo compito primario, e ciò ha reso la loro autocoscienza contemporaneamente marginale sul piano sociale attuale e allo stesso tempo magistrale sul piano della sensazione di quest'enorme responsabilità. Da qui la specificità delle scelte estetiche e poetiche degli autori leningradesi rispetto a quelli moscoviti. Secondo Šejnker, infatti, lo spartiacque tra le tradizioni della seconda cultura leningradese e moscovita consiste nella “totale estraniamento della seconda cultura di San Pietroburgo da qualsiasi eredità sovietica e da qualunque rielaborazione ironica e ripresa della tradizione del grottesco, procedimenti invece largamente accolti nella filosofia artistica e estetica di Mosca” (cfr. Morev, Šejnker 2004: 121-122, 123).

pubblicati in un paese in cui c'era una tale letteratura non solo era impossibile, ma non serviva a nessuno, era persino vergognoso (*Ivi*, p. 76-77).

Lo stesso fatto della pubblicazione aveva cambiato contenuto, non era più la prova della propria legittimazione come autori; era la scelta dell'*underground* a testimoniare l'autenticità della persona e dell'autore, a dire della sua adesione a valori etici e culturali diametralmente opposti a quelli dell'ufficialità:

[...] probabilmente Brodskij per primo ha scoperto una strada battuta verso una relativamente “grande quantità di lettori” aggirando i corridoi dell'editoria di stato. Comparve una nuova idea di vita del poeta, indipendente dall'autorizzazione alla pubblicazione e dall'appartenere all'Unione degli scrittori. Per un certo periodo, probabilmente verso la fine degli anni Settanta, essere pubblicati era anzi considerato una vergogna. Significava entrare nel contesto dal quale erano stati esclusi non solo Solženicyn e Brodskij, ma anche tutta la letteratura classica del XX secolo (faccio presente che alla facoltà di letteratura non si poteva discutere una tesi non dico su Charms, ma neanche su Mandel'stam) (Sedakova 1998: 191).

²⁷Peredel'kino è una cittadina alla periferia di Mosca, la zona più antica edificata a dace, costruite esclusivamente per scrittori e intellettuali. I primi ad abitare queste dace furono Nikolaj Leskov, Lev Kassil', Boris Pasternak, e anche Dem'jan Bednyj, Aleksandr Fadeev, Kornej Čukovskij.

L'unico modo per poter continuare ad occuparsi di arte e letteratura in una condizione di relativa tranquillità era raccogliersi in un ambiente più “sicuro” e familiare, e negli anni Settanta gli attori della cultura indipendente si “rifugiavano” nelle cucine di appartamenti privati di amici fidati. Certo, il senso di “tranquillità” era sempre condizionato, perché un certo timore, il sospetto di essere ascoltati o osservati rimaneva, anche se ci si raccoglieva in stanze di appartamenti privati:

[...] all'inizio degli anni '80 si potevano avere conseguenze spiacevoli semplicemente per il fatto che ci si riuniva. Alcune ondate di aggressività arrivarono fino a me. Molte persone che conoscevo ebbero a che fare con la Lubjanka, in qualche modo, Dio mi ha risparmiato (Šapoval, Rubinštejn 1998: 114).

Le cucine diventarono catalizzatori di “vera cultura”, nei quali ci si poteva scambiare opinioni sugli argomenti più diversi e si allacciavano rapporti sinceri. Erano gli unici luoghi in cui aveva preso vita “un 'discorso' non necessariamente antisovietico, non necessariamente dissidente, soltanto non conformista, non ufficiale, privato, autonomo, umanamente segreto e intimo” (Piretto 2001: 289). Una sincerità che non ci si poteva concedere negli ambienti ufficiali, in cui il linguaggio consentito era quello dell'ipocrisia e i rapporti si basavano sull'indifferenza e sul sospetto reciproci.

Artisti, scrittori, intellettuali si riunivano clandestinamente negli appartamenti privati messi a disposizione di volta in volta da amici fidati. L'appartamento di Ajzenberg nel vicolo Arkadij Gajdar è stato il punto di incontro dell'*underground* poetico per tutti gli anni Settanta fino alla prima metà del decennio successivo. L'occupazione principale nelle cucine era la conversazione notturna, si trascorrevano intere serate in “chiacchiere, bevute (frequenti), letture di poesie, intonando in coro canzoni del passato sovietico” (Fajbisovič 1998: 197).

Queste *posidel'ki*²⁸ erano una risposta concreta alla “ricerca di un'intimità non conformata” (cfr. Piretto 2001: 289-307).

Nell'*underground* moscovita degli anni Settanta le cucine “private” erano uno spazio culturale in cui gli artisti si identificavano e si sentivano integrati, “una zona in cui si era al sicuro, la zona della libertà di pronunciarsi, di esprimersi” (Fanajlova, Golubovskij 2004). Sull'importanza “vitale” che aveva per questi intellettuali la possibilità di poter parlare liberamente almeno in un luogo e in uno spazio temporale ridotti afferma Rubinštejn:

Per alcune generazioni di intellettuali sovietici proprio la cucina è diventata uno spazio universale anche se l'unico della libera esistenza della lingua. La lingua non era oggetto di ammirazione. Era l'unica e affidabile zona di libertà. Ma era anche un sistema di coordinate che permettevano di distinguere la vita dalla morte, la realtà dal delirio (Rubinštejn 1998: 8).

²⁸Così erano chiamati nell'*underground* gli incontri nelle cucine.

Perché proprio le cucine? Era una soluzione pratica alla scarsità di spazio abitativo: “a quei tempi non era un problema di libera scelta stare in cucina (Fanajlova, Prigov 2004)”. Per motivi politico-sociali, ma anche “per le caratteristiche architettoniche del tempo (la *chruščevka*²⁹, dove non c’era altro posto in cui sedersi), l’energia si concentrava nelle cucine” (Fanajlova, Tol’c 2004).

Negli appartamenti in coabitazione non c’era tanto posto in cui sedersi: “la *komnata*, la stanza 'di proprietà' ” (Piretto 2001: 290) era molto piccola e la cucina in comune era il ritrovo di tutti gli “inquilini”, era uno spazio pubblico in cui c’erano discussioni e un continuo andirivieni di persone, assolutamente inutilizzabile come luogo di ritrovo per intellettuali di spirito anticonformista.

A volte le cucine degli appartamenti privati erano troppo piccole per accogliere anche solo una persona di più oltre a chi doveva cucinare, e allora era “la camera adiacente (spesso camera da letto, tinello, soggiorno, studio in un’unica soluzione)” a fare le veci della “cucina” (cfr. Piretto 2001: 289-290).

[...] la cucina diventò mito, e non importava più se si trattasse di una cucina in senso letterale. Cucine cominciarono ad essere chiamate quei luoghi in cui le persone si raccoglievano, e parlavano (Fanajlova, Rubinštejn 2004).

²⁹*Chruščevka* è una casa a cinque piani con appartamenti di piccole dimensioni. Prende il nome da N. Chruščev perché ne venne costruita una grande quantità durante la sua presidenza (Ožegov, Švedova 1995: 858).

Anche Ol'ga Sedakova sottolinea il fatto che alla formazione dell'*underground* degli anni Settanta ha contribuito la possibilità di usufruire di “locali” privati, che prima non esistevano:

[...] la stessa comparsa di un qualsiasi “spazio privato” non è un’acquisizione di tanto tempo fa. [...] Si può forse pensare ad una lettura di poesia proibita in un appartamento in coabitazione sorvegliato? (Sedakova 1998:191).

La risposta viene da Rubinštejn: “...nelle cucine degli appartamenti in coabitazione [...] era meglio tacere che parlare” (Fanajlova, Rubinštejn 2004).

La non-esistenza nel macromondo era compensata da questa “esistenza nel micromondo”, libera, e quindi felice, per la quale si doveva trovare una cucina “non importava quanto grande, se 2, 3, 4, 5 o 100, come 10 metri” (Fanajlova, Slavkin 2004): “in quei tempi chi cercava la libertà trovava la sua cucina”(Fanajlova, Lores 2004).

Negli anni Settanta le cucine erano per la maggior parte gli studi degli artisti, dove avevano luogo letture e mostre. Ma questi studi hanno svolto forse una funzione parzialmente diversa rispetto alle cucine. Prigov sostiene che in essi dominava una componente professionale, mentre nella cucina prevaleva “un parlare umanitario comune” (Fanajlova, Prigov 2004).

Secondo Rubiņštejn invece non era il “discorso professionale” la componente che caratterizzava i loro incontri clandestini:

[...] l'importante era che la cucina o lo studio si trovasse al centro della città, così che le persone passandoci davanti si fermavano, e la conversazione si prolungava per tutto il giorno, occupava anche il mattino seguente (Fanajlova, Rubiņštejn 2004).

Le cucine moscovite equivalgono a centri culturali, “come lo erano i bagni nell'antica Roma, il centro di tutto [...] di politica ce n'era poca, c'era la riflessione sulla politica”, c'erano discorsi su ciò che c'era intorno a noi nel corso dell'intera giornata (cfr. Fanajlova, Tol'c 2004), si trovava la risoluzione dei problemi esistenziali più importanti per chi vi si riuniva (cfr. Fanajlova, Prigov 2004).

Tra gli intellettuali che si riunivano nelle *zastojnye kuchni* (le cucine della stagnazione) prevaleva “un orientamento al lavoro personale” (Fajbisovič 1998: 197), ovvero il sentire e vivere l'esistenza e la pratica artistica come sfere inscindibili: “Noi percepiamo le nostre attività e il nostro rapporto con la letteratura direttamente come necessità esistenziale” (Morev, Ajzenberg 2004: 124).

Nell'*underground* “la creatività si univa alla riflessività e a precisi orientamenti etici” (Fajbisovič 1998: 197), “la ricerca di una nuova forma letteraria era inseparabile da una nuova condizione della coscienza” (Ajzenberg 1998: 173): l'integrità morale e l'indipendenza della coscienza degli autori

underground dalla società ufficiale e dall'ideologia sovietica, già attestate dalla loro appartenenza all'*underground* e verificate nella frequentazione dello stesso gruppo, erano la dimensione complementare di una valutazione direttamente estetica, determinabile in seguito a conversazioni private, amichevoli (cfr. Berg 1997: 112).

Sul piano estetico l'*underground* non era una scuola letteraria, non esisteva un programma che vincolava gli artisti e gli autori all'adesione ad uno stile e ad un unico metodo artistico. Ajzenberg ricorda la composizione eterogenea degli autori della prima rivista in *samizdat* "Sintaksis" di A. Ginzburg edito dal 1959 al 1960:

[...] oltre a Brodskij, Eremin, Nekrasov, Sapgir e altri autori che indubbiamente erano del sottosuolo, venivano pubblicati l' Achmadulina, Kušner, Okudžava, Kotljar. Questa unione corrispondeva in maniera evidente all'indefinitezza della situazione generale, e ognuno allora definiva la propria posizione, in un modo o nell'altro (Ajzenberg 1998: 174).

Rubinštejn osserva a questo proposito che anche l'almanacco artistico-letterario *Ličnoe delo №_ (Fascicolo personale №_)*, di cui è stato il curatore, si caratterizzava, come la rivista di Ginzburg, per la varietà degli autori che ne facevano parte. Occorre precisare che il senso del paragone si esaurisce nel medesimo grado di eterogeneità di stili e di poetiche tra gli autori di ognuna delle riviste; per il resto si tratta di progetti che hanno avuto luogo in contesti culturali

e in periodi profondamente diversi, e quindi con una funzione e un significato ben distinti: “Sintaksis” era una rivista della cultura non ufficiale del periodo sovietico, *Fascicolo personale №_* è apparso per la prima volta nel 1991, alla fine della Perestrojka in un contesto culturale molto più libero.

Ciò che riuniva e rendeva possibile la convivenza e la reciproca accettazione di “posizioni” diverse era il rifiuto comune del sistema:

All’interno del mondo non ufficiale [...] si costruivano proprie gerarchie, si davano giudizi di valore. Anche qui c’era una lotta estetica, conservatori e innovatori. Ma il dialogo avveniva in una sola lingua, perché c’era l’energia comune del rifiuto (Abdullaeva, Rubinštejn 1998: 178).

Con la Perestrojka, quando gli artisti e gli autori *underground* “emersero” in superficie, si prese piena consapevolezza del fatto che “la comune esperienza esistenziale, il fatto di aver come vissuto una stessa vita” era stato più importante e significativo delle passioni estetiche: “La nuova esperienza aveva fatto in modo che si unissero autori e persone che precedentemente erano considerati quasi agli antipodi” (Ivi). In altre parole si può dire che nell’*underground* si erano create le condizioni proprie di una “normale” vita culturale, cioè la conciliazione tra la dimensione dialogica e collettiva della cultura e il rispetto del valore dell’individualità e della libertà creativa. La letteratura e l’arte ufficiali, strutturate secondo dei parametri imposti dal potere politico, rappresentavano

dei sistemi fortemente normativizzati e gerarchizzati, caratterizzati da una tendenza generale all'uniformità di stile, di genere e di contenuto, e assolutamente chiusi a stimoli esterni e a innovazioni.

In speculare contrapposizione a questo modello di cultura, “regno eterno di forme fisse rigide come un blocco” (Ajzenberg 1998: 173), nell'*underground* si concretizzava un'idea di cultura in cui l'arte e la letteratura si sviluppavano all'insegna del pluralismo, della spontaneità, della dinamicità, del desiderio di conoscere e ad assimilare motivi sempre nuovi.

Questa struttura policentrica dell'*underground* gradualmente, in sordina, ha trasmesso alla letteratura, sembra, una certa tolleranza. Almeno una concezione di sé (della letteratura) come un insieme incredibilmente complesso di singoli sforzi e di influenze indirette, che è inutile descrivere con concetti come “linea magistrale” o “schieramento letterario” (*Ivi*).

Si stabilisce direttamente dalla pratica e dalla vita culturale un'idea di letteratura assolutamente “realistica”, come evento concreto mutevole dell'esistenza, da vivere, sperimentare, e se possibile, da condividere con interlocutori mossi dallo stesso interesse a partecipare alla vita culturale libera e indipendente.

Insieme a questo modo di intendere la letteratura nasce una nuova figura di lettore, che svolge un ruolo determinante nella realizzazione del testo, il “*čitatel' andegraunda*” (“lettore

underground”) (Bajtov 1998: 178): una figura del tutto diversa dal lettore inteso come “pubblico”. I lettori *underground*, loro stessi artisti, poeti, linguisti, intellettuali partecipavano attivamente alle discussioni e alle conversazioni sull’arte e la letteratura, rendendo così la fruizione di una creazione uno scambio di idee e di nuovi stimoli. Il concetto di “pubblico di lettori” implica invece il ruolo tradizionale di un lettore relativamente più “passivo”, l’idea di una massa di persone sconosciute e che non entrano in contatto personale con l’autore.

Nell’*underground* è più opportuno parlare di *čitatel’-soavtor* (lettori-coautori) e di interlocutori piuttosto che di fruitori o destinatari, perché l’autore aveva con il suo “gruppo di riferimento” un’interazione continua, un rapporto personale che poggiava su un’affinità di pensiero, di gusto, di opinioni. Si può parlare di “gruppo di ammiratori”, che tra loro avevano certo delle zone di convergenza, ma ognuno aveva i suoi criteri di valutazione basati sulle proprie preferenze e gusti personali (cfr. Berg 1997: 112).

L’autore *underground* considerava questi lettori-amici l’unica fonte di riconoscimento e sentiva un fortissimo senso di responsabilità esclusivamente nei loro confronti. A decretare il “successo” di un autore erano i criteri di valutazione del proprio gruppo, criteri puramente letterari. Questo dava loro quel senso di indipendenza dalla società che avanzava invece i *sui* criteri di riconoscimento, esclusivamente ideologici, extraletterari, “generalizzati e obiettivi, riducibili a riconoscimenti materiali quantificabili: pubblicazioni, traduzioni, raccolte, recensioni celebrative nelle riviste

ufficiali, e altri tipi di privilegi come dače o permessi e finanziamenti per viaggi all'estero (*Ivi*).

Alcuni degli intellettuali che sono intervenuti nella rubrica di “Znamja” e nel dibattito pubblicato su “Kritičeskaja Massa”, traendo come un “bilancio” del loro passato, sostengono di aver acquisito dei valori che sono attuali ancora oggi:

Io non penso che si possa parlare di una completa (e definitiva) fine dell'*underground*. I sistemi costituiti e stabili non scompaiono senza lasciare traccia. Inoltre, *la lezione* (cors. agg.) di un'esistenza letteraria privata, persino marginale, si è rivelata, a mio parere, molto attuale (Ajzenberg 1998: 174).

Una *lezione* (cors. agg.) che ha insegnato a non rincorrere il successo ad ogni costo, a non aspettarsi niente, a non chiedere e non pretendere niente, a non sperare in niente (cfr. Fajbisovič 1998: 197), in breve ad adeguarsi e sopravvivere agli “accidenti” della vita, della storia, cercando di non scendere mai a compromessi con i propri principi, di salvaguardare la libertà e l'indipendenza dello spirito e del pensiero:

Come si vede adesso, qui (da intendere, nell'*underground*) è stato elaborato un tipo di coscienza alternativa a quello degli intellettuali-dissidenti e degli pseudo-non conformisti, per il quale l'idea della responsabilità per il popolo, per il destino del paese, per l'umanità, per l'arte,

per la cultura [...] si è trasformata nell'idea della responsabilità personale per la qualità della propria esistenza (Fajbisovič 1998: 197).

Coloro che hanno assimilato in maniera più profonda e consapevole i valori dell'*underground* e in base ad essi intendono il loro rapporto con la cultura e la propria funzione sono stati in grado di “trovare un proprio posto” mantenendo la propria coscienza indipendente anche nella situazione della letteratura russa contemporanea, in cui la necessità di doversi procurare mezzi per vivere spinge molti intellettuali a cedere alla tentazione di facili onorari:

Le abitudini a fare bene il proprio lavoro, a superare la paura, ad analizzare e a chiamare le cose con il proprio nome si sono rivelate adatte allo spazio della formazione e dell'affermazione dei paradigmi della liberalità e della dimensione privata (*Ivi*).

Gli intellettuali che hanno fatto di queste “abitudini” il loro modo di essere nella vita e nella cultura sono *underground* per definizione, non nel senso di “contestatari” e “non conformisti” rispetto a qualsiasi sistema stabilito, ma sempre pronti a figurare nell'*underground* se i tempi lo richiedessero:

Beh, se si presenterà di nuovo la sensazione della “bocca tappata”, bisognerà correggere ancora una volta la propria posizione nello spazio nel senso del “*on the ground*”, oppure “*underground*” (*Ivi* p. 198).

L'*underground* ha risposto al bisogno di nutrire l'attività creativa con fondamenti spirituali che si ispiravano a valori superiori rispetto alla politica reale e al bisogno di valori "reali" che potessero compensare l'apatia, l'indifferenza, l'ipocrisia, il vuoto generali della "stagnazione" brežneviana; una libertà interiore che appagava dei momenti di maggiore tensione, quando il potere si accaniva contro qualcuno con perquisizioni, chiusure forzate di mostre allestite anche all'interno di appartamenti privati, ed altre iniziative intimidatorie. Per questo si possono trovare dichiarazioni di questo tipo:

"La vita era assolutamente felice. Coincise con la formazione della mia estetica, del mio modo di vedere e di quel gruppo di persone alle quali ho sempre tenuto molto" (Šapoval, Rubinštejn 1998: 114); una "felicità" per alcuni condizionata invece, come per Ajzenberg:

Tutto avrebbe potuto essere divertente, se non ci fosse stata la sensazione depressiva, semplicemente mortale che così sarebbe stato per sempre. Che così saresti morto, come uno scarafaggio in una crepa (Ajzenberg 1998: 174).

Oggi si può dire che l'avvento della Perestrojka con tutti i suoi disordini ha veramente "liberato la cultura".

Se "quel tempo non è affatto perduto" (Morev, Ajzenberg 2004: 120) è perché proprio nell'*underground* e solo lì è potuta nascere una nuova concezione di arte e di letteratura; che è

derivata a sua volta da una nuova prospettiva nel modo di considerare la cultura, da un nuovo modo di essere della coscienza.

In un paese in cui la sconfessione della dottrina del realismo socialista e gli esperimenti acquistavano un significato politico indipendentemente dal desiderio dei loro autori e quindi erano perseguitati con la medesima rabbia delle contestazioni politiche (Lejderman, Lipoveckij 2003: 376), l'innovazione artistica poteva nascere solo nell'*underground*.

Il primo tra i criteri di valutazione della letteratura sovietica era la “*žiznennost*”, l'attualità e la rilevanza sociale del contenuto, quindi era esclusa qualsiasi forma di problematizzazione di questioni specificatamente artistico-estetiche e linguistiche. Gli aspetti formali rimanevano a discrezione dei curatori della letteratura sovietica, persone “con la più potente inerzia dei gusti formati nel XIX e le cui preferenze estetiche agivano quasi a livello inconscio”; l'importante era valutare gli autori da un punto di vista ideologico: il tipo di estetica, di stile, erano già decisi (cfr. Bajtov 1998: 177).

Secondo Grojs la riflessione estetica sulle possibilità espressive della lingua rappresenta il problema centrale della letteratura e dell'arte dell'Età Moderna. L'avanguardia russa e il gruppo di *Lianozovo*³⁰ hanno segnato nuove tappe in questo processo e, osserva Grojs, anche nel primo periodo della dittatura staliniana: “...allora tutti gli autori erano orientati all'ideale di una totale ricostruzione estetica del mondo”. Dopodiché la letteratura russa è rimasta indietro rispetto alla

³⁰Vedi *inf.* p. 83, nota 51

letteratura del modernismo occidentale (cfr. Grojs 1998: 181).

E la produzione interessante è rimasta come “nascosta” sotto la superficie della cultura ufficiale. Per questo Ajzenberg insiste sulla necessità di studiare più approfonditamente la letteratura dell'*underground* degli anni Settanta: quello che è stato prodotto negli anni '70 è venuto a galla solo parzialmente e “sotto maschere diverse”. Per esempio sotto la maschera del *šestidesjatničestvo*³¹: questo ha reso le innovazioni degli anni Settanta non riconosciute, non manifeste. Gli anni Settanta sono rimasti un periodo che aspetta la sua descrizione”, come “una scatola nera che è caduta sul fondale e che deve ancora essere decifrata” (Ajzenberg 2004: 124).

1.3 Conceptual Art e moskovskij konceptualizm

1.3.1 L'arte concettuale

L'arte concettuale (*Conceptual Art*) è una corrente dell'avanguardia che nasce e si afferma inizialmente a New York e a Londra a metà degli anni Sessanta e successivamente, negli anni Settanta, si diffuse in Italia, Francia, Germania e anche in regioni dell'Europa orientale, in varie forme condizionate dalle tradizioni culturali locali.

L'arte concettuale si concentra sulla componente immateriale dell'arte, sull'idea, quando nell'arte tradizionale era il lavoro

³¹Sostantivo che indica la creazione e le caratteristiche complessive del fenomeno degli *šestidesjatniki*.

sul materiale e la sua forma di presentazione a costituire i criteri di valore dell'opera d'arte.

Joseph Kosuth, artista e critico tra i più noti del concettuale occidentale, ha definito l'arte concettuale un ripensamento radicale del modo in cui funziona l'opera d'arte e la cultura stessa, una ricerca di come possa venire modificato il senso di un'opera mantenendo lo stesso supporto materiale. Se non è più il materiale a determinare i criteri di riconoscimento dell'arte, ma l'idea, l'intenzione e le motivazioni dell'artista, l'arte non è più intesa cosa, opera, ma come processo, avvenimento, situazione (cfr. Ajzenberg 1997: 62).

Ha definito un'opera d'arte come “una sorta di proposizione presentata nel contesto dell'arte a commento sull'arte”. In questo senso “essere un'artista oggi significa mettere in questione la natura dell'arte”, quindi il valore di un artista secondo Kosuth si definisce in base a quanto egli aggiunge alla concezione dell'arte. Mettere in discussione la natura dell'arte significa questo:

Se un artista discute la natura della pittura non sta mettendo in discussione la natura dell'arte. Se accetta la pittura (o la scultura) accetta la tradizione che l'accompagna. Questo perché la parola arte è generica e la parola pittura è specifica. La pittura è un tipo di arte. Dipingendo [...] si accetta che la natura dell'arte sia la tradizione europea della dicotomia di pittura e scultura (Kosuth 2000: 26-27).

In altre parole “le nozioni morfologiche di arte esprimono un concetto implicito a priori di possibilità d’arte”. E questo rende l’arte *tradizionale* a priori, perciò diventa impossibile mettere in questione la natura dell’arte (Kosuth 2000: 27).

Centrale diventa il problema della funzione dell’arte. È stato Marcel Duchamp a sollevarlo per la prima volta, per questo Kosuth riconosce in Duchamp colui che è lui che “ha dato all’arte la sua identità” (*Ivi*).

Il primo semplice *ready-made* di Duchamp ha dimostrato la possibilità per l’arte di “ ‘parlare un’altra lingua’ e tuttavia fare dell’arte che avesse un senso”, mentre nelle opere precedenti “il ‘linguaggio dell’arte’ restava lo stesso, ma esprimeva cose nuove.” In questo modo “l’arte spostava il proprio obiettivo dalla forma del linguaggio a ciò che veniva detto” mutando “la natura dell’arte da una questione di morfologia a una questione di funzione”. Ossia, “un oggetto è arte solo quando viene collocato in un contesto d’arte”, perché è necessario considerarlo opera d’arte a priori, prima del momento della sua osservazione, per poterlo “vedere” come un’opera d’arte (*Ivi*).

Sono quindi le intenzioni dell’artista che decretano lo status artistico di un oggetto.

Per questo una conoscenza preliminare d’arte e dei concetti di un artista è essenziale per analizzare comprendere l’arte contemporanea. Questo mutamento secondo Kosuth segna l’inizio dell’arte moderna e l’inizio dell’arte concettuale: “Tutta l’arte dopo Duchamp è concettuale (in natura)” (*Ivi*, p. 34).

Questi sono i principi teorici fondamentali alla base del funzionamento e della natura dell'arte concettuale, espressi in maniera radicale, ma vanno intesi piuttosto come indicazioni di una tendenza e non in senso letterale.

Secondo Barilli la componente concettuale è sempre stata presente a partire dall'arte dell'avanguardia di inizio secolo³², ma l'affermarsi delle ricerche concettuali in arte sono il segno di “uno spettacolare mutamento di prospettive”: l'attenzione dell'artista si concentra non più sulla componente materiale, ma su quella ideale, concettuale dell'arte. Questa nuova prospettiva, assunta dall'artista in maniera del tutto consapevole, ha determinato una rivoluzione nell'arte³³, un ribaltamento di gerarchie, valutazioni, un nuovo modo di leggere la singola opera che implicava la necessità di un nuovo approccio all'arte nel complesso (cfr. Barilli 1981: 230, 201).

Grojs dà una definizione in senso largo di arte concettuale che coincide in sostanza con le teorie dell'arte occidentale:

[...] “concettualismo” indica qualsiasi tentativo di staccarsi dalla creazione di oggetti d'arte come oggetti materiali predestinati all'apprezzamento estetico spostando l'attenzione alla manifestazione e alla creazione delle condizioni che dettano la percezione delle opere d'arte da parte dello spettatore, del

³²In generale Barilli parte dal presupposto che l'arte è un sistema unico di ricerca estetica del sentire, del percepire e di attività intellettuale (Barilli 1981: 197-198).

³³L'insorgere dell'arte concettuale in Occidente è indicativa del fatto che l'umanità stava vivendo una fase culturale che la abilitava sempre più a ragionare in assenza degli oggetti grazie allo sviluppo dei mezzi di comunicazione elettronici. Per questo Barilli parla di una mutazione antropologica che ha dato impulso alle realizzazioni smaterializzate, incorporee e tautologiche dell'arte (cfr. Barilli 1981: 202-203).

procedimento attraverso il quale sono state generate, del rapporto reciproco tra le opere, gli elementi dell'ambiente circostante e il loro status temporale, ecc. (Grojs 1979: 3).

L'opera comincia a mostrare apertamente il contesto della sua origine, della sua esistenza, della percezione (Vasil'ev 1996: 136), invita ad un altro tipo di contatto con l'arte, propone un'altra prospettiva, crea un certo disagio allo spettatore a causa di modalità di fruizione che violano l'abitudine radicata del rapporto con l'arte, perché non si basano più su una percezione immediata.

Richiedono all'osservatore non tanto una summa di conoscenze di teoria e di storia dell'arte quanto determinati sforzi analitici, una predisposizione della coscienza all'autoriflessione. E le opere concettualiste riescono a fare tutto questo ma con gli stessi strumenti dell'arte, integrando in un unico insieme la teoria e la pratica, la riflessione critica e la creazione. L'attenzione dei concettualisti è orientata non alla realizzazione plastica, ma al sistema di relazioni e concetti speculativi e astratti dalla forma materiale, attraverso i quali può essere designata l'arte. L'opera concettualista mostra sempre prima di tutto le condizioni che rendono possibile la percezione di questo o quell'oggetto dell'ambiente circostante come opera d'arte.

1.3.2 Il concettualismo moscovita

Il gruppo del concettualismo moscovita non si è costituito sulla base dell'adesione a determinati principi estetici già

formulati in un programma come le correnti artistico-letterarie dell'avanguardia occidentale legalmente autorizzate; la circostanza che ha permesso concretamente l'incontro tra questi artisti che successivamente si sarebbero definiti concettualisti è stata proprio la scelta dell'*underground*. A differenza di molte altre correnti che hanno assunto il carattere di imitazioni di correnti dell'arte occidentale, il concettualismo moscovita non è stato semplicemente il risultato di influenze esterne. I concettualisti moscoviti sono stati attratti dai meccanismi e dai procedimenti dell'arte occidentale, ma li hanno poi applicati alle problematiche della società sovietica e alle tradizioni culturali russe.

In Unione Sovietica il concettualismo nasce alla fine degli anni Sessanta come corrente non ufficiale delle arti figurative. Gli artisti Erik Bulatov, Il'ja Kabakov, Andrej Monastyrskij, Rimma e Valerij Gerloviny vengono comunemente considerati come i maggiori rappresentanti del movimento. In un secondo momento, all'inizio degli anni Settanta i poeti Vsevolod Nekrasov, Lev Rubinštejn, Dmitrij Prigov e il prosatore Vladimir Sorokin, si sono uniti al gruppo come rappresentanti del concettualismo poetico-letterario.

Nel gruppo artisti e scrittori convivevano elaborando ricerche e sperimentazioni in un clima di costante confronto tra procedimenti, materiali, considerazioni teoriche sull'arte, sulla letteratura e sulla lingua. Il tentativo di forzare norme estetiche stabilite dalla tradizione o dall'ideologia sovietica è l'espressione dell'esigenza di libertà creativa, di un interesse di natura artistica, ma che, dal punto di vista delle autorità,

acquistava la valenza politica di una contestazione sociale. Ogni lavoro concettualista è una violazione delle convenzioni estetiche, si situa tra ideologia, arte e realtà, ed è un momento particolarmente significativo in quanto superamento della norma estetica dettata dall'ideologia sovietica.

Il lavoro con generi, discipline, contesti diversi ha innescato il processo di sfaldamento tra il materiale e il concetto, l'attenzione dell'autore si è trasferita dalle caratteristiche estetiche dell'oggetto al concetto. Il materiale viene considerato solo una tra le possibili, e non "l'unica" forma di concretizzazione del concetto, l'enunciazione di un progetto in sé acquista il valore di un'opera realizzata a tutti gli effetti. Il linguaggio figurativo diventa solo uno dei tanti sistemi di segni in cui il concetto occasionalmente si incarna. È il concetto che dà senso al lavoro, quindi non è sostituibile; mentre il tipo di linguaggio utilizzato (oggetti, immagini, parole) è solo il materiale sensibile indispensabile a rendere il concetto comunicabile (cfr. Ajzenberg 1995: 133):

L'idea: ecco ciò che oggi rappresenta l'unico contenuto possibile dell'opera d'arte. Diventando l'espressione verbale del contenuto plastico-figurativo di vari generi della creazione, unisce in questo modo diverse sfere della percezione: quella intellettuale, quella visiva e quella uditiva (Grojs 1979: 6).

La concezione di arte e di letteratura, i procedimenti estetici, e i motivi del concettualismo si formarono spontaneamente come il risultato di incontri e di conversazioni continue, ognuno lavorava seguendo il dettato delle proprie intuizioni. Artisti, letterati, più tardi anche musicisti, iniziarono ad interessarsi dei rispettivi lavori perché percepirono qualcosa di comune, di affine e di importante per la propria attività: un comune nuovo rapporto con la materia artistica, con la sua modalità di funzionamento nel mondo.

Le idee qui non venivano dichiarate, venivano spillate dalla viva pratica artistica: qualcuno leggeva sempre qualcosa di nuovo, se era scrittore, mostrava *slide*, se era un artista, e si sviluppava una discussione molto interessata e interessante. Qui si formava, cosa molto importante, un determinato metalinguaggio comune della nuova arte [...] (Šapoval, Rubiňštejn 1998:114).

Un metalinguaggio specifico che consentì una generalizzazione e una “codificazione” delle intuizioni che hanno definito le problematiche fondamentali del concettualismo moscovita e hanno compattato il gruppo. L’espressione “concettualismo moscovita” è entrata a far parte del linguaggio della critica dell’arte russa attraverso l’articolo di Boris Grojs *Moskovskij romantičeskij konceptualizm* (*Il concettualismo romantico moscovita*) pubblicato nel 1979 in apertura del primo numero della rivista parigina

d'emigrazione "A-Ja", la prima rivista indipendente dell'arte russa non ufficiale.

Grojs nell'articolo tratta contemporaneamente le espressioni delle arti figurative e quelle poetico-letterarie, e così facendo ha unito artisti e autori con estetiche e poetiche fortemente individualizzate in un'unica denominazione, fondando, in un certo senso, l'identità specifica del gruppo: "si può dire che è stato lui a mettere in circolazione questo concetto perché nessuno parlava di concettualismo" (Šapoval, Rubinštejn 1998: 113).

La denominazione di "concettualisti" è stata attribuita ad essi *post-factum*. Paradossalmente, ad "unire" gli artisti e gli autori che sarebbero stati definiti tali era proprio il fatto di non sapere di essere "concettualista":

Ci univa tutti il fatto che nessuno è nato come concettualista...Quando ci siamo conosciuti ciascuno già faceva qualche cosa, ma non sospettava che si chiamasse concettualismo. Risultò in seguito a prolungate conversazioni collettive e gradualmente emerse come designazione di un determinato gruppo di persone (Majer, Rubinštejn 1993: 307).

Il termine "concettualismo" rimanda all'espressione *Conceptual Art*, ed è stata adottata da Grojs in seguito alla constatazione di un certo grado di corrispondenza tra i presupposti teorici e i lavori del gruppo moscovita e quel poco che si conosceva delle innovazioni introdotte dall'arte concettuale più o meno nello stesso periodo in Occidente.

Nonostante il regime sovietico cercasse di segregare la società da ogni contatto con tutto ciò che proveniva dall'Occidente, nell'ambiente culturale della capitale penetrarono per vie più o meno legali libri e riviste importate da diplomatici o da studenti di slavistica, fonti preziose, che per la loro rarità, afferma Šelkovskij, “venivano studiate con un'accuratezza inversamente proporzionale alla loro quantità” (Alpatova, Šelkovskij, Sidorov, Melkonjan 2004: IX). Ricorda Rubinštejn:

[...] intorno al Settanta qualcuno regalò all'artista Valerij Gerlovin un album della pop-art e arrivarono da tutte le parti di Mosca per vederlo (Smoljanickij, Prigov, Rubinštejn 1992: 48).

L'attributo “moscovita” indica l'origine del movimento come un fenomeno circoscritto all'ambiente culturale moscovita. Proprio dalla tradizione culturale della capitale il concettualismo avrebbe assimilato, secondo Grojs, quell'unione paradossale tra un fondamento analitico ed un certo carattere “romantico”: la coesione della razionalità con una dimensione mistica che l'anima russa collettiva ha conservato come propria caratteristica costitutiva.

Secondo Grojs l'arte in Russia è sempre stata considerata come un evento che si realizza nello spirito ed è questo che rende la sua stessa storia sempre incompiuta:

[...] questa unione della vita emozionale “lirica” e “romantica” di tutto l'ambiente moscovita, contrapposta

all'aridità ufficiale, rende possibile il fenomeno di un concettualismo romantico e lirico (Grojs 1979: 4-5).

Il critico tedesco Küpper preferisce parlare di un carattere “lirico” inteso come la predisposizione dei concettualisti ad un “dialogo” e ad un confronto ininterrotti con funzioni e ruoli tradizionali dell'arte.

Questa componente romantica, per quanto “sfuggente”, è effettivamente innegabile. Ad un confronto anche solo a livello di percezione visiva dei lavori dell'arte concettuale in Occidente con quelli degli artisti moscoviti salta all'occhio come questi ultimi siano ben lontani anche nei loro esiti più tautologici e autoreferenziali dal carattere asettico e “freddo” delle realizzazioni dell'arte concettuale in Occidente e nella cultura russa. Secondo Grojs l'opera d'arte nella cultura russa ha sempre presupposto un certo livello di comprensione che oltrepassa la superficie della realtà razionale. È questa componente di religiosità mistica che si è mantenuta nell'anima collettiva russa ad aver determinato quel carattere di lirismo e umanità che è estraneo all'arte occidentale. Così anche la scrittura degli autori concettualisti ha un tono a volte familiare, l'estraniamento dell'autore dalla sua opera non è radicale.

Il concettualista moscovita, a differenza dell'artista concettuale britannico-americano che “riduce” il sostegno materiale dell'opera figurativa a segno linguistico, non rinuncia allo spazio figurativo. Ma se il quadro “tradizionale” era inteso come la rappresentazione “di una realtà al di fuori

di esso [...] costruita artificialmente o ritratta dalla natura, dal vero, in tutti i suoi particolari”, il quadro concettualista non rappresenta altro che il proprio linguaggio, o meglio, rivela la natura linguistica della raffigurazione e quindi la sua convenzionalità. In questo modo fa presente allo spettatore che la percezione di ogni linguaggio artistico, figurativo o letterario, “è sempre un’esperienza puramente speculativa, basata su un determinato sistema di convenzioni”, e mai diretta ed immediata della realtà (cfr. Bobrinskaja 1994: 23-24).

La stessa cosa avviene in letteratura attraverso lo “svelamento del procedimento” con cui viene costruito un testo; i concettualisti ne rivelano il carattere convenzionale, ma non rinunciano alla scrittura, all’enunciazione poetica.

L’arte non si contraddistingue più per l’espressività della raffigurazione o per lo stile individuale. L’opera nel concettualismo cessa di essere l’espressione dell’individualità dell’artista e dei suoi sentimenti personali. La psicologizzazione dell’arte come orientamento generale del concettualismo comporta “la distruzione dell’integrità narrativa dello spazio figurativo”, il soggetto organizzatore del “discorso” (figurativo o letterario) è messo tra parentesi: da qui lo smembramento dello spazio figurativo e linguistico in frammenti disorganici (*Ivi*).

Autori e artisti del concettualismo come Rubiņštejn, Kabakov, Rimma e Valerij Gerloviny, e critici vicini al gruppo, tra i quali Michail Ajzenberg e Michail Epštejn, hanno riscontrato la presenza di un’affinità innata tra la mentalità russa e il pensiero artistico concettuale, una

particolare attitudine al concettualismo da parte del clima e delle tradizioni locali, come dimostrerebbe, secondo la Bobrinskaja, il fatto che

[...] il concettualismo è diventato per l'arte moscovita non ufficiale quella tradizione interna di cui inevitabilmente hanno tenuto conto le nuove generazioni di artisti moscoviti degli anni Ottanta (Bobrinskaja 1994: 2).

Secondo Rimma e Valerij Gerloviny l'attenzione particolare al lato concettuale dell'opera è sempre stato uno dei fondamenti dell'arte russa, e ha sempre prevalso su altri interessi, nella fattispecie anche sulla "perfezione estetica" dell'opera: "alla base dell'attività della maggior parte dei fautori della cultura c'è l'aspirazione a risolvere, sulla base delle proprie idee filosofiche, il più delle volte di carattere intuitivo, questioni morali, religiose e sociali. Tutti i fattori messi in evidenza -concludono i due artisti - ci portano a pensare che il concettualismo ha un terreno molto favorevole in Russia e rappresenta la tappa più attuale e vitale nell'arte russa" (Gerloviny 1979: 17).

Secondo Epštejn la tendenza a tradurre in pratica grandi progetti, a creare realtà artificiali senza badare all'impraticabilità del progetto ha sempre dominato nella

storia russa. E ricorda la fondazione “dal nulla” di San Pietroburgo e la creazione dei villaggi Potemkin³⁴:

In Russia le idee hanno sempre tentato di sostituire, e non di imitare, la realtà...È la specificità della cultura russa, un terreno culturale in cui la realtà è sempre stata unicamente il prodotto della potente immaginazione di un'élite a determinare la costante natura simulata del reale (cfr. Possamai 2000: 42).

Secondo Kabakov il concettualismo è la componente fondamentale della visione del mondo propria degli artisti russi, solo che non sapevano che si chiamasse concettualismo finché il termine non è arrivato dall'Occidente ad indicare in sostanza un complesso di fenomeni già esistenti in Russia. (cfr. Kabakov 2002: 198-205).

Dopo aver scoperto le nuove correnti dell'Occidente, gli artisti di Mosca s'interessarono a come poter rendere il *proprio* (cors. agg.) contesto sociale l'oggetto dei propri lavori adottando gli stessi metodi con cui queste nuove correnti artistiche occidentali utilizzavano il *loro* (cors. agg.) materiale (cfr. Grojs 1997: 73).

³⁴Cherson, Sebastopoli, Ekaterinoslav, città fondate dal conte e maresciallo di campo Grigorij A. Potëmkin, favorito della regina Caterina II. Iniziò progetti grandiosi di costruzione e di popolazione della zona della Russia meridionale conquistata ai Turchi che rivelarono ben presto la loro inattuabilità. Pensava che fosse sufficiente trasferire imponenti masse di uomini in quei territori per garantirne il popolamento. Inoltre non sviluppava le forze produttive delle sue province disinteressatamente, ma assegnava a se stesso, imprenditore privato, gli affari pubblici più redditizi. Così quelle città finirono col vegetare miseramente invece che fiorire: rimasero poco popolate, gli edifici rimasero incompiuti, e molte delle attività economiche intraprese fallirono dopo la morte di Potëmkin, con grave perdita in termini di finanze (Gitermann 1973: 650-653).

L'impiego di testi al posto di rappresentazioni figurative nelle opere concettualiste vuole far riflettere sul funzionamento della cultura di massa sovietica. E infatti i materiali testuali utilizzati dai concettualisti moscoviti (che non sono mai dichiarazioni “tautologiche” come quelle di Kosuth³⁵) sono testi della vita sovietica quotidiana, testi ideologici, burocratici, letterari che sono diventati parte della coscienza sovietica di massa.

Nella società occidentale la pop-art riprende “prodotti” della cultura di massa che soddisfano i desideri dei consumatori come oggetto di “riproduzione”, non “testi” ma immagini di quei prodotti, elaborati con tecnologie moderne.

I concettualisti russi invece di merci di consumo hanno riutilizzato e riprodotto il linguaggio burocratico, il più evidente e diffuso nella realtà sovietica quotidiana; i testi burocratici erano ben radicati nella coscienza di massa e proprio per questa loro ampia riconoscibilità potevano essere immediatamente percepiti in un contesto artistico come desemantizzati, come oggetti di manipolazione estetica e non come strumenti pensati e utilizzati dal potere come strumenti di educazione ideologica (*Ivi*, p. 74).

Il carattere letterario, testuale, della cultura sovietica era chiaramente percepibile e razionalmente formulabile da una prospettiva analitica e distaccata:

[...] se le cose della “pop-art” mostrano le pubblicità di un qualcosa che a queste pubblicità corrisponde “all'interno”

³⁵Per esempio l'opera *Self-Described and Self-Defined* (auto-descritto e auto-definito 1965) che consiste nella scritta *Self-Described and Self-Defined* con lettere fatte di vetro e di neon giallo. L'opera non è che la definizione letterale di se stessa (Kosuth 2000: 158).

dei negozi, non c'è mai, da nessuna parte, niente che nella realtà - e questo lo sanno tutti - corrisponde alle nostre pubblicità, agli appelli, alle spiegazioni, alle indicazioni, agli orari. Tutto questo è oggetto di una pura enunciazione, compiuta in sé, di un "TESTO" nel vero senso di questa parola. È un TESTO noto a tutti, che non si rivolge a nessuno, non significa niente, non corrisponde a niente, e che ciò non di meno, significa molto "in se stesso"; ed ecco, l'interesse, l'attenzione, il "lavoro" con questo testo costituisce il nostro³⁶ rapporto con questa *izoprodukcija* (*produzione figurativa*) [...] tutto è compenetrato di testo, istruzioni, ordini, appelli, spiegazioni, quindi possiamo definire la nostra cultura come prevalentemente educativa, didattica. Ma sarebbe incauto ritenere che questi testi siano rivolti ad un qualche soggetto umano, all' "uomo sovietico" [...] *I nostri testi sono rivolti solo a testi* e ogni testo è un testo che copre il testo precedente. [...] Per questo la verbalità da noi è al primo posto nella sfera dell'esistenza sociale esterna e tutto da noi diventa "lingua", molte lingue che risuonano e s'incrociano a diversi livelli [...]. Queste lingue, la lingua "classica", "moscovita", "dei *perdevižniki*³⁷", "dell'Occidente contemporaneo", in questo

³⁶Kabakov si riferisce agli artisti concettualisti.

³⁷I *perdevižniki* sono pittori e scultori di orientamento realistico che rientravano nell'unione artistico-democratica, *Tovariščestvo peredevičnych chudožestvennyh vystavok* (L'organizzazione delle mostre artistiche itineranti). Con la loro arte intendevano contribuire concretamente all'educazione estetico-sociale delle masse popolari e aspiravano alla larga popolarizzazione della loro arte. Per questo hanno organizzato a partire dal 1871 a Pietroburgo e a Mosca quarantotto mostre, che poi dopo si spostarono in diverse grandi città russe. In diversi periodi entrarono a far parte dell'organizzazione A. M. e V. M. Vasnecovy, V. E. Makovskij, V. M. Maksimov, V.L.Polenov, I. I. Levitan, E. I. Repin, V. A. Serov, V. I. Surikov, I. I. Šiškin, A. K. Savrasov, K. A. Savickij. Nella loro opera i *perdevižniki*, basandosi sul metodo realista, rappresentavano la vita del popolo russo. Il quotidiano è prevalente nella loro arte. Dopo la rivoluzione d'ottobre l'Organizzazione si fuse con la *Associazija chudožnikov revolucjonnoj Rossii* (*Associazione degli artisti della Russia rivoluzionaria*) e interruppe la sua attività indipendente.

senso, sono “tutte uguali” tra loro, ma [...] c’è un metalinguaggio, una lingua “prima tra le eguali” [...] una lingua che integra tutto, che livella [...] una lingua che copre tutto e tutti...la Lingua principale, la lingua della produzione figurativa anonima di strada, in cui si trova tutto e tutto trova espressione [...] È la lingua degli stand, dei manifesti, degli orari, delle spiegazioni, ecc. ecc. [...] la lingua in cui tutti si capiscono e possono capire [...] il nostro Esperanto (Kabakov 1999: 115-116).

Rubinštejn sottolinea il condizionamento che la lingua della realtà sovietica esercitava nella coscienza collettiva russa, e da qui la sensazione di essere in uno spazio culturale che è “concettuale” per eccellenza:

La Russia in questo senso storicamente si è definita come paese dell’arte concettuale, perché tutto iniziava e finiva sul piano della lingua. [...] quando Chruščëv diceva ad un congresso che sarebbe stato costruito il comunismo significava che era già costruito, perché per la coscienza russa l’importante è dire e nominare. Il giorno seguente tutti già credevano: ecco il comunismo. E nessuno si aspettava che venisse costruito realmente, nessuno veniva accusato della divergenza tra parola e fatto. L’arte concettuale russa ha origine da tendenze profonde nell’esistenza stessa della lingua e della coscienza russe (Majer, Rubinštejn 1993: 311).

La consapevolezza che la lingua è il fondamento originario e ineluttabile dell'opera d'arte induce i concettualisti a prendere coscienza del fatto che l'immediatezza della percezione è in realtà un'illusione. I concettualisti moscoviti elaborano strategie volte a dimostrare l'ingannevolezza del linguaggio letterario e figurativo della cultura sovietica e del realismo socialista.

[...] i concettualisti cercano continuamente, attraverso diverse azioni estranianti, di delimitare e descrivere questa natura linguistica dell'arte, di superare l'egemonia della parola, di uscire dai suoi limiti [...] il dominio di lavori puramente testuali è, di norma, una di queste azioni [...] (Bobrinskaja 1994: 9-10).

Oltre a quest'acuta attenzione alla tematica della lingua, due “eventi” nella cultura sovietica hanno preceduto la comparsa del concettualismo e hanno dato il primo impulso al sorgere di nuove consapevolezze negli artisti non ufficiali e ad un nuovo modo di intendere l'arte: il tramonto delle speranze liberali del “disgelo” e il cambiamento del concetto di cultura nell'*underground* degli anni Settanta (cfr. Tamruči 1993: 206-207).

Come ricorda Kabakov, il periodo in cui la speranza che potesse essere avviato un corso spontaneo nella vita artistica era stata particolarmente sentita dal '57 al '62, poi, dopo la

mostra del Maneggio³⁸ le speranze furono sempre pari a zero” (cfr. Kabakov 1999: 45, 64). La disillusione delle speranze di una democratizzazione del sistema e di una cultura libera provocarono una netta separazione tra cultura ufficiale e non ufficiale:

[...] non ci passava neppure per la testa di considerare la condizione di autori non pubblicati un’offesa, un segno di precarietà o del fatto che gli anni stavano passando invano. Io personalmente ho iniziato a scrivere già con la consapevolezza che non mi avrebbero mai pubblicato (Šapoval, Rubinštejn 1998: 115).

Ma proprio sulla scia del “precario” e incerto spirito liberale del “disgelo” ci furono degli spiragli di apertura, e vennero organizzate delle mostre che diedero modo agli artisti di prendere conoscenza degli sviluppi dell’arte dai quali erano stati isolati fin dagli anni Trenta. Come fa notare Prigov l’assimilazione però avvenne in maniera distorta, anomala:

Tutta quest’informazione era compresa secondo i criteri locali, cioè in maniera mostruosamente ideologizzata. Inoltre arrivò tutto subito, fuori del tempo, a fasci interi di stili. E l’alterazione del processo naturale della loro successione com’era avvenuta in Occidente, di

³⁸Mostra organizzata nel novembre del 1962 da artisti non conformisti, nell’aspettativa, diffusa negli anni del disgelo, di poter agire ed esprimersi liberamente. La mostra venne allestita nei locali dell’ex-Maneggio, nell’ambito di una manifestazione dedicata ai trent’anni della sezione moscovita dell’Unione degli artisti che era già in corso. Quando Chruščëv giunse a quella sala, alla vista di quei quadri astratti, così lontani dall’estetica del realismo socialista reagì con sdegno ed espressioni offensive nei confronti degli artisti, “corrotti dal mondo occidentale”. Era il primo segnale esplicito che “il disgelo non avrebbe significato libertà, né artistica, né sociale” (Piretto 2001: 268-27; Eggeling 1999: 132-137).

conseguenza, ha alterato la prospettiva della nostra percezione (Smoljanickij, Prigov e Rubinštejn 1992: 48).

Tutti gli stili dell'arte mondiale del XX secolo si pararono davanti agli artisti *underground* contemporaneamente: l'impressionismo, l'arte astratta americana e francese, il surrealismo e l'avanguardia russa. La storia dell'arte veniva così percepita non come una serie di correnti che si erano susseguite nel tempo, ma come un insieme di diversi stili coesistenti cui attingere, che occupavano un loro posto nella coscienza degli artisti sul medesimo piano temporale.

Negli anni Settanta negli ambienti non ufficiali si era acquisita un'idea più o meno chiara della cultura contemporanea, della pop-art, dell'arte concettuale. L'artista *underground* si rese conto delle sinergie col pensiero artistico occidentale, ma anche del fatto che la propria realtà culturale, quella in cui esisteva e che lo circondava, era diversa da quella che aveva determinato l'origine e la fisionomia di quelle correnti.

Alla consapevolezza di essere parte della società sovietica, seguì, per gli artisti non ufficiali, la necessità imminente di definire un proprio posto adeguato, una propria identità culturale all'interno di essa. E da questa ricerca sono nate il concettualismo e la *soc-art*, le “due prime correnti collettive dell'arte russa non ufficiale”, che hanno definito l'atmosfera della cultura non ufficiale di Mosca negli anni Settanta (Tamruči 1993: 207). Per la prima volta gli artisti compresero la mutabilità storica dei confini che separavano l'arte dalla non arte, e la conseguente necessità di coinvolgere l'arte in

un'interazione immediata con il proprio contesto storico concreto.

La cultura non venne più percepita come un tempo pressato, ma fatalmente scandito dal corso della storia: “l'arte non può trattenersi nel passato utilizzando una strategia superata e pone l'artista di fronte alla risoluzione di problemi del presente” (*Ivi*, p. 206).

L'astensione degli artisti non ufficiali di Mosca da qualsiasi intervento nella vita ufficiale della società sovietica, anche da un'azione di carattere artistico importante come la mostra dei Bulldozer³⁹, non era una forma di rifugio dalla realtà nell'arte, ma era una scelta dettata dalla sensazione che l'arte non dipendesse dalla sua proclamazione attraverso azioni pubbliche dimostrative e anche dalla certezza che nessuna iniziativa avrebbe potuto cambiare la situazione generale, irreversibilmente patologica (cfr. Kabakov 1999: 62).

Nell'ambiente non ufficiale moscovita ci si manteneva ad una certa distanza tanto dal rumore della retorica della società sovietica, quanto dal dissenso e dalle forme di attivismo pacifico: una posizione di difesa “ 'dalla realtà obiettiva', non solo dal sistema ma anche dai palliativi correnti: combattere contro di esso, adularlo o andarsene” (Fajbisovič 1998: 197).

³⁹Una mostra organizzata nel settembre del 1974 per iniziativa dell'artista Oskar Rabin da un piccolo gruppo di artisti non allineati senza l'autorizzazione ufficiale. Esposero le loro opere su un terreno abbandonato nel quartiere di Čeremuški, alla periferia di Mosca, secondo l'uso degli artisti parigini e londinesi di esporre lungo le rive dei fiumi. Ma gli agenti del Kgb intervennero prima ancora che l'allestimento della mostra venisse completato, si scagliarono contro i quadri e i loro autori. Gli artisti vennero arrestati, mentre tre bulldozer distruggevano tutto quello che trovavano sul posto: da qui la denominazione della mostra (cfr. Piretto 2001: 319).

Ma tutti gli artisti e gli autori moscoviti degli anni Settanta erano radicati nel loro tempo, sempre pronti a cogliere il “qui e adesso”, l’aria contemporanea che li circondava. Sincronizzandosi su quei flussi di energia che erano emanazioni del loro luogo e del loro tempo concreti, l’artista, il poeta, il musicista, sono riusciti a conservare il carattere particolare dell’atmosfera della storia locale. Anche perché, prosegue Kabakov, “l’aria su Mosca” era densa e tesa, così carica di energia che di meglio non si poteva sperare per “un imperfetto ricettore come l’udito interiore dell’artista” (Kabakov 1999: 65). In maniera altrettanto “indefinita” è formulato il rapporto con il proprio tempo che si riflette nei testi di Rubinštejn:

[...] quando li ho scritti, mi è sembrato di essermi lasciato attraversare al massimo da tutta l’aria con tutti gli aromi di quel tempo. Non mi metto a spiegare come funzionano questi meccanismi”, ma il *qui e ora* (cors. agg.) non si manifesta attraverso rimandi diretti alla storia (cfr. Gruško, Rubinštejn 1999: 80).

L’affermarsi del concettualismo moscovita coincide cronologicamente con “il periodo dell’arte sociale⁴⁰”, cioè con il manifestarsi a partire dai primi anni Settanta di un orientamento “sociale” nella vita artistica non ufficiale di

⁴⁰Questo periodo è succeduto, secondo Kabakov, ad una prima fase “metafisica” dell’arte non ufficiale moscovita (cfr. Kabakov 1999: 65-73).

Mosca; un orientamento che maturò sia nell'ambito dell'arte sia in quello della poesia.

Kabakov lo definisce in questi termini:

[...] l'invasione improvvisa e imprevedibile, inaspettata, della produzione e della tematica di strada, sociale, aperta, nuda, non abbellita artisticamente in "Sua Altezza l'Arte", nella "Grandart", e ciò che è più terribile, nelle forme ideologiche più terrificanti, prese tali e quali com'erano "al loro posto", nell'aspetto, per così dire artisticamente non rielaborato, cioè nelle strade, nelle case, negli edifici, nei giornali, ecc. (Kabakov 1999: 73-74).

Negli anni Settanta nell'arte non ufficiale comparvero lavori che costituivano i primi tentativi di considerare *l'homo sovieticus*⁴¹ e il suo mondo. In questa riflessione però non c'è sarcasmo, polemica o condanna:

Nell'arte apparvero ironia, umorismo, riflessione e sguardo distaccato; era un fenomeno parallelo alla morte dell'ideologia sovietica che cominciava a sciogliersi come un fantasma di metallo [...] (Kabakov 1990: 46).

⁴¹*Homo Sovieticus*: espressione coniata dal filosofo Nikolaj Berdjaev del ventesimo secolo (ripresa da Kabakov nella sua accezione originaria) basata sull'idea che il cittadino sovietico apparteneva ad una "specie" diversa dall' *Homo Sapiens*: Non è ironia, è qualcosa di tremendamente serio, l'*Homo Sovieticus* è il prodotto dell'ideologia e della paura (cfr. Kabakov 1990: 46).

L'artista concettualista ha piena coscienza di essere un *cittadino sovietico* (cors. agg.), una persona cioè su cui la società sovietica aveva lasciato impressi nella coscienza segni incancellabili:

[...] nell'infanzia siamo stati educati in modo totalitario [...] il nostro passato di bambini non è, per così dire, separato. Lo accettiamo, non nel suo colorito ideologico, ma nella sua fattura. La coscienza totalitaria è la nostra infanzia. Siamo stati tutti pionieri (Majer, Rubiņštejn 1993: 306).

Così spiega Kabakov la nuova prospettiva di un artista che vede il cittadino sovietico che è parte inscindibile di se stesso rispecchiato al di fuori di lui, nelle persone che lo circondano:

Mi ritrovai come in una condizione del tutto impersonale, una condizione propria di noi tutti, di me e delle persone che mi circondavano. [...] la condizione di un normale abitante medio del nostro paese. Ma non di quell'uomo sovietico semplice, composto e fantasticato da tutta la nostra propaganda...che sorride dai giornali e dai manifesti, ma quell'uomo sovietico che è, adesso, ognuno di noi, che esiste ed è dissolto in ogni nostra cellula e nel sangue, vile, impaurito, falso, remissivo, esteriormente decoroso “come se non fosse successo nulla”, vanesio, cattivo, impotente, sentimentale, felice per ogni sciocchezza e piccolezza, inconcepibilmente e

ferocemente crudele, “uno uguale a tutti” da Brest a Vladivostok [...] (Kabakov 1999: 113-114).

Certo, come riconosce Kabakov, questi potrebbero essere i tratti di ogni uomo inserito in una struttura sociale, ma, sottolinea, lo stato di dipendenza da questa struttura e l'impossibilità di immaginare se stessi al di fuori di essa sono particolarmente forti per “chi abita qui”:

[...] la coscienza “del semplice uomo sovietico” era completamente socializzata e compenetrata dall'ideologia, dalla paura e dagli ordini [...] che si riversavano su di lui dalla mattina alla sera. E questa “mentalità” dell'uomo sovietico propria di tutti e di ognuno ho cominciato a sentirla come una condizione ossessiva, incalzante, che doveva essere in qualche modo espressa, raffigurata. Ma la cosa più interessante è che cominciai a raffigurarla, a descriverla come dall'esterno, non dall'interno [...] (*Ivi*, p. 114).

La rappresentazione non era nata come attività creativa del soggetto, non era stata creata all'interno di lui e poi “tirata fuori” e collocata nello spazio esterno: “questo sé generale” l'artista lo trovava fuori già pronto e non doveva fare altro che trasferirlo dal mondo esterno nel proprio studio: “Non c'era niente da inventare, né la forma, né il genere, era “già tutto pronto”⁴²” (*Ivi*).

⁴²Kabakov fa notare che dal punto di vista propriamente “artistico” questo meccanismo corrispondeva al procedimento artistico del *ready-made* introdotto da Duchamp all'inizio del XX secolo.

Negli anni in cui Kabakov scrive le sue memorie, alla fine degli anni Ottanta, gli attributi ideologici dello spazio della società sovietica ormai non facevano paura più a nessuno, ma negli anni Settanta l'aria era ancora completamente "ideologizzata", il processo di emancipazione dalla soggezione che incuteva il sistema era solo agli inizi, la carica energetica di quei segni non si era consumata del tutto, ma stava perdendo la sua forza.

E questo si rifletteva nella società, nel "passaggio dall'imbrigliamento ad un umile conformismo, dal 'movimento in avanti' alla condizione di conservazione e del segnare il passo". Un periodo che si può considerare come

[...] il finale del ciclo "carismatico" che era iniziato nel 1917 proveniente dall'alto, in crescita negli anni '40-'50 e che stava velocemente scivolando verso il basso ma che solo alla fine degli anni Ottanta si piegò alla totale cessazione (Kabakov 1999: 76).

Era questa l'atmosfera di transizione segnata da un graduale esaurimento del potere dell'ideologia che si respirava nella società negli anni di Brežnev, "quando tutto da uno stato di nervoso entusiasmo cominciava a passare ad uno stato monotono, meccanico, morto-ritualizzato" (*Ivi*).

Il 1974 fu l'anno in cui sembrava che tutto sarebbe concluso definitivamente con la veloce distruzione di tutta la vita artistica non ufficiale, lo aspettavamo da un

giorno all'altro, ma poi la paura diminuì un po', o meglio, rimase la stessa, ma si aveva l'impressione che saremmo rimasti artisti "non ufficiali" per un periodo indefinito [...] Tuttavia insieme a questo umore e forse grazie ad esso (nessuno si spiega questo legame, ma c'è sempre), una grande quantità di quadri, di versi, di testi venne creata in un modo incredibilmente dirompente come uno scoppio, con la forza di una molla ri-lasciata; ininterrottamente lavoravano e componevano artisti, poeti e scrittori, c'era un'atmosfera creativa straordinariamente tesa, carica, insolitamente, misteriosamente, febbrilmente produttiva e variegata [...] (*Ivi*).

Come scrive Piretto, "la stagnazione coinvolgeva la cultura sanzionata dall'ufficialità, ma permetteva all'*underground* di raccogliere forze" (2001: 316).

Allora negli artisti e autori moscoviti si verificò quel distacco emotivo da tutta quella simbologia e da quel linguaggio ideologico necessario per guardare alla cultura sovietica semplicemente come ad un fenomeno culturale: "dopo molti anni capii che la letteratura sovietica è un fenomeno, ma è come se non avesse niente a che fare con ciò che io sono abituato a considerare arte" (Gruško, Rubinštejn 1999: 76).

La "percezione del mondo come testo, dell'oggetto come segno", fonda lo sguardo dei concettualisti sulla realtà e sulla cultura" (Lipoveckij 2000).

Il rapporto tra i concettualisti e la realtà, la cultura e l'arte, è "analitico", è maturato in concomitanza con la perdita di

autorità dell'ideologia sul piano politico e quindi con il ruolo esclusivo del linguaggio che la legittimava sul piano socio-culturale e artistico: il realismo socialista e la lingua sovietica (cfr. Lipoveckij 1999a: 111).

Le correnti dell'arte occidentale degli anni Sessanta e Settanta muovevano tutte verso una “rivoluzione generale” della concezione dell'arte, ma l'obbligatorietà del realismo socialista in Unione Sovietica intensificava il bisogno di superare i “modelli ideologico-culturali, le idee sulla verità, sulla bellezza, sulla giustizia” e di riflettere sulla proiezione di queste rappresentazioni sulla coscienza di massa (cfr. Vasil'ev 1996: 142-143).

I concettualisti avvertirono la crisi dei paradigmi e dei canoni tradizionali dell'arte in generale, e di conseguenza la necessità di un ripensamento critico dei modi esistenti di modellazione artistica. Una presa di coscienza che era iniziata originariamente come reazione estetica al realismo socialista, all'arte e alla letteratura della stagnazione: “L'attenzione dei concettualisti moscoviti in particolare è indirizzata prima di tutto alla lingua figurativa realistica e alle forme della produzione figurativa ideologica di massa che la utilizzava” (Bobrinskaja 1994: 11).

Lo status di corrente non ufficiale del concettualismo moscovita ne ha decisamente influenzato l'estetica, l'autocoscienza, la mitologia interna, determinando i suoi motivi peculiari rispetto al concettuale occidentale: “L'atmosfera spirituale, la vita quotidiana, l'ideologia e la mitologia della società circostante sono oggetto di costante attenzione per i concettualisti moscoviti” (*Ivi*, p. 14).

La Bobrinskaja rileva i motivi più significativi di questa condizione non ufficiale del concettualismo moscovita, tra cui la stilistica tutta particolare “di un’intimità anonima” e la “marginalità”.

L’intimità anonima risulta da un “orientamento dell’arte al tono intimo familiare” e contemporaneamente dalla condivisione collettiva dell’esperienza artistica, quasi si realizzasse, nell’arte non ufficiale, quello spazio in cui è possibile il privato, il personale e il comune. Uno spazio che non ha nulla a che vedere con quell’“unione paradossale e alogica dell’individuale e del collettivo, [...] dell’aggressività, della paura e del concetto di casa” rappresentata nella forma più quotidiana e diffusa da quel fenomeno specifico del modo di vita sovietico che è l’appartamento in coabitazione. Molti dei lavori dei concettualisti sono destinati ad una fruizione “privata”, perché creati in una situazione di clandestinità, all’interno di una cerchia ristretta di amici. Da qui il tono partecipa di quel parlare per sottintesi, di quell’intendersi per accenni che diventa il modo di comunicare spontaneo tra persone unite da legami affettivi, esperienze e interessi comuni. Questo “carattere da camera” del concettualismo moscovita è legato non solo all’opposizione cultura ufficiale-non ufficiale, ma anche alla tendenza ad avvicinare l’arte alla vita, fino alla sua completa dissoluzione nella quotidianità delle piccole cose: molte opere dei concettualisti sono talmente “familiari”, tanto comuni da non essere notate nella vita circostante: “sono lavori orientati all’immane rapporto reciproco con una cerchia di ricordi e di associazioni psicologiche ed

emozionali profondamente intimi e prettamente privati”. A queste caratteristiche però non va attribuita quella valenza positiva che nella contrapposizione tradizionale dei tipi di creazione rivestiva la creazione privata, dilettantesca come sfera ideale di un’assoluta libertà creativa e di espressività individuale rispetto alla creazione ufficiale e pubblica. L’“arte da camera” dei concettualisti non implica la volontà di una chiusura, di un isolamento totale nell’arte intesa come luogo di espressione della propria individualità personale.

La centralità del concetto di “marginalità” è un altro tratto peculiare derivante dall’origine *underground* del concettualismo moscovita che lo distingue dall’arte concettuale occidentale. L’esistenza “ai margini” della cultura ha determinato quella tensione elevata con cui sono definiti i confini tra l’“artistico” e il “non artistico”. Il concettualismo tende in via di principio alla “sfocatura” dei confini e a rendere questi stessi confini oggetto d’indagine e di ridefinizione.

Per esempio una manifestazione di questo avvicinamento tra arte e vita è la *performance*. Dalla fine degli anni Sessanta il genere intermediale della *performance* assume un’importanza centrale in tutta la cultura non ufficiale. Lo testimonia chiaramente la nascita di una serie di gruppi dediti unicamente all’organizzazione di *performance*, tra cui *Dviženie* (Movimento), *Gnezdo* (Nido), *Tot-Art* (Tot-art), *Kollektivnye dejstvija* (Azioni collettive) ecc. Insieme al quadro e all’oggetto, la *performance* può essere considerata verso la metà degli anni Settanta una delle fondamentali sfere di realizzazione del concettualismo moscovita. I confini del testo, inteso come entità aperta, sono al centro

dell'attenzione. La *performance* è un tentativo di lasciare questi confini, di aprirli per la realizzazione della pratica estetica nell'azione (cfr. Hirt, Wonders 1998: 35).

Attraverso la *performance* viene eliminata la distanza tra osservatore e l'arte, viene intensificata l'esperienza estetica. La riflessione è attivata e intensificata dall'immediatezza dell'azione: “la creazione dell'opera d'arte e il suo funzionamento nella vita, tradizionalmente separati, nella *performance* si uniscono” (Bobrinskaja 1994: 45).

Non si arriva all'immedesimazione perché la realizzazione del progetto vuole puntare allo stimolo della riflessione, si basa sul mantenimento di una certa distanza. La *performance* concettualista è organizzata sempre come un'azione o una serie di azioni pratiche, neutrali, comuni. Non “esprime”, non “rappresenta” nulla, non contiene elementi di teatralità, ma è indirizzata alla riconsiderazione estetica della quotidianità. Il carattere “rarefatto” dell'azione pone l'osservatore di fronte alla necessità di riformulare il sistema di interrelazioni con l'arte:

[...] la *performance* concettualista lavora spesso con categorie astratte: il tempo, lo spazio, il corpo umano nello spazio, lo stato della contemplazione, la distanza, la durata, ecc. (*Ivi*).

Una delle *performance* concettualiste più esemplificative è *Tretij variant* (*La terza variante*⁴³) del gruppo *Kollektivnye dejstvija*, che risale al maggio del 1978.

All'inizio delle *performance* del gruppo c'è sempre un cambiamento di contesto, dalla città ad uno spazio immerso nella natura. E questo perché la natura, i fenomeni naturali, le condizioni geografiche possono modificare inaspettatamente il corso dell'azione diventando quasi coautori della *performance*. Lo stesso attraversamento della distanza tra la città di Mosca alla zona dell'azione costituisce una componente strutturale della *performance*⁴⁴.

Per l'azione è prevista la presenza di venti persone come spettatori e di altre due persone come attori. I venti spettatori vengono portati in un campo circondato da un bosco alla periferia di Mosca; dal bosco esce il primo attore vestito di violetto, che, dopo aver percorso un certo tratto nel campo, si stende in una fossa scavata in precedenza. Allo scadere dei tre minuti della cosiddetta *pustoe dejstvie* (*azione vuota*), il secondo attore con un vestito identico a quello del primo, si alza da un'altra fossa, scavata ad una distanza di trenta metri dall'altra. Al posto della testa ha una sfera arancione, che trafigge con un bastone sollevando sopra di sé una nuvola di polvere bianca. Così “decapitato”, torna indietro, e si stende nella sua fossa. Contemporaneamente alla scomparsa del secondo attore, il primo ha già fatto in

⁴³La descrizione della *performance* è tratta da Masterkova 1982: 6-11. Il gruppo è stato fondato nel 1976, i suoi membri erano Nikita Alekseev, Georgica Kizeval'ter, Andrej Monastyrskij, Nikolaj Panitkov, ma il gruppo ha cambiato la sua composizione nel corso del periodo della sua attività, durata fino al 1989.

⁴⁴La scelta di zone lontane dal centro ha lo scopo di “disurbanizzare” gli spettatori, di allontanarli dal contesto urbano e smussare la loro ormai acquisita “natura urbana”, perché nel percorrere la distanza dalla città alla zona dell'azione devono sopportare sforzi di carattere fisico, per esempio camminare nella neve o sotto la pioggia (cfr. Masterkova: 1982: 9).

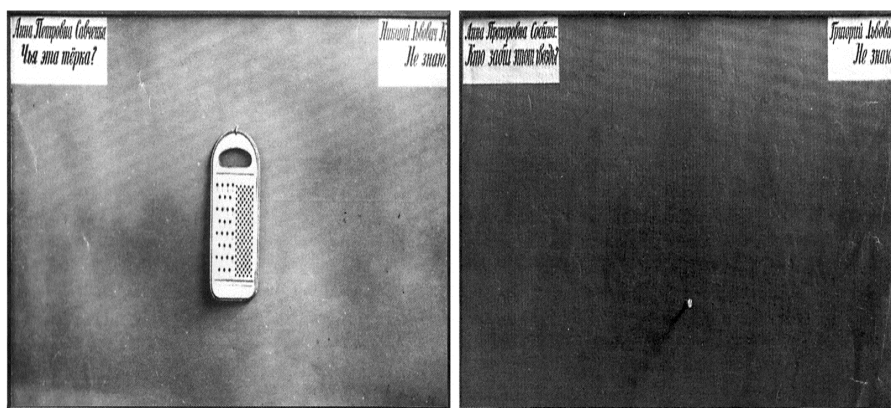
tempo a cambiarsi e a vestirsi con i suoi indumenti comuni, si alza e si dirige verso il bosco. Per *azione vuota* si intende il periodo di tempo dell'azione che non si manifesta agli spettatori e che costituisce il centro drammatico di ogni performance del gruppo (Monastyskij 1999: 75). In questo caso è il tempo in cui l'attore rimane steso nella fossa finché il pubblico non lascia il luogo dell'azione, ciò che, di solito, avveniva entro mezz'ora. Questo tipo di *performance* trasmette un significato esistenziale, simbolizza quasi un viaggio trascendentale o la permanenza in uno spazio intermedio, di confine e lo fa attraverso azioni concrete, movimenti comuni, semplici, principalmente attraverso *l'azione vuota*.

Lo spettatore percepisce la presenza di un significato, ma non riesce a formularlo in maniera razionale, in una forma linguistica, intuisce l'importanza degli eventi che succedono, ma non riesce a determinare in cosa consista. L'effetto dell'azione si realizza in realtà nella sfera interiore e psicologica e nella sua coscienza. Il processo della percezione si prolunga in questo vagare senza avere “né una determinata direzione, né una progressività” (*Ivi*, p. 41, 47).

I lavori dei concettualisti invitano ad una lettura profonda dell'opera, anche quando il senso appare scontato o il contenuto informativo nullo: chi ascolta non riesce a soffermare la sua attenzione su qualcosa in particolare di concreto e preciso e la sua attenzione “scivola nel vuoto”. Non c'è una percezione automatica del significato e, come in tutte le opere concettualiste, il senso non si chiarisce mai del tutto, si intuisce.

Si pensi a *Kuchonnaja serija*⁴⁵ (*La serie della cucina*) di Kabakov: dieci tavole, simili a quelle che contengono istruzioni e sussidi didattici pratici su come utilizzare strumenti medici o antincendio.

La perplessità nasce quando lo spettatore vede che su ogni tavola è appeso un semplice utensile da cucina: un coltello, una mannaia, un tritacarne, una grattugia, ed altri oggetti simili. Negli angoli superiori della tavola poi ci sono delle brevi scritte, “annotazioni di due voci” per ogni tavola.



Fonte: Kabakov 1984: 26

Come si può notare, nella tavola di sinistra è appesa una grattugia e nell’angolo superiore sinistro la scritta: “Анна Петровна Савченко: Чья это тёрка?” (Anna Petrovna Savčenko: Di chi è questa grattugia?), nell’angolo superiore destro: “Николай Львович Кругленко: Не знаю” (Nikolaj L’vovič Kruglenko: Non lo so) (Kabakov 1984: 26).

⁴⁵La descrizione della mostra *La serie della cucina* è tratta dalla presentazione dello stesso Kabakov in 1984: 26-27.

Al centro della tavola accanto, quella di destra, è piantato un chiodo. Nell'angolo superiore sinistro la voce: “Анна Прохоровна Собина: Кто побил этот гвоздь?” (Anna Prochorovna Sobina: Chi ha piantato questo chiodo?); nell'angolo superiore destro: “Григорий Львович Зимин: Не знаю” (Grigoriĭ Lvovič Zimin: Non lo so) (*Ivi*).

La composizione delle tavole si ripete, le risposte possono anche indicare nome, cognome e patronimico degli ipotetici proprietari degli oggetti.

Tutte queste tavole appese una accanto all'altro in una o due file, con un utensile da cucina inchiodatovi sopra e le due repliche ai lati superiori costituiscono i “quadri” di *La serie della cucina*.

Le repliche scritte producono l'effetto come di un “risuonare di voci” che modifica la percezione della tavola. Lo spettatore si trova non semplicemente di fronte ad una superficie inanimata, ma alla rievocazione dello spazio di una cucina in cui queste voci vengono udite. Nella memoria di ogni spettatore emergeranno associazioni con la propria esperienza personale e ricordi che lo riportano allo spazio della cucina comune di un appartamento in coabitazione.

Kabakov descrive concretamente com'era strutturato lo spazio della cucina in comune. Ci si deve immaginare uno spazio unico in cui ci sono più fornelli accesi, piccoli tavoli addossati l'uno all'altro, più o meno usurati, di colori diversi. Intorno a questi tavoli si ammassano gli inquilini affaccendandosi nel tagliare e nel cucinare; sopra ad ogni tavolo, appesi alle pareti, ci sono delle tavole simili a quelle “riprodotte” da Kabakov nella sua mostra e in cui sono

appesi asciugamani, pentole, coltelli, e uno scaffale con tazze, piatti, lattine. In questo spazio le voci non danno vita a dei dialoghi, ognuno dei presenti lancia delle frasi nel vuoto, come se non si rivolgesse a nessuno in particolare. La cosa strana è che la frase lanciata senza alcuna precisa direzione trova misteriosamente la risposta all'altra estremità della cucina. Qualcuno dice qualcosa in tono affermativo, interrogativo, e dopo un po' di tempo qualcuno commenta ciò che è stato detto con una frase altrettanto breve⁴⁶.

È Kabakov stesso a descrivere le modalità di percezione della mostra: o come una ributtante tavola in cui è appeso un altrettanto ributtante sporco oggetto da cucina; o come lo spazio denso e torbido in cui sono emesse voci-frasi che, come quel triste singolo oggetto disposto al centro della tavola, rimangono sospese per sempre, impantanate in quello spazio. In questo modo di intendere “il quadro”, le parole e l'oggetto in rapporto allo sfondo vischioso diventano la stessa cosa (Kabakov 1984: 26-27). Nel primo caso, conclude Kabakov, lo spettatore troverà la mostra un insieme di oggetti di uso quotidiano, nell'altro si aprirà di fronte a lui uno spazio metafisico, artistico.

L'idea delle voci che risuonano nello spazio della mostra della cucina, che, come ha osservato Kabakov, non trovano una risposta immediatamente successiva e vengono percepite come frasi decontestualizzate e assurde in quella loro esistenza apparentemente ingiustificata, ha una certa affinità con la struttura di alcuni testi di Lev Rubiņštejn. Alcuni dei

⁴⁶La sezione intitolata *Ol'ga Georgevna, u vas kipi!* (*Ol'ga Georgevna, bolle!*) 1984 dell'installazione di Kabakov *Kommunal'naja kuchnja* (*La cucina dell'appartamento in coabitazione*, 1994) è costituita da ottanta pagine di esempi concreti delle voci che riempivano gli spazi della cucina in coabitazione (Kabakov 2002: 277-358).

suoi versi riproducono “voci”, repliche, osservazioni casuali evidentemente tratte da conversazioni e dialoghi della realtà quotidiana o di un’ipotetica *pièce* teatrale, che vengono fissate su schedine. Il lettore-ascoltatore si appresta a leggere o ascoltare dalla voce dell’autore un commento o un’osservazione conseguente, e invece solo dopo una serie più o meno lunga di pseudocitazioni letterarie, battute, voci che non hanno a che vedere con quelle precedenti, il lettore attento trova possibili risposte alle “voci”.

Gli oggetti appesi a queste tavole possiedono tutte quelle caratteristiche negative indicate dalla Bobrinskaja e che sono riconducibili alla poetica della marginalità.

I concettualisti introducono nei loro lavori e nei loro testi oggetti, linguaggi e stili con caratteristiche opposte rispetto a quelle comunemente riconducibili alla categoria estetica del bello, e che quindi, per la coscienza artistica tradizionale, sarebbero escluse dalla sfera dell’arte. Ossia, il non-essere interessante (*ne-interesnost*), il “non-essere definibile” nella forma e nella funzione (*ne-opredelennost*) e quindi il “non-essere utile” (*ne-nužnost*), il “non-essere visibile” (*ne-zametnost*) (cfr. Bobrinskaja 1994: 40-41).

Nella categoria del “non-essere interessante” rientrano la monotonia e l’uniformità di molti lavori concettualisti, che hanno lo scopo di spostare l’attenzione del fruitore dalle caratteristiche estetiche dell’oggetto, spesso insignificanti, alla riflessione sulla questione della legittimità artistica dell’“opera”.

Le categorie del “non-essere definibile” e del “non-essere utile” sono strettamente collegate. Nel momento in cui un

oggetto viene volutamente realizzato in modo tale (attraverso l'incompiutezza e la neutralità della forma, o la banalità e l'inservibilità dell'oggetto scelto, perché consumato, usurato) che la sua identità di oggetto artistico rimane ambigua, viene percepito come inutile, come oggetto assurdo la cui esistenza è priva di senso.

La categoria del “non-essere visibile” come oggetto artistico tocca sia il problema del confine tra arte e non arte, quando un oggetto o un linguaggio è talmente banale ordinario e abituale che difficilmente viene notato in un contesto artistico, sia quello del confine tra ciò che rientra nella cultura e ciò che ne è escluso.

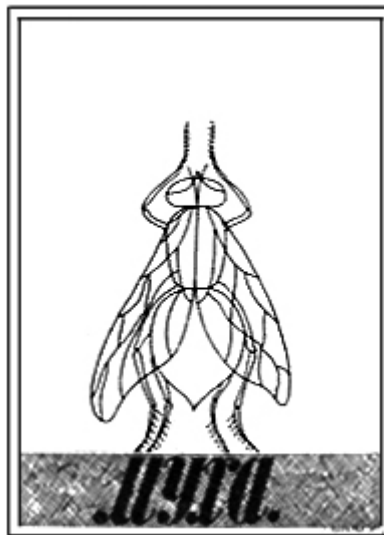
L'interesse dei concettualisti è attirato da tutto ciò che, trovandosi al di fuori delle categorie valutative della cultura tradizionale, è libero dalle sovrastrutture ideologiche e quindi risulta ancora capace di “significare” qualcosa di nuovo e di essere artisticamente “produttivo”.

L'attenzione che i concettualisti riservano a queste categorie “negative” non implica affatto la rinuncia all'arte, ma l'intenzione di realizzare opere che possano suggerire una “ri-formulazione complessiva del concetto stesso di 'arte' ”, al di là della compiutezza estetico-materiale di ogni singola realizzazione (cfr. Bobrinskaja 1994: 40, 41).

La collocazione di un oggetto che non ha nulla di esteticamente pregevole in una mostra, o di battute banali, impersonali, interiezioni in un testo letterario, in contesti cioè “impropri” rispetto alle caratteristiche di quegli oggetti e di quei linguaggi spinge l'osservatore e il lettore attento e curioso a porsi una serie di domande.

I concettualisti cercano appositamente di fare in modo che i loro lavori mantengano un carattere indefinito, un significato “sfuggibile” e ambiguo, perché proprio questa indefinitezza innesca nelle coscienze una catena di associazioni, di similitudini e di immagini.

L'installazione *Mucha s keryl'jami* (*La mosca con le ali*) di Kabakov è costituita da una sezione verbale, *Murav'ej* (*La formica*), composta di possibili commenti di ipotetici visitatori di una “mostra” in cui il “quadro” non è che il disegno stilizzato di una mosca (Kabakov 2002: 220-229).



Fonte: Kabakov 2002: 220-229⁴⁷

Per esempio:

...Виктор Степанович, интересен прямой идиотизм подписи – явно обыгрывающий нашу склонность к иноказанию, во всем видеть подтекст, контекст –

⁴⁷La scritta nella parte inferiore dell'illustrazione МУХА significa mosca.

здесь автор подписью “муха” как бы подчеркивает, что здесь только муха и есть...

(...Viktor Stepanovič, è interessante l'evidente idiotismo della scritta: gioca chiaramente con la nostra tendenza all'allegoria, a vedere in tutto un sottotesto, un contesto: qui l'autore della scritta “La mosca” è come se sottolineasse che qui davvero non c'è che una mosca...)

[...]

...Я думаю, что здесь изображена сцена, вроде эстрады на которой муха танцует, как балерина...

(...Io penso che qui è raffigurata una scena, tipo un palcoscenico, in cui la mosca balla, come una ballerina...)

[...]

...Глупость, когда на нее смотришь, равносильна скуке и тоске, то есть самым сильным из всех повседневных переживаний...

(...Una stupidaggine, quando la guardi, equivale alla noia e al tedio, cioè alle due esperienze più intense della quotidianità ...)

[...]

...Содержательная вещь заставляет разглядывать себя, бессмысленная - возвращает наше внимание на нас самих, на наше наличное состояние - как я попал

СЮДА, КАК Я МОГ ЗДЕСЬ ОКАЗАТЬСЯ, В КОНЕЧНОМ СЧЕТЕ,
ЗАЧЕМ ВСЕ ЭТО...

(...Una cosa ricca di contenuto ha bisogno di essere
esaminata attentamente, una cosa senza senso sposta la
nostra attenzione su noi stessi, sulla nostra condizione
presente - come sono capitato qui, com'è successo che
mi sia potuto ritrovare qui, alla fin fine, che senso ha
tutto questo...)

[...]

...Искусство, какое бы оно ни было должно нести в
себе элемент пластики, а не только чистой
иллюстративности...

(...L'arte, qualunque essa sia, deve avere in sé una
componente di plasticità, e non solo di pura
illustrazione...)

[...]

...Неужто этот человек, что чертеж рисовал зовет
себя художником?...

(...È mai possibile che la persona che ha fatto un
disegno si definisca un artista?...)

[...]

...Ну а в чем дело? Если не считать, что нас просто
хотели разыгрывать и посмеяться?...

(...Beh, ma dov'è il problema? A parte il fatto che hanno voluto semplicemente scherzare e farsi due risate?...)

[...]

...Тут явный предмет для медитации и созерцания: центральное и плоское изображение и предмета, его симметричности и бесплотности и светящийся желтый цвет посередине...

(...Qui c'è un chiaro oggetto di meditazione e di osservazione: la raffigurazione centrale e piatta dell'oggetto, la sua simmetria e inconsistenza, e il colore giallo che splende al centro...) [...] (Kabakov 2000: 223-229).

Nasce un libero gioco di interpretazioni e speculazioni che arrivano a toccare il concetto stesso di arte e a proporre ipotesi di una sua riformulazione, un gioco che non sarebbe sorto di fronte ad un'opera che si sarebbe imposta all'ammirazione dello spettatore per la sua attrattiva estetica. Lo spettatore si chiede chi è l'autore di questa opera "insolita", se questa "cosa" può essere considerata arte, quali sono i possibili significati contenuti in quel disegno, le circostanze che possono aver indotto l'autore a scegliere quel soggetto, se c'è una motivazione esistenziale legata a quella scelta, ecc.

Questa è la realizzazione dell'arte concettuale come ricerca di senso sia per il fruitore sia per l'autore. L'arte e la poesia

concettualiste non contengono in loro delle verità date come obiettive e acquisite una volta per tutte, ma svelano il carattere soggettivo e socialmente condizionato della visione della realtà dell'artista e dell'autore.

Il senso di ogni singola “opera” sia artistica che letteraria è un'indagine e una verifica critica di ciò che può essere considerato arte e letteratura. È questa riconsiderazione dei limiti del concetto di arte, di poesia, di cultura che i concettualisti si propongono di sollecitare. Aprono una serie inesauribile di interpretazioni che ogni lettore elabora all'interno della propria coscienza come il risultato di sforzi individuali: tentativi di mettere a fuoco motivi noti, l'identificazione delle citazioni, la decifrazione del sottotesto, l'individuazione di rimandi ai diversi contesti dai quali è risultata la realizzazione del lavoro.

Tematizzando l'impossibilità di una comprensione univoca, offrendo diversi modi di lettura come parimenti plausibili, i concettualisti accordano al fruitore una libertà di interpretazione estremamente produttiva. E questa è la stessa prospettiva che guida il concettualista nella creazione e che lo porta a prendere in considerazione e ad interagire contemporaneamente con una molteplicità di contesti.

I motivi dell'arte concettuale hanno influenzato quegli autori che si sono avvicinati al gruppo, che hanno tradotto in ambito letterario i medesimi principi dell'arte concettualista. Le caratteristiche dell'oggetto artistico e della *performance* dell'arte del concettualismo moscovita sono proprie anche del linguaggio della poesia e della scrittura concettualiste.

1.3.3 *Il concettualismo moscovita letterario*

L'accostamento di “parola e raffigurazione”, la costante presenza della parola nello spazio figurativo non caratterizza solo l'arte concettuale, ma tutta l'arte russa fin dalla pittura di icone. È un motivo radicato nelle tradizioni storico-culturali della Russia che nel corso del tempo è stato investito di diverse funzioni e ha assunto altrettanto diversi significati⁴⁸.

Il concettualismo poetico-letterario è storicamente limitato all'arco di tempo che va dal 1978 al 1982 (cfr. Šapoval, Rubiņštejn 1998: 113), quando gli autori si sono riconosciuti consapevolmente “concettualisti”. Cominciarono a frequentarsi dopo essersi conosciuti ed aver scoperto, nel confronto, di avere “punti di partenza comuni”, un'analogia nuova concezione di arte e di cultura e una medesima visione della realtà. Non hanno tuttavia deciso di incontrarsi con lo scopo di fondare una scuola poetica.

Quando diventai, in via convenzionale, diciamo, concettualista, non è che ho deciso di diventarlo: è l'esperienza della scrittura, delle interrelazioni con la realtà, delle interrelazioni con la cultura che mi ha costretto a cambiare in questa direzione (Voskovskaja, Rubiņštejn 1998).

Kabakov, sull'esempio dell'“enorme mare di parole” che invade l'installazione *La mosca con le ali* constata che “tutta

⁴⁸Per una trattazione specifica e dettagliata della “testualizzazione” del quadro dalla metà del XVI sec. fino alla fine del XX sec. vedi Hirt, Wonders 1993: 35-45.

l'arte figurativa qui ha appoggio e sostegno nella parola, nel racconto, in breve, nella letteratura” (Kabakov 2002: 234).

La specificità della cultura russa come “cultura della parola” trova la sua spiegazione, secondo Kabakov, nella “forte tradizione della letteratura del XIX secolo”, come lo “spazio” in cui si proiettavano tutti i problemi della società di allora. Così molti problemi non propriamente legati alla letteratura o addirittura extra-letterari finivano per essere espressi in forma letteraria e inoltre “le altre arti si appoggiavano sulla letteratura e ed erano spiegate e loro stesse si capivano attraverso essa” (*Ivi*).

La Bobrinskaja collega la dimensione letteraria del concettualismo moscovita al “letteraturocentrismo” connaturato alla cultura russa, accentuato dalla forte ideologizzazione della società russa che ha avuto inizio a partire dal XIX secolo. Per questo si può definire il concettualismo russo come “una variante letteraria” dell’arte concettuale, differente dalla “variante linguistica” affermata in Occidente:

[...] non solo problemi estetici e filosofici generali ma anche certi motivi, temi e personaggi [...] dei concettualisti traggono la loro origine, la loro storia spirituale dalla letteratura russa (Bobrinskaja 1994: 21).

Anche gli stessi concettualisti hanno consapevolezza del tradizionale carattere letteraturocentrico della cultura russa, ossia della tendenza ad “appesantire” la letteratura di un

carico concettuale e ideologico che non le sarebbe proprio (cfr. Vasil'ev 1996: 137), e attribuiscono a ciò l'intera verbalizzazione dello spazio figurativo, i testi esplicativi e mistificatori che accompagnano molto spesso le immagini. È quindi un dato di fatto che “la cultura russa è rappresentata meglio nella letteratura” (Kabakov 2002: 202).

Alla luce di questa concordanza di opinioni, non è così improbabile quindi che l'autorevolezza della parola e la centralità della letteratura nella cultura russa siano stati i fattori determinanti che hanno portato alla nascita di un concettualismo poetico-letterario russo che l'Occidente non ha conosciuto.

Kabakov parla del potere della parola in Russia in questi termini:

La nostra parola deve possedere una potenza travolgente, possiede un'energia enorme, quasi cosmica, crea esistenza dalla non esistenza, crea l'esistente dall'inesistente. La nostra parola detta è molto più grande della cosa, è di gran lunga più reale [...] neanche per scherzo può essere messa a confronto con le cose, va intesa come l'unica realtà. [...] il potere totalitario in Russia è il potere della parola (*Ivi*, 250).

Da queste affermazioni si può intuire che l'autorevolezza della parola, di un segno cioè che è più *reale* (cors. agg.) della cosa che denota, ha costituito un terreno particolarmente favorevole per il radicarsi dell'ideologia.

Il “potere” della parola nella cultura russa è stato infatti abilmente sfruttato dagli ideologi del regime sovietico, che ne hanno fatto lo strumento più efficace nell’operazione di ideologizzazione totale dello spazio sociale.

La letteratura non a caso è stata sempre oggetto di una soffocante censura e di provvedimenti legislativi che ne controllavano pedantemente ogni manifestazione: “Il realismo socialista è un metodo di convincimento politico, di violenza e di oppressione dello spirito e della libertà in misura non minore del Kgb” (Aksenov-Meerson 1981: 59).

Le situazioni di vuoto nella percezione, dell’impossibilità a formarsi un’opinione precisa che si ripete in ogni lavoro concettualista, la presenza di pause ed arresti nel discorso interiore sono procedimenti innescati nel tentativo di limitare l’onnipresenza, il carattere pervasivo e invasivo dell’ideologia, di scardinare i suoi meccanismi di funzionamento.

Anche la ripetizione è un procedimento a cui i concettualisti ricorrono intenzionalmente per svuotare di senso dall’interno gli slogan e i simboli che riproducono gli schemi di pensiero dell’ideologia (cfr. Bobrinskaja 1994: 32).

I concettualisti, nelle condizioni di esistenza del loro tempo, hanno acquisito piena coscienza del fatto che “la lingua sovietica della comunicazione di massa era la lingua dell’utopia e della seduzione”. A favorire questa consapevolezza sono state, secondo Grojs, in parte le teorie strutturaliste e poststrutturaliste, conosciute solo in

traduzione, ma largamente diffuse nella Russia negli anni Sessanta e Settanta⁴⁹.

Ma decisiva è stata l'esperienza dell'effettivo funzionamento della lingua quotidiana della comunicazione di massa sovietica:

Non serviva leggere Derrida o Baudrillard per capire che questa lingua, nonostante fosse costruita secondo le regole familiari della grammatica e della logica, in realtà non comunicava fatti, conoscenze e informazioni, ma solo seducenti visioni dell'impossibile [...] che erano in primo luogo le visioni del futuro comunista (Grojs 1993: 28).

La direzione del partito con il suo monopolio linguistico assoluto aveva “creato” una lingua particolare, specifica, “strutturata come un sistema chiuso”, costituito di segni autosufficienti che non avevano alcun fondamento nella realtà; un sistema che nel complesso aveva come unico referente un ideale, un'utopia, un'astrazione, e non la realtà concreta (cfr. Grojs 1993: 28).

⁴⁹Grojs ritiene un errore dell'avanguardia aver pensato che la lingua quotidiana fosse semplicemente uno strumento per trasmettere aride informazioni, e di conseguenza l'aver creduto che “solo l'utopica, l'impossibile liberazione da questa lingua potesse portare ad un senso più profondo”. In realtà, sostiene Grojs basandosi sulle teorie di J. Derrida, la lingua è “un processo infinito della seduzione” (Grojs 1993: 28). Questa visione svela l'ingannevolezza dell'intero progetto dell'avanguardia classica (ossia, la convinzione che la poesia intesa come infrazione delle regole della lingua ordinaria avrebbe portato a superare il dominio della lingua “banale, quotidiana, mediale della comunicazione”). Lo scetticismo nei confronti del progetto avanguardista di creare “una lingua esclusiva, puramente poetica, alternativa, autentica, una lingua priva di referente”, quindi “volutamente difficile da capire e potenzialmente persino illeggibile e incomprensibile” caratterizza anche la nuova poesia russa” ed è alla base della “condizione postmoderna” (Ivi).

E la società sovietica con il suo orientamento all'educazione ideologica era uno spazio dalla sostanza esclusivamente linguistica.

L'esistenza del cittadino sovietico si fondava, a ben vedere, su una doppia astrazione: il carattere simulato proprio di ogni forma di linguaggio era potenziato dal fatto che le parole-segni non nominavano cose o eventi della realtà ma un sistema di pensiero (*Ivi*).

L'autore concettualista aveva provato in prima persona l'esperienza della falsità della promessa di felicità implicita nel discorso dell'ideologia, la promessa della realizzabilità di un'utopia, che per definizione è irrealizzabile.

La riflessione dei concettualisti sulla lingua della società sovietica e del realismo socialista ha lo scopo di svuotare il testo più banale e familiare, di renderlo senza referente, senza contenuto e fantasmatico, in modo così da liberare l'implicita seduzione verso l'impossibile che è contenuta in quel testo.

La decifrazione dei meccanismi nascosti del linguaggio dell'ideologia sovietica ha sollecitato l'osservazione critica nei confronti di ogni tipo di linguaggio. L'attenzione dei concettualisti ovviamente si concentrò in primo luogo sul linguaggio dell'arte e della società sovietiche, che formava la loro realtà quotidiana. Ma successivamente l'analisi dei concettualisti si estese a tutti i linguaggi, andando ben al di là della considerazione limitata del proprio immediato. Essi hanno visto nella disorganicità del rapporto tra significato e significante la prerogativa di ogni linguaggio, e in quello

scarto tra significato e significante lo spazio di “gioco” in cui si inserisce l’ideologia.

La lingua sovietica in tutte le sue manifestazioni perde definitivamente agli occhi dei concettualisti la legittimità della sua pretesa all’esclusività, e di conseguenza viene riconosciuta come una lingua tra le tante altre della moderna società di massa.

L’ideologia aveva perso credibilità, il regime continuava a martellare la mente dei cittadini con slogan tipo “il comunismo vincerà”, ma il significato di queste parole non era più tenuto in considerazione perché smentito da decenni di false promesse, di vita reale in totale contraddizione con la propaganda:

Il totalitarismo sovietico è finito gradualmente. I suoi ultimi decenni erano già un’agonia. La coscienza era terribilmente sdoppiata. La stampa era piena di slogan ideologici, ma una grandissima quantità di persone non ci credeva e viveva secondo le proprie leggi personali. Ecco perché molti stereotipi ideologici per molti non sono dolorosi. Fin dall’inizio erano percepiti come stereotipi, e come dire, non si attaccavano alla pelle [...] Per noi la coscienza totalitaria era come una fasciatura che si era staccata e che si trascinava (Rubinštejn, Majer 306: 1993).

Secondo Ajzenberg proprio in queste condizioni è nato il problema della possibilità dell'enunciazione⁵⁰.

Già negli anni Trenta gli *oberiuty*⁵¹ si erano resi conto che la lingua non era uno strumento di conoscenza del mondo, ubbidiente e assoggettato alla volontà dell'autore. L'esperienza della predominanza del discorso ideologico-sovietico aveva mostrato la pericolosa capacità della lingua di affermare le proprie leggi, di vivere secondo esse e di "creare" una nuova realtà orientata solo sulla lingua. Ajzenberg parte da una concezione di arte come "ricerca della lingua efficace, dell'azione linguistica". La conseguenza di una reciproca segregazione della lingua e della realtà per il poeta che ha a che fare "con quella parola che unisce in sé l'energia del pensiero e del gesto" è la sensazione dell'"impossibilità di un'enunciazione artistica diretta" (Ajzenberg 1994: 191). Gli *oberiuty* hanno risposto liberando le potenzialità elementari originarie della lingua, mostrando la proprietà innata delle parole di autorigenerare la loro suggestione naturale e i loro legami, flessibili, ambigui e indiretti, che esistono indipendentemente e separatamente dalla struttura convenzionale della lingua. Gli *oberiuty*

⁵⁰*Vozmožnost' vyskazyvanija (La possibilità dell'enunciazione)* è il titolo di un articolo di M. Ajzenberg, in cui il critico sostiene che la verifica della reale possibilità dell'enunciazione costituisce il compito principale e un problema esistenziale per la coscienza poetica contemporanea, e descrive come le poetiche succedutesi a partire dagli anni Trenta fino al concettualismo abbiano cercato di risolvere questa condizione di incertezza della possibilità della poesia. Su questo articolo si basa sostanzialmente la descrizione, nel testo, delle condizioni della poesia nel periodo precedente all'inizio dell'attività degli autori moscoviti e della loro reazione a questo contesto (Ajzenberg 1994: 191-198, 1995: 132-134).

⁵¹OBERIU è l'acronimo di *Ob'edinenie Real'nogo Iskusstva (Unione dell'arte reale)*. Il gruppo è nato tra il 1926 e il 1927, e venne disperso nell'estate del 1930 dal potere per il carattere non ortodosso delle opere dei suoi membri rispetto alla linea letteraria ufficiale. Dapprima gli *oberiuty* si videro negato l'accesso alla pubblicazione, poi vennero condannati ad un periodo di confino, dopodiché alcuni di loro vennero uccisi o inviati nei *lager*. Daniil Ivanovič Charms (pseudonimo di Daniil Ivanovič Juvačev), N. A. Zabolockij e A. I. Vvedenskij furono i fondatori del gruppo. Secondo Lipoveckij nell'"arte reale" degli *oberiuty* si possono riscontrare delle affinità significative con problematiche fondamentali del concettualismo moscovita (cfr. Lipoveckij, Lejderman 2003:

affermano così che l'enunciazione è possibile, ma in una lingua de-ideologizzata, rispetto alla quale la coscienza dell'autore non è più oggetto di strumentalizzazione.

Ma negli anni Cinquanta e Sessanta il problema della possibilità dell'enunciazione assunse una gravità maggiore, perché, afferma Ajzenberg, si aveva la sensazione di trovarsi in una situazione tanto particolare da sembrare irreali, ossia in una “placida rallentata fine del mondo... quando la vita gradualmente finisce, abbandonando lentamente, l'uno dopo l'altro i diversi campi dell'esistenza” (*Ivi*, p. 192). Il poeta si ritrovava in un “deserto”, in una “terra bruciata”, i fondamenti dell'attività poetica mancavano, la stessa figura del poeta doveva essere ricreata ex-novo. L'autore viveva nella sensazione dell'originaria illegittimità della propria esistenza letteraria: la realizzazione secondo le proprie intenzioni dell'enunciazione poetica, diventava la dimostrazione dell'autenticità della propria esistenza.

Come afferma Ajzenberg, l'unico punto di riferimento in quegli anni erano i poeti dell'età d'argento, quel “paradiso di fiorenti possibilità artistiche” che erano state solo parzialmente sviluppate perché forzatamente interrotte dal regime, e che per questo potevano ancora essere produttive. Ma tutto questo era percepito come in lontananza perché la realtà immediata che circondava il poeta era assolutamente anormale e delirante:

429). Lipoveckij riscontra anche nella scuola di Lianozovo importanti anticipazioni della poetica concettualista (cfr. Lipoveckij, Lejderman 2003: 427; cfr. Hirt, Wonders 1998: 27-30)

Ogni testo del “secolo d’argento”, ogni frammento della biografia era organicamente inconciliabile con la vita sovietica e cominciò a corroderla. E i rapporti con questo tempo si trasformavano in qualcosa di più dell’idea della riabilitazione culturale e diventavano quasi personali. La nuova poesia russa in grandissima parte è cominciata come un’eco del “secolo d’argento” (Ajzenberg 1998: 173).

C’era quasi un avvicinamento personale, c’era una sola generazione che separava intellettuali della generazione di Ajzenberg da quei poeti, con qualcuno di loro c’era una conoscenza personale, e inoltre rappresentavano quel modello di integrità morale e di comportamento che si sarebbe voluto seguire.

Tenendo come punto di riferimento ciò che proveniva da questa eco si cominciò nuovamente a credere che la poesia fosse ancora possibile.

Ma nel volgersi indietro, alla cultura del passato, il poeta trovava una serie di forme pronte, già collaudate, per cui ciò che veniva realizzato risultava almeno in parte la riproduzione di qualcosa che già esisteva prima di lui. Ciò che si credeva enunciazione autentica era in realtà la simulazione di un’enunciazione. E questa inconscia ripetizione tautologica è deleteria per lo sviluppo della vita artistica, che è mossa dalla spontanea ricerca di nuove possibilità che fino ad un certo momento sono state escluse, non notate, non sfruttate.

Negli anni Settanta, agli inizi del concettualismo, la sensazione che non stesse accadendo nulla di reale, che il tempo si fosse fermato e che il futuro avrebbe continuato a ripetere all'infinito il presente era tangibile e generalizzata:

È stata un'epoca [...] di incertezze. Nell'incertezza si trovava anche la propria esistenza. Ma l'acquisizione della scrittura equivaleva all'acquisizione della certezza, alla prova del contrario: ciò che genera arte viva non può essere morto, le persone che riescono in qualche cosa nell'arte notoriamente non sono morti (Ajzenberg: 1998: 174).

La coscienza era privata del “presente” (*nastojščee*) nel duplice significato che il termine ha in russo, ossia del tempo presente, e della realtà concreta, vera (Ajzenberg 1994: 194). Osserva Rubinštejn:

[...] negli anni di Brežnev è come se non ci fosse stato alcun avvenimento reale [...] tutti gli avvenimenti per me si realizzavano davvero solo nella sfera della lingua (Majer, Rubinštejn 1993: 311).

E in queste condizioni estreme ogni *autentica* enunciazione poetica equivaleva alla testimonianza incontrovertibile della propria esistenza. Ma, come osserva Ajzenberg, se criteri di autenticità definiti e rigidi non hanno ragione di esistere nell'arte, tanto più questo valeva in Unione Sovietica (cfr. Ajzenberg 1994: 193). A parte il canone del realismo

socialista della letteratura ufficiale, e i principi della letteratura del passato, non esistevano altri criteri per stabilire l'autenticità e la legittimità di un'enunciazione artistica. La prima fonte di attrazione per gli stessi concettualisti era stato il “secolo d'argento”. Prigov infatti ricorda che, se in ambito artistico già dalla metà degli anni Cinquanta gli artisti lavoravano con teorie come “l'espressionismo astratto, diversi ibridi di costruttivismo, suprematismo, surrealismo”, nella letteratura ancora alla fine degli anni Sessanta dominava “una totale passione per Mandelštam, Pasternak e l'Achmatova”; poeti allora proibiti e oggi considerati “classici” della letteratura russa, ma che per quei tempi, sostiene Rubiņštejn “erano stilisticamente avanzati se si confrontano con molto di ciò che si faceva allora” (Smoljanickij, Prigov, Rubiņštejn 1992: 48).

I concettualisti si staccarono da questo paradigma tradizionale solo gradualmente. In questo processo di distacco è stata particolarmente “salutare” per la letteratura russa, la ribellione dell'avanguardia russa classica contro la tradizione:

[...] E finalmente la nostra generazione di artisti o, più esattamente il nostro tipo di artista si può permettere di rapportarsi alla tradizione non dal basso o dall'alto, ma faccia a faccia. Il nostro tipo di coscienza che si può chiamare in via convenzionale postmodernista, si rapporta alla tradizione come ad uno dei *realia* della lingua, naturalmente come ad uno dei più importanti, visto che ci ruota a tutti in testa. Per me entrambi i tipi

di coscienza, cioè quella della tradizione e quella dell'avanguardia sono equivalenti (Majer, Rubiņštejn 1993: 312).

Lipoveckij fa notare che proprio dalla poesia è partito “il primo attacco del postmodernismo” alla cultura ufficiale, una poesia che si contrapponeva apertamente non solo all'estetica ufficiale, ma a quella della tradizione nel complesso (cfr. Lipoveckij 2003: 426). Lipoveckij parla di “attacco” proprio perché la poesia è il genere in cui la forma svolge un ruolo primario, ciò che di più lontano dal pragmatismo sociale della letteratura sovietica.

La necessità dell'enunciazione sembrava destinata a rimanere insoddisfatta di fronte ad una situazione in cui tutto lo spazio letterario non ufficiale era occupato dalla riproduzione dei modelli del “secolo d'argento”, già largamente automatizzati e assimilati, e il discorso della realtà quotidiana era “nazionalizzato” (cfr. Ajzenberg 1994: 194).

I concettualisti, proponendo una nuova concezione della poesia, sono riusciti a comprovare l'autenticità del loro discorso poetico. Consapevoli che non esiste una zona linguistica speciale contrassegnata come poetica⁵², e quindi “qualsiasi enunciazione, anche la più casuale replica quotidiana, può essere considerata un'enunciazione poetica non udita” li ha portati a rivolgere la loro attenzione alla vita reale della lingua esistente.

⁵²Nei medesimi termini Lev Rubiņštejn formula, come si vedrà nel secondo capitolo, la sua concezione di poesia, *inf.*, p. 105.

I concettualisti hanno “prestato ascolto” alla realtà linguistica per poi dire in maniera diversa, nuova, ciò che avevano sentito; hanno colto le parole dal discorso vivo e le hanno inserite in un nuovo contesto, in cui hanno dato vita a legami, funzioni e significati inaspettati; hanno rintracciato la possibilità di un’autentica enunciazione poetica nei continui spontanei movimenti della lingua stessa, che permettono di “trasformare”, senza alterarne la forma, la parola già detta, già esistente, già utilizzata, in una “parola diversa” (Ajzenberg 1994: 198).

Hanno inteso la poesia come “situazione”, come “evento che accade qui e ora” e questa è diventata la prova dell’acquisizione dell’autenticità del loro discorso poetico.

In questo senso, la poesia può essere ovunque, e il suo fascino consiste nel suo essere indeterminabile, evasiva, che può persuadere o meno: l’autore concettualista propone di ritenere le sue cose dei versi, ma lascia la decisione definitiva alla discrezione del lettore. Il concetto di situazione, gesto artistico, di *artistizëm*⁵³ definiscono la nuova pratica poetica; tutte queste parole, come fa notare Ajzenberg, derivano dalla drammaturgia. La concezione dell’opera d’arte come situazione concreta è tradizionale per il teatro, piuttosto che per la letteratura, ma la poesia come gesto, come azione equivale ad uno spettacolo teatrale, è un evento che accade ed esiste per un certo periodo di tempo. Il contatto della letteratura con zone ad essa contigue, implica anche un nuovo ruolo per l’autore, una nuova funzione, che consiste

⁵³La parola *artistizëm* in russo significa “una fine abilità artistica, una maestria particolare nel proprio lavoro” (Ožegov, Švedova 1995: p. 27).

nell'essere egli stesso l'origine della forma artistica, attraverso la capacità di intensificare l'intonazione, di rendere in modo quasi mimico le sfumature di tono. La poesia non esiste solo nella pagina scritta, ma diventa esecuzione autoriale, diventa una *performance* minimalista. Questa nuova figura del poeta come artista è descritta ancora più chiaramente da Rubiņštejn nella prefazione alla poesia dell'autore tedesco Thomas Kling⁵⁴. Si tenga conto del fatto che Ajzenberg parla di Rubiņštejn come un autore la cui poetica individuale si realizza per eccellenza attraverso una particolare abilità artistica (*Ivi*, p. 196).

Rubiņštejn ha conosciuto personalmente Thomas Kling e lo ha scoperto come poeta non dalle pagine di un libro, ma nel contesto di un festival poetico russo-tedesco che si svolse per la prima volta nel 1989 a Essen e l'anno successivo a Mosca e a San Pietroburgo. Rubiņštejn nella sua prefazione ammette di non conoscere il contesto della cultura tedesca contemporanea. E senza avere dei criteri per un approccio adeguato al testo poetico contemporaneo, si chiede come possa definire il "poeta" Thomas Kling:

[...] Basandomi forse sull'intuizione? Ciononostante Kling ogni volta mi ha convinto attraverso modi extratestuali. Nella sua maniera di muoversi, di parlare, di leggere i versi, di sobbalzare dalla sedia, nella maniera

⁵⁴Thomas Kling (Bingen 5 giugno 1957-Dormagen 1 aprile 2005) è considerato, insieme a Durs Grünbein, il più grande innovatore della poesia tedesca a partire dagli anni '80. Ha pubblicato nove raccolte di poesie, volumi di saggi e un'antologia di poesie in tedesco dall'ottavo al ventesimo secolo. La prefazione di Rubiņštejn riguarda la figura del poeta tedesco e introduce la traduzione dal tedesco al russo di Ol'ga Denisova-Barskaja di alcune poesie di Kling tratte dalla raccolta *Geschmackverstärker. Gedichte 1985-1988* del 1989.

[...] che si può definire come il mantenimento di un equilibrio tra riservatezza e impetuosità, indiscutibilmente s'intuisce una persona che sa che cos'è la forma, che cos'è lo stile. In breve, un artista (Rubinštejn 1996).

Il testo, come afferma Rubinštejn, ha la funzione di risolvere esclusivamente “problemi plastici”, e nel concettualismo non sono le caratteristiche intrinseche del testo che gli conferiscono legittimità artistica, ma è il “concetto”, l'idea che in quel materiale prende forma (cfr. Rubinštejn 1991: 233).

Il concettualismo implica una concezione di “poetica” allargata, che non prende in considerazione solo il fatto puramente letterario, ma include tutto il sistema dei gesti eterogenei di un autore. Per questo le poetiche dei concettualisti sono così individualizzate: “Ci sono esattamente tanti concettualismi quante sono le persone che vi si annoverano e ognuno lo interpreta a modo suo” (Šapoval, Rubinštejn 1998: 111).

Ad unire gli autori concettualisti non era la scrittura, ma “comuni linee di forza, attrazioni e repulsioni comuni”, che potevano essere la lucida percezione dello sfaldamento del sistema sociale e della cultura ufficiale, il sostrato formativo e l'avanguardia come punto di partenza per la loro ricerca estetica, l' “ostilità nei confronti di tutta la poesia sovietica, tutta, compresi il brutto e il bello” (Gruško, Rubinštejn 1999: 76).

Riassumendo, i fondamenti teorici e i procedimenti condivisi da tutti gli autori concettualisti sono:

1. L'utilizzo della lingua come oggetto di descrizione e non come strumento di descrizione del mondo (cfr. Majer, Rubiňštejn 1993: 307).

La vera protagonista del concettualismo letterario è la lingua stessa, le sue metamorfosi, i complessi rapporti tra *l'oggetto della descrizione* e gli strumenti di questa descrizione, tra la lingua come sistema e il carattere della singola enunciazione, tra il discorso dell'autore, del personaggio e il codice di decifrazione del lettore (cfr. Vasil'ev 1996: 137).

Ciò che interessa i concettualisti non è il gioco linguistico in sé, ma come questi linguaggi hanno “formato” le coscienze: il concettualismo lavora con i complessi rapporti reciproci tra la coscienza artistico-individuale e la coscienza culturale collettiva. Da qui la sensazione di una costante alternanza tra lingua propria-lingua altrui, tra assenza-presenza dell'autore, ecc.” (Rubiňštejn 1991: 233). I concettualisti “mischiano” in un unico testo i più diversi generi e linguaggi senza riordinarli secondo un chiaro motivo compositivo:

Non c'è un'azione che si sviluppa, non viene elaborato un conflitto e non c'è la sua risoluzione nel finale. Lo spazio e il tempo sono fatti a pezzi e materializzati in voci-opinioni, forme di pensiero anonime, frasi che non si sa a chi attribuire (Vasil'ev 1996: 138)

La mancanza di un'organizzazione come di solito si trova nella maggior parte dei testi non concettualisti è compensata

dall'attivazione di altri legami, come rimandi reciproci tra repliche sparse, “dialoghi tra voci-personaggi non personificate” (*Ivi*).

2. La deindividualizzazione dell'autore: voci, opinioni e linguaggi altrui si sostituiscono alla voce dell'autore, che parla in maniera mediata e si astiene da valutazioni personali dirette. Egli vuole evitare la modalità dell'autoespressione (cioè l'autorivelazione lirica e il tono confessionale). Al ruolo tradizionale del creatore che con la propria fantasia genera l'opera come un mondo integro e una valutazione sulla vita, i concettualisti preferiscono quello di chi si situa in una posizione extratestuale, di non coinvolgimento rispetto a ciò che viene rappresentato:

[...] l'implicita presenza [dell'autore] emerge da un complesso sistema di mediazioni e di legami reciproci tra parole, locuzioni, voci, citazioni. Ma l'autore non è solo regista [...] è anche un personaggio. La sua natura di personaggio è determinata dalla pragmatica del testo, dall'assenza di una gerarchia nella struttura delle relazioni. La posizione dell'autore e quella del personaggio sono equiparati (*Ivi*, pp. 140-141).

3. Il principio del “contesto-centrismo” (Niero 2005: 305), che sposta le coordinate dell'attenzione dal testo al contesto. Rispetto alla concezione artistica tradizionale, il concettualista vede il centro di gravità della pratica artistica e della poetica di un autore non all'interno del testo, ma in un punto che è “da qualche parte tra l'autore, il testo, e il

lettore”. Sulla base di questa differenza Rubiňštejn definisce la coscienza artistica tradizionale “monolitica”, mentre quella d’avanguardia “dialogica”: “il testo artistico è importante come pretesto e conseguenza di una conversazione, come realizzazione ottimale della coscienza dialogica” (Rubiňštejn 1991: 232).

4. La stilizzazione e la riproduzione come componenti strutturali della scrittura. La stilizzazione è un gioco alla riproduzione di diversi stili che, in perfetta corrispondenza con le esigenze della coscienza poetica indipendente dei tempi, “rinnega ogni canone e ogni stile dominante come un dettato totalitario” (Ajzenberg 1994: 194). I concettualisti “riproducono” linguaggi della vita quotidiana e della coscienza comune, diventati quasi impercettibili, non solo stili e linguaggi stereotipati dell’epoca sovietica in via di decadenza, come il *kanceljarit* (burocratese) e i principi morti del realismo socialista (cfr. Vasil’ev 1996: 136); ma in generale tutti i modi vedere usuali, i luoghi comuni assimilati dalla coscienza collettiva, che si sono induriti “in forme linguistiche pietrificate” (Lejderman, Lipoveckij 2003: 428-429). La riproduzione dovrebbe agire sul lettore-spettatore in modo tale da farlo riflettere sulla loro capacità di influenzare la coscienza. La componente del gioco è molto importante per l’arte concettuale come forma d’attività che consente di neutralizzare fino ai minimi termini l’egemonia della lingua. Il gioco emancipa l’opera d’arte dalle pretese all’esclusività dalle ambizioni di profezia e di didattismo. Il gioco dei concettualisti però non ha le caratteristiche della teatralità e dell’espressività, ma ha una forma elementare e laconica che

sposta l'accento dal contenuto allo stesso meccanismo del gioco, che libera l'artista dalla rigidità della normatività di ciò che è noto (Bobrinskaja 1994: 50).

5. La metatestualità, ovvero “l'orientamento del testo verso se stesso”: può realizzarsi in diverse forme contemporaneamente in unico testo. Può assumere l'aspetto della riflessione su teorie poetiche, dello svelamento delle modalità di costruzione del singolo testo, di suggerimenti sui criteri della percezione del testo e del progetto complessivo dell'autore: in sostanza l'insieme delle disposizioni “trasmesse” al lettore perché possa orientarsi all'interno del testo, tutto ciò che rivela la “tecnologia del testo” (Vasil'ev 1996: 136). Rubinštejn, esprimendosi su questa pratica specifica del concettualismo moscovita precisa:

Il concettualismo è un'attività metatestuale [...] il testo concettualista si assume la funzione della critica, in un certo senso elimina l'istituto della critica. La critica più debole, più impropria, in genere è quella sui testi concettuali. Perché il testo concettuale è il critico di se stesso (Gruško, Rubinštejn 1999: 80).

Questo carattere “introverso”, chiuso su se stesso, è distintivo di tutti i lavori del concettualismo moscovita. Non avendo alcuna speranza di entrare in contatto con lo spettatore, l'artista si sostituisce allo spettatore fin dall'inizio e l'opera diventa insieme oggetto di creazione e riflessione.

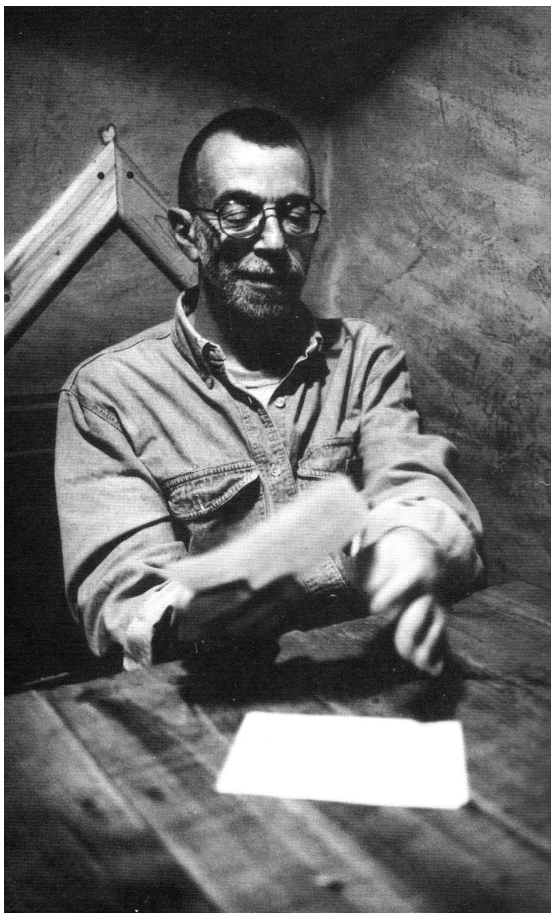
E inoltre, come testimonia Rubinštejn: “L'arte *underground* esisteva ma la critica dell'*underground* no” (Šapoval,

Rubinštejn 1998: 114). E una nuova critica era necessaria all'arte come una delle condizioni della sua esistenza, perciò questa funzione cominciò a diffondersi tra gli autori. La creazione di una specifica terminologia artistica era l'esigenza più urgente degli artisti moscoviti proprio perché derivava dal bisogno concreto di artisti e autori che stavano sperimentando in quel momento qualcosa di nuovo di parlare e di scambiarsi opinioni, riflessioni (cfr. Ajzenberg 1995: 131).

CAPITOLO 2

Lev Rubinštejn: l'irriproducibile originalità della poesia su schede

2.1 L'identità biografica e la poetica non convenzionale di Lev Rubinštejn



Lev Rubinštejn è nato nel 1947 a Mosca, ha studiato filologia all'Istituto pedagogico statale V. I. Lenin di Mosca e ha lavorato fino al 1992 come bibliografo nella biblioteca dell'istituto. Alla fine degli anni Sessanta ha cominciato a comporre versi "tradizionali", in rima, risultato dell'influenza dei poeti dell'età del secolo d'argento, B. Pasternak, O. Mandel'stam e A. Achmatova, fonti di

ispirazione più o meno comuni a tutti gli autori della sua generazione.

Oggi prende le distanze da queste sue prime composizioni, e specifica che si è trattato di un "periodo uterino" della sua creazione (cfr. Voskovskaja, Rubinštejn 1998b).

A questi primi tentativi ha fatto seguire un periodo di attiva collaborazione con gli artisti concettualisti, realizzando lavori di carattere intermedio tra arte, performance e letteratura dai quali risulta un approccio al testo scritto come oggetto, tra i quali *Kniga odnogo soneta* (*Il libro di un sonetto*, 1973) copie dattiloscritte di un solo sonetto rilegate come un libro, in cui l'ultima copia, che si legge meno chiaramente è messa all'inizio in modo tale che il testo del sonetto si riveli gradualmente sfogliando le copie; *Stichotvorenje na bruskech* (*Poesia su travicelli*), i cui singoli versi sono scritti su ceppi di legno che il lettore può "combinare" a suo piacimento o semplicemente sceglierle a caso (Küpper 2000: 102).

Dal 1975 al 1995 ha scritto quasi esclusivamente "poesie su schedine", una particolare forma di scrittura attraverso la quale si è distinto come uno dei più importanti rappresentanti del concettualismo.

All'estero vennero pubblicate già alla fine degli anni Settanta. È stato Boris Grojs a far conoscere Lev Rubinštejn come uno degli autori "canonici" del concettualismo nel suo articolo *Moskovskij romantičeskij konceptualizъм* (*Il concettualismo romantico moscovita*) pubblicato nel 1979 sulla rivista francese d'emigrazione "A-Ja". La rivista contiene alcuni frammenti di *Sonet-66* (*Sonetto-66*). Nel 1981 su "Kovčeg", un'altra rivista francese che usciva a Parigi, venne pubblicato il testo *Eto vse* (*Questo è tutto*). Poi dal 1984 seguirono pubblicazioni nella ex-Repubblica Federale Tedesca e dal 1986 negli Stati Uniti.

In Unione Sovietica invece i testi di Rubinštejn, fino alla fine degli anni Ottanta, cioè dopo la Perestrojka, circolarono

esclusivamente nell'ambiente *underground*, nel 1978 per la prima volta nella rivista *samizdat* di Leningrado "37". Allora Rubiņštejn era noto solo a qualche decina di artisti e autori della cultura non ufficiale di Mosca e Leningrado. Fino al 1989 le sue poesie continuarono a comparire solo in riviste *samizdat* come l'almanacco letterario di Mosca "Epsilon-Salon" e la rivista "Mitin Źurnal" di Leningrado, e anche in riviste lettoni, come "Daugava" e "Rodnik". Solo dal 1989 i testi di Rubiņštejn cominciarono a trovare spazio in autorevoli riviste di orientamento liberale come "Literaturnoe Obozrenie", "Znamja", e di taglio più tradizionalista come "Novyj mir"; riviste che garantivano una diffusione ben più vasta di quelle minori, di carattere sperimentale o di origine provinciale.

Dai primi anni Novanta cominciarono le prime pubblicazioni monografiche dei testi di Rubiņštejn. La prima fu un'edizione per bibliofili che conteneva solo tre dei suoi testi: *Pojavlenie geroja* (*L'apparizione del personaggio*⁵⁵, 1986), «*Mama myla ramu*» («*La mamma lavava la mela*» o «*La mamma lavava il telaio*»⁵⁶, 1987), *Malen'kaja nočnaja serenada* (*Una piccola serenata notturna*, 1986). Nel 1996 uscì *Reguljarnoe pis'mo* (*Scrittura regolare* o *Scrittura puntuale*⁵⁷), la sua prima raccolta di poesie.

Come tutta la letteratura emersa dall'*underground* anche la poesia di Rubiņštejn non incontrò un apprezzamento unanime nella cultura postsovietica. All'estero, al contrario,

⁵⁵Rubiņštejn 1997: 331, trad. di Alessandro Niero.

⁵⁶Rispettivamente in *Fiori*: 2001: 245 e in *Nuova* 2003: 113.

⁵⁷La prima traduzione si trova in *Nuova* 2003: 373 e in Niero 1998: 152, la seconda in *Fiori*: 2001: 319 e in *Mosca* 2005: 46.

particolarmente in Germania, Rubiņštejn ha trovato un'accoglienza favorevole. È stato tradotto in molte lingue europee e la sua creazione poetica è studiata nelle università d'Europa.

Michail Berg nel suo articolo *Poslednie cvety L'va Rubiņštejna* (*Gli ultimi fiori di Lev Rubiņštejn*) osservava che ancora allora - l'articolo risale al 1998 - Rubiņštejn non era preso seriamente e non tutti attribuivano un valore poetico ai suoi testi (cfr. Berg 1998: 343).

Dopo questo primo periodo di scetticismo, Rubiņštejn è definito oggi un poeta senza riserve, è entrato persino nei manuali di letteratura.

Dal 1995 ha cominciato a scrivere per diverse pubblicazioni periodiche: per il settimanale "Itogi" dalla sua fondazione, nell'aprile del 1996, fino al 2001; per "Politbjuro" nel 2003; fino al 2004 per "Eženedel'nyj žurnal". Nel 1998 venti dei suoi interventi sono stati riuniti e pubblicati in un piccolo volume intitolato *Slučai iz jazyka* (*Casi della lingua*⁵⁸). Nel 1999 la raccolta ha valso a Rubiņštejn il premio Andrej Belyj⁵⁹ per la sezione della critica come esempio di un virtuoso lavoro di analisi del materiale del linguaggio colloquiale quotidiano.

Domašnee muzycirovanie (*Quotidianità musicata* o *Musica domestica* o *Musica fatta in casa* o *Musicare domestico*⁶⁰) è la raccolta più completa dell'opera di Rubiņštejn, contiene poesie che coprono l'intero arco cronologico della sua cartoteca, dalla

⁵⁸In *Fiori* 2001: 319, in *Nuova* 2003: 373, in *Mosca* 2005: 46.

⁵⁹Il premio nazionale Andrej Belyj viene attribuito agli autori orientati all'innovazione dei principi della scrittura, e sul piano delle tematiche e sul piano della forma artistica. Un riconoscimento per l'innovazione artistico-estetica che prosegue quella linea sperimentale della letteratura russa rappresentata nella maniera più significativa dall'opera di Andrei Belyj.

⁶⁰La prima traduzione in *Schegge* 2002: 68, trad. di Mario Caramitti; la seconda in *Nuova* 2003: 373; la terza in *Fiori* 2001: 319 e in *Mosca* 2005: 46; l'ultima in Niero: 2005: 301.

metà degli anni Settanta al 1995, l'anno di composizione dell'ultimo testo su schedine.

Pogonja za šljapoj i drugie teksty (*All'inseguimento del cappello e altri testi*⁶¹) è una raccolta di “prose scelte” uscita nel 2004, ed è composta da alcuni degli *essay* già pubblicati in “Eženedel'nyj žurnal” e “Politbjuro” e da altri scritti inediti dello stesso genere. Il 10 ottobre 2006 su richiesta per la rivista “Afiša” ha composto *Lestnica suščestv* (*La scala degli esseri viventi*), ottanta frammenti scritti sulle pareti della tromba delle scale di uno dei piani della redazione della rivista. Il testo è stato pubblicato in via esclusiva sulla rivista on-line “stengazeta.ru” (Rubinštejn 2006b).

Rubinštejn è oggi un poeta tradotto in molte lingue europee, ed è conosciuto e apprezzato anche negli ambienti accademici americani. Nell'inverno del 2002 ha condotto le letture dei suoi versi su schedine nelle università americane e nel 2003 è stato insignito del premio *Liberty*, riconoscimento per i contributi rilevanti apportati alla cultura russo-americana e allo sviluppo delle relazioni culturali tra America e Russia.

Attualmente vive a Mosca ed è un protagonista attivo della cultura russa contemporanea: nel 2005 ha scritto per la rivista “Bol'šoj gorod”, oggi continua a scrivere *essay*, e i suoi nuovi articoli compaiono sulla rivista on-line “Grani.ru”, mentre su “Stengazeta.net” si ritrovano articoli già precedentemente pubblicati sia sulle riviste cartacee sia quelle in rete, sia nelle due raccolte di prosa uscite in volumi.

⁶¹In *Mosca* 2005: 46.

In Italia non esistono pubblicazioni monografiche sull'autore, sono stati tradotti solo singoli testi di prosa o di poesia pubblicati separatamente in antologie o in riviste specializzate.

I testi su schedine di Rubiňštejn sono una forma di scrittura che non rientra nei generi canonici della letteratura e nel concetto tradizionale di poesia.

Per capire il significato complessivo del sistema poetico di Rubiňštejn in quanto espressione di un sistema artistico “d'avanguardia”, che ha rivisitato concetti consolidati della pratica e della teoria dell'arte, non si può prescindere dalla concezione di poesia dell'autore:

Per me la poesia è una cosa occasionale, per me assolutamente ogni testo può diventare poesia, ogni evento del discorso, della lingua, in un determinato momento può diventare poesia. La poesia non è una cosa, ma una condizione. [...] Ad ogni modo la poesia non coincide affatto con i versi (Voskovskaja, Rubiňštejn 1998b).

Questa idea non convenzionale di poesia determina la specificità della modalità di funzionamento e di fruizione dei testi di Rubiňštejn.

Le poesie su schedine non sono pensate per una lettura passiva dal foglio stampato. Ogni testo di Rubiňštejn si presenta come un mucchietto di schedine o fogli in formato A5 o A6 che riproducono la forma delle schedine bibliografiche che si consultano in biblioteca; queste

schedine vengono riunite in cassette sull'esempio di quelli che costituiscono gli schedari di una biblioteca (cfr. Küpper 2000: 97).

Ciascuna schedina contiene un frammento linguistico che può essere di natura più varia: “da una estesa dichiarazione teorica ad un'interiezione, da un'indicazione scenica ad un frammento di conversazione telefonica” (Rubinštejn 1991: 235).

Le schedine sono disposte in una successione che segue determinati criteri di volta in volta decisi dall'autore, alle volte sono numerate altre no.

È esclusivamente la presenza delle singole schedine in uno stesso gruppo ad indicare che si tratta di un unico testo, ma non un libro: “La pila delle schedine è un oggetto, è volume, è un non-libro” (*Ivi*).

La quantità delle schedine che compongono i testi è molto vario, da un minimo di sedici fino ad oltre il centinaio (cfr. Küpper 2000: 97).

L'ideazione di questa forma particolare di poesia si iscrive perfettamente nelle forme particolari di esistenza della cultura underground. La ricerca di un veicolo testuale diverso dal libro era una reazione, allora non ancora pienamente consapevole, all'ideologizzazione della letteratura sovietica:

Il libro allora lo percepivo come qualcosa di repressivo, di totalitario, di conservativo, cioè per me ogni libro era associato al libro sovietico, il libro che non si legge, ma

che ti colpisce in testa. Per me era importante uscire dal libro (Voskovskaja, Rubinštejn 1998b).

Il primo testo su schedine nacque proprio come esito di un periodo di esperimenti tra il 1972 e il 1973, mossi in prima istanza dall'avversione nei confronti del libro come prodotto dell'ideologia e come incarnazione dell'idea di un testo compiuto, concluso e unitario, della compiutezza dell'opera letteraria.

È evidente, infatti, che la frammentarietà, il principio della serie aperta, dell'eterogeneità “tendenzialmente infinita” dei frammenti linguistici che formano il testo di Rubinštejn si scontrano con la pretesa di verità assoluta dei testi dell'ideologia che si basava sul potere simbolico del libro (cfr. Hirt, Wonders 1998: 33-34).

La realizzazione di una forma di testo che non prevedeva la pubblicazione è stata un modo di “tradurre la situazione del *samizdat*, che si era cristallizzata e sembrava eterna, da una dimensione socio-culturale ad una puramente estetica” (Rubinštejn 1996: 2).

Rubinštejn ha cominciato a scrivere i suoi testi su schedine sapendo fin dal principio che non sarebbero stati pubblicati, e ricorrendo alle schedine come un volontario ritorno alle condizioni “di esistenza extragutenbergiana della cultura verbale⁶²” (Rubinštejn 1991: 235). Come sostiene Berg,

⁶²Da notare che, se il *samizdat* come sistema di scrittura rappresenta in generale “la regressione forzata all'età pregutenbergiana” (Hirt, Wonders 1998: 29), la cartoteca di Rubinštejn non nasce solo come forma pregutenbergiana tipica del *samizdat* russo, ma come intenzione di rifiutare non solo il libro, quanto “il libro-codice di duemila anni”, “a favore del suo prototipo-la pila delle tavolette (*polyptichos*)” (Bezrodnyj 1996: 121).

Rubinštejn, in un certo senso, ha reso produttiva “l’indifferenza manifestata dalla società articolandola come libertà” (Berg 1998: 344).

Se originariamente le schedine sono state concepite come un gesto di rifiuto di un autore *underground* nei confronti della cultura ufficiale, successivamente, e con una certa sorpresa da parte dell’autore stesso, Rubinštejn si è reso conto che quella forma ha rivelato la sua capacità di modificarsi e di caricarsi di sempre nuovi significati.

Così la schedina, da “gesto d’avanguardia” è diventata la forma “organica” della sua scrittura, il suo modo personale di pensare e scrivere poesia (cfr. Šapoval, Rubinštejn 1998: 115; Voskovskaja, Rubinštejn 1998b):

Adesso non è più importante su cosa realmente scrivo i miei testi. È importante solo come me li immagino. All’inizio era tutto il contrario. componevo i versi, poi li scrivevo sulle schedine, e poi queste pile di schedine li presentavo in forma di testo (Abdullaeva, Rubinštejn 1997: 177).

Stando alle dichiarazioni dello stesso autore, l’idea di sperimentare per la prima volta la schedina come testo-oggetto gli fu suggerita da una serie di circostanze.

Dal suo lavoro di bibliotecario nell’istituto magistrale scoprì l’interesse per l’estetica della descrizione bibliografica e il rigido ordine in cui erano trascritti i dati di identificazione del libro; inoltre, aggiunge:

[...] con tutta questa soprassaturazione culturale, mi è venuta l'impressione che la descrizione di un libro, in un certo senso forse, avrebbe potuto sostituire quel libro (Gruško, Rubinštejn 1999: 77).

Secondo Grojs la schedina bibliografica rimanda alle pratiche burocratiche del catalogare, dell'archiviare e del registrare, tratti caratteristici della società sovietica durante il governo di Brežnev, che escludeva ogni forma di articolazione di sé sia sul piano artistico che su quello politico (cfr. Grojs 1997: 74).

Un altro fattore che lo ha portato a vedere nelle schedine un veicolo testuale universale e per quei tempi molto attuale è legato al fenomeno delle partenze in massa dall'Unione Sovietica nella metà degli anni Settanta.

In quegli anni, racconta Rubinštejn, gli capitò di trovarsi in metropolitana, seduto di fronte ad una persona che era intenta a maneggiare e a scegliere una ad una delle schedine appese ad una cordicella. In quelle schedine erano scritti dei vocaboli in lingua straniera. Le persone che avevano intenzione di lasciare il paese si riconoscevano da questo modo particolare di studiare la lingua leggendo i vocaboli stranieri scritti sulle schedine che tiravano fuori dalle borse (cfr. Gruško, Rubinštejn 1999: 77): “E improvvisamente capii che quella persona che leggeva le schedine sarebbe stato il mio lettore” (Abdullaeva, Rubinštejn 1997: 176).

Rubinštejn definisce le schedine “la metafora oggettiva del testo come oggetto e della lettura come lavoro serio”

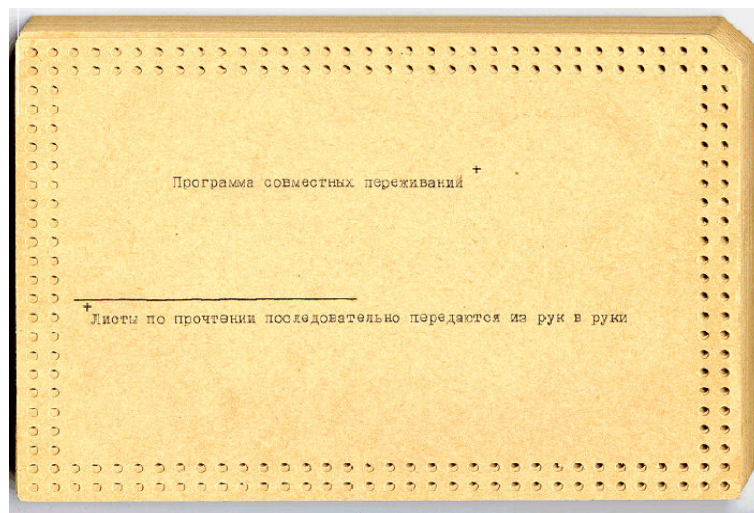
(Rubinštejn 1991: 235). La lettura diventa un'attività non solo intellettuale ma anche fisica, “quando il lettore deve fare qualcosa con le sue mani, sceglie le schedine sfogliandole nella pila, ecc.” (Gruško, Rubinštejn 1999: 77).

Inizialmente ogni schedina era stata concepita come oggetto visivo che doveva essere mostrato come un quadro, un album, l'intenzione era di realizzare, attraverso il testo-oggetto, uno sbocco della letteratura nell'ambito della visualità (*Ivi*). Solo in un secondo momento gli fu suggerita l'idea di leggerlo. L'occasione gli si presentò durante un *reading* nell'officina di Erik Bulatov:

Risposi che secondo me non era da leggere. Effettivamente non pensavo che si potesse leggere. Ma lo feci. E la percezione fu incredibilmente travolgente e fervida. Allora capii che si potevano e si dovevano leggere. Poi ogni composizione successiva si basò su questa esperienza occasionale. E qualsiasi esposizione di una nuova cosa diventava una piccola performance (Abdullaeva, Rubinštejn 1997: 182).

A volte le schedine possono essere sfogliate dai lettori, come nel caso di *Programma sovmestnych pereživanij* (*Il programma delle esperienze comuni*, 1981).

La schedina introduttiva reca, infatti, insieme al titolo, la scritta: Листы по прочтении последовательно передаются из рук в руки (I fogli sono da far passare di mano in mano).



Di norma però i testi prevedono la lettura da parte dell'autore nella forma di una performance minimalista.

Sono molto vari gli interessi culturali che hanno avuto un ruolo determinante nella formazione intellettuale di Rubiņštejn, e dalla complessità e varietà delle sue passioni deriva la natura interdisciplinare del suo sistema di scrittura.

Nel corso delle prime letture l'uditorio rimaneva perplesso, perché come impossibilitato a determinare il genere a cui appartenevano le sue "cose", se alla poesia, alla prosa, alla drammaturgia.

L'indeterminatezza del genere fu uno dei motivi per cui *Reguljarnoe pis'mo* venne escluso dalla rosa dei concorrenti al premio *Severnaja Pal'mira*, un riconoscimento per le migliori opere edite ogni anno a San Pietroburgo nell'ambito della prosa, della poesia, dell'editoria, della pubblicistica e della critica. I membri della commissione trovavano interessante il momento dell'esecuzione, ma non consideravano i suoi testi come libro (cfr. Berg 1998: 343).

Evidentemente la definizione di genere per Rubiņštejn non è una questione rilevante nella sua poetica, e un approccio

critico che si concentra su questo aspetto non centra il problema. Rubiņštejn stesso, definendo la sua cartoteca un “intergenere che unisce in sé elementi della poesia, della prosa, del dramma, delle arti visive e della performance” (Rubiņštejn 1996: 2), implicitamente rende improduttiva ogni discussione incentrata sul genere della sua scrittura.

I suoi frammenti sono tratti da diversi generi artistici e letterari e stili letterari: dal teatro, alla prosa descrittiva, alla lirica, alla musica, al linguaggio orale. I generi vengono “accennati” nelle schedine come “citazioni”: “Io cito diversi strati della lingua, esattamente allo stesso modo cito anche i generi” (Majer, Rubiņštejn 1993: 308).

E proprio l’evidenza dei contrassegni del genere di ogni frammento, insieme al carattere inedito dell’“intergenere” della cartoteca, sottrae i suoi testi ad una definitiva determinazione di genere:

[...] ogni frammento di testo, o il testo nella sua completezza, nella percezione del lettore viene associato ai generi tradizionali. Il testo in questo modo si può leggere come romanzo di costume, o come pièce drammatica, o come poesia lirica, cioè scivola al confine tra i vari generi letterari e come uno specchio per un breve attimo li riflette, senza che nessuno di loro si identifichi con qualcuno di essi (Rubiņštejn 1996: 2).

Secondo Ajzenberg con Rubiņštejn il lettore diventa il mediatore di un complesso viaggio sperimentale per stili e generi, una prova di esistenza “tra” diversi generi, in una

zona neutra, che è sembrata all'autore probabilmente il terreno meno battuto (cfr. Ajzenberg 1995: 148).

Lo “spostamento di genere” non è un fatto nuovo nella storia della letteratura russa: “Una grande opera, se non viola, in ogni caso sposta i confini di genere” (Majer, Rubiņštejn 1993: 306). Tuttavia se gli autori del passato sentivano il bisogno di definire in qualche modo le loro opere dal punto di vista del genere, nelle nuove poetiche dell'avanguardia l'artista non è più condizionato da questo legame:

Per Puškin era importante che cos'era l'*Evgenij Onegin*. Ci ha pensato e lo ha chiamato “romanzo” e ha fatto molto bene. Allo stesso modo Gogol' ha fatto bene a chiamare *Le anime morte* poema, e così via” (*Ivi*).

Rubiņštejn considera a tutti gli effetti “poesia” le sue schedine:

Mi rapporto alla composizione dei miei testi come a composizioni poetiche, ma non chiamo i miei testi in nessun altro modo che “testi”. Anche se potrei dare loro una definizione tipo “poemi”, “drammi” ecc. Ma di proposito non lo faccio, per non gettare al lettore una corda a cui si possa aggrappare (*Ivi*).

Oltre alla definizione di genere, per la “coscienza poetica tradizionale” è altrettanto importante il riconoscimento di “poeta”. Rubiņštejn, al contrario, è restio a lasciarsi attribuire questo “ruolo” e preferisce definirsi un *textmaker*. “Testo” e “*textmaker*” sono infatti termini neutri, che escludono implicazioni di ruoli e funzioni tradizionali inapplicabili alla situazione della cultura contemporanea (cfr. Šapoval, Rubiņštejn 1998: 113). In questo modo al lettore viene lasciata la più completa libertà di decidere cosa rappresentino i suoi testi.

La commistione di elementi delle arti visive e performative non sorprende; Rubiņštejn stesso riconosce di essere stato influenzato dai nuovi procedimenti figurativi degli artisti concettualisti e dall'estetica e dal principio della “serialità whoroliana” (cfr. Gruško, Rubiņštejn 1999: 77).

Effettivamente la ripetizione di serie di elementi sintattici, stilistici, semantici è un procedimento stilistico caratteristico della sua scrittura, e richiama il sistema della moltiplicazione, della riproduzione di immagini e oggetti in scorci che si differenziano per spostamenti minimi tipici della pop-art.

Dal contatto continuo con l'arte figurativa ha assimilato quell'attenzione, quella cura per gli elementi visivi del testo, per la grafica, per la composizione che costituiscono una componente costitutiva, significativa sia dei testi su schedine sia delle prose.

Si è appassionato alla filosofia dell'antica Cina, alla filosofia Zen, ma come tiene a specificare: “[...] non mi ci sono impantanato, ma come fattura, come estetica per me è stato molto importante” (Šapoval, Rubiņštejn 1998: 115). Non a

caso si è interessato all'attività di un compositore dell'avanguardia profondamente influenzato dalla filosofia Zen come John Cage, in cui ha trovato delle somiglianze con la propria poetica e la propria estetica: “testi pronunciabili in uno spazio musicale, ripetizioni, una specie di manipolazione con dei foglietti, con dei pezzi di carta” (Gruško, Rubinštejn 1999: 78).

Tra i critici e le svariate interpretazioni a cui ha dato vita la scrittura di Rubinštejn è stata ipotizzata anche una certa affinità tra la funzione di alcuni suoi testi e quella dei *koan* zen: enigmi che non hanno una soluzione logica che può essere formulata e colta a livello del pensiero razionale-discorsivo (cfr. Letcev 1989: 111⁶³).

Si definisce un “grande melomane” (*Ivi*) ha sempre nutrito un forte interesse per la musica a lui contemporanea, in particolare per la musica minimalista, per le nuove idee introdotte da Karlheinz Stockhausen (cfr. Šapoval, Rubinštejn 1998: 114).

È evidente quindi che le fonti che hanno ispirato il suo sistema si trovano per lo più fuori dell'ambito letterario; il francese Blaise Pascal e Laozi sono le uniche radici letterarie che riconosce esplicitamente (cfr. Voskovskaja, Rubinštejn 1998b).

Rubinštejn volutamente non ha ricercato fonti di ispirazione nella letteratura russa o straniera già esistenti. Per lui è

⁶³Secondo Letcev lo scopo di queste forme di pensiero è di portare il lettore fuori dei confini del discorso e all'interno della sfera della discrezionalità intuitiva, nella sfera della comprensione immediata. È l'aspirazione a entrare in possesso di un nuovo spazio di senso, di costruire mondi alternativi possibili. Il senso costruttivo di questi testi costituiti di formulazioni e di alternative possibili non è nell'esclusione reciproca ma al contrario nel loro incontro-scontro e nella compenetrazione di due mondi, di due spazi, quello dell'opinione e quello della conoscenza (cfr. Letcev 1989: 111).

sempre stato importante non assomigliare a nessuno come autore. Anche prima del suo periodo “sperimentale”, quando scriveva versi che si richiamavano alla tradizione della poesia russa classica, ha sempre cercato di scrivere “testi non normativi”: faceva degli esperimenti sulla rima, in modo che la fine di un verso rimasse con l’inizio di quella seguente, finché non la eliminò del tutto.

L’originalità del suo sistema non sta nel metodo della scrittura, non ha mai preteso che la scrittura su schedine venisse riconosciuta come una sua scoperta:

Non mi sono mai fatto un vanto dell’invenzione occasionale del genere della cartoteca. Per me è di gran lunga più considerevole il fatto che questo genere l’ho scelto, per così dire, in qualità di destino [...] (*Ivi*, p. 78).

E lo dimostra il fatto che ha continuato a scrivere poesia solo in quella forma per vent’anni.

Chiunque abbia utilizzato strumenti di scrittura simili alle schedine, lo ha fatto con motivazioni diverse dalle sue. Berg ipotizza una possibile genealogia del “metodo” di Rubiňštejn. Nella letteratura occidentale pensa al dottor Reefy, personaggio del racconto *Pillole di carta* (*Paper pills*) di Sherwood Anderson dalla raccolta *Winesburg, Ohio* (1919), che dopo la morte della moglie indossò una vestaglia con delle grandi tasche in cui infilava pezzetti di carta, ci scriveva qualcosa e li rimetteva nelle tasche, poi questi pezzetti di carta si trasformavano in piccole pillole e quando queste

arrivavano a riempire le tasche fino all'orlo il dottore le gettava per terra. Fra gli autori russi, Berg ricorda *Vedinennoe* (*Solitaria*) e *Opavšie list'ja* (*Foglie cadute*) di Vasilij Rozanov, che scriveva ogni annotazione in pagine separate e Nabokov, il quale scriveva appunti su delle schedine, poi le mischiava e seguendo quell'ordine casuale la moglie le ricopiava nella macchina da scrivere e pubblicava quegli appunti come testo (cfr. Berg 1998: 344).

A questo proposito Rubinštejn tiene a precisare che per lui l'insieme delle schedine è in sé il “testo”. Ed è proprio in questa concezione delle schedine non come forma di scrittura ma come testo che si fonda l'unicità della sua cartoteca (cfr. Gruško, Rubinštejn 1999: 77; Abdullaeva, Rubinštejn 1997: 176; Voskovskaja, Rubinštejn 1998b).

Da qui l'importanza che Rubinštejn attribuisce ai concetti di originale e di copia: “Il mio testo è la pila di schedine scritte di mia mano. Quello è l'originale, il mio testo, quello dal quale io stesso leggo in pubblico” (Gruško, Rubinštejn 1999: 77).

Questo ci fa capire il senso delle sperimentazioni di Rubinštejn come la volontà di mettere a punto un sistema poetico che gli permettesse di dare espressione all'importanza della vita del testo in tutte le sue manifestazioni. Il testo-cartoteca comprende il tatto, la “manipolazione” del testo nella sua concretezza di oggetto fisico, le pause tra la lettura di una schedina e l'altra, la diversa velocità con cui ogni lettore lo legge, il momento della percezione visiva, intellettuale, e uditiva: “Ecco perché è importante la cartoteca. Qualcuno ritiene che si tratti di un

elemento del design, ma per me è un elemento del testo” (Gruško, Rubiņštejn 1999: 77).

Questo non vuol dire che può esistere un solo originale: l’originale è qualsiasi esemplare che però sia stato scritto dall’autore di sua mano o dattilografato sulla sua macchina da scrivere. Per molto tempo ha regalato molti esemplari dei suoi testi riprodotti in questo modo. La legittimità dell’esistenza di diversi esemplari e quindi di tante esecuzioni diverse dello stesso testo quante sono le persone che lo leggono, presuppone un’estrema libertà di interpretazione per i fruitori e di conseguenza una considerazione dei propri interlocutori come pari: “È lo stesso che accade con qualsiasi oggetto artistico, cioè ogni persona che guarda l’oggetto riporta una certa percentuale della propria *coautorialità* (cors. agg.)” (*Ivi*, p. 78).

La versione stampata, sulle riviste e sui libri, delle sue poesie su schedine non lo considera a tutti gli effetti il suo testo: “Io ci metto la mia firma. Ma per me è un po’ un altro testo. Non l’ho scritto io” (*Ivi*). Il rapporto tra originale e copia nella sua concezione, è lo stesso che intercorre tra una scultura e la sua riproduzione fotografica (cfr. Šapoval, Rubiņštejn 1998: 115). La fotografia “riduce” l’oggetto scolpito, tridimensionale, ad un’immagine piatta percepibile solo attraverso la vista; allo stesso modo nella pagina stampata il mucchietto di schedine, testi-oggetto da manipolare, guardare, e “ascoltare” dalla voce dell’autore è “ridotto” ad una riproduzione che mantiene solo la parte scritta del testo per una percezione solo intellettuale.

Altrove Rubiņštejn compara tale rapporto a quello “tra la partitura per un’orchestra e la sua trasposizione per uno o due strumenti” (Rubiņštejn 1991: 235), o “tra un lavoro di pittura e la sua riproduzione di valore” (Gruško, Rubiņštejn 1999: 78). In tutti i casi l’idea sottesa è che si tratta di operazioni che modificano la natura dell’originale.

Il momento della ricezione per Rubiņštejn è una componente costitutiva del testo-cartoteca, concorre a determinarne il significato.

La lettura intesa come “attività, teatro, spettacolo” (Rubiņštejn 1991: 235) si può realizzare solo nel contatto personale dell’autore con l’ascoltatore e il lettore, implica una partecipazione attiva del fruitore, “richiede” reazioni immediate al testo e alla situazione: momenti che la lettura di un libro stampato esclude.

Per questo aspetto la poesia su schedine, pensata per essere mostrata e letta direttamente dall’autore ad un ristretto gruppo di interlocutori, riflette la forma di esistenza della poesia come evento da condividere con un gruppo di “amici”, come negli incontri clandestini dell’*underground*.

“L’insieme dei destinatari, o come dicono gli strutturalisti, la pragmatica del testo è una cosa molto importante” (Šapoval, Rubiņštejn 1998: 116).

Nel 1975, negli anni della composizione della prima serie di testi *Programma rabot*, Rubiņštejn diede una definizione specifica della sua idea di destinatario come *Krug zainteresovannykh lic* (La cerchia degli interessati):

Un termine destinato a sostituire concetti poco significativi in quel periodo e in quella situazione quali “lettori”, “pubblico” ecc. Si presupponeva che le idee fondamentali e i gesti artistici del *Programma* dovessero circolare in questa cerchia definita. Oltre a ciò, la partecipazione più o meno attiva del *K.Z.L.* (*Krug zainteresovannych lic*) al *Programma* era la condizione necessaria della sua stessa esistenza. Il ruolo dell’Autore è ridotto al ruolo di iniziatore, di provocatore di queste o quelle azioni da parte del *K.Z.L.* (Rubinštejn in Monastyrskij 1999: 56).

A questa fisionomia di lettore Rubinštejn continua a fare riferimento ancora oggi. Quando scrive i suoi articoli per la stampa non ha come destinatario di riferimento il vasto e anonimo pubblico. La sua idea di lettore è estremamente personificata, come lo era nell’*underground*, quando conosceva tutti i suoi lettori per nome. Allora come oggi sono persone che hanno più o meno la sua stessa formazione, che amano le stesse letture, che su determinati fatti della vita hanno punti di vista simili e che quindi sono in grado di capire ogni situazione celata e quali motivi lo hanno spinto alla composizione dei suoi testi (cfr. Šapoval, Rubinštejn 1998: 116; Voskovskaja, Rubinštejn 1998b):

Il mio lettore, per essere precisi, è un gruppo di amici. Mi sono sempre orientato su questo gruppo. E anzi,

continuo ad orientarmi tuttora (Voskovskaja, Rubinštejn 1998b).

Adattare “la variante volumetrica”, ovvero la pila di schedine, alla “variante piatta” del suo testo, ovvero il foglio stampato, (cfr. Rubinštejn 1991: 235) comporta inevitabilmente una certa alterazione della percezione. Per esempio nella pagina stampata il lettore vede tutti i frammenti di seguito uno accanto all’altro, e invece non dovrebbe sapere quello che viene dopo. E poi il lettore-spettatore non ha la possibilità di manipolare le schedine, di udire la voce e l’intonazione dell’autore.

Secondo Kuricyn l’esecuzione del testo è importante perché permette all’autore di sottolineare “la materialità della parola poetica” (Kuricyn 2000: 119).

L’osservazione del critico sembra trovare piena giustificazione nel modo in cui Rubinštejn “lavora” con le parole per creare i suoi frammenti e comporli in un testo:

Non mi baso sulla quantità dei fogli o delle righe, ma sulle rappresentazioni musicali, calcolo all’incirca quanto dura la lettura di un testo [...] in media tutti i testi sono di circa dieci minuti, e per me è importante che questi dieci minuti vengano riempiti (Gruško, Rubinštejn 1999: 80).

In questo modo ogni singolo frammento rimane un elemento indipendente del testo, ma attraverso un

montaggio che segue determinati criteri decisi di volta, i frammenti danno vita ad un testo unico. E ancora, è importante da un punto di vista puramente formale che un frammento lungo si alterni con uno corto, e che ogni frammento risulti al lettore-ascoltatore del tutto inaspettato rispetto al precedente:

Le schedine molto spesso vengono spostate. A volte ci vuole una grande quantità di sforzi per fare in modo che un testo sembri davvero spontaneo, ma che ogni enunciazione rispetto alla precedente risulti in realtà inaspettata e in un certo senso, immotivata. È questa la parte fondamentale del lavoro. Il montaggio. [...] quello che c'è scritto sulle schedine è importante, ma la cosa più importante è il loro ordine (*Ivi*).

Infatti, l'ordine delle schedine viene rivisto più volte dall'autore prima di giungere alla forma di presentazione definitiva del testo: una delle prime versioni di *Melancholičeskij al'bom* (*Album malinconico*⁶⁴, 1993) presentava addirittura tre differenti numerazioni per ogni frammento (cfr. Küpper 2000: 98, nota 10).

La creazione di ogni testo è dettata da specifici motivi ispiratori ed è guidata da diversi criteri organizzativi.

Ogni testo cartoteca ha origine da un lavoro meticoloso. Prevede diverse fasi e tutte ugualmente importanti; ogni elemento del testo deve essere accuratamente calcolato:

⁶⁴In Niero 1998: 151 e in *Mosca*: 2005: 56.

l'elemento “sorpresa”, la durata del testo, il ritmo dell'alternanza dei frammenti, la loro successione.

Il senso del testo si ricava da una visione d'insieme dei frammenti come componenti di una determinata costruzione testuale e non come singole unità di senso. Solo a partire dal loro rapporto, dalla comprensione dei criteri organizzativi che li legano si può intuire il disegno semantico di ogni composizione.

La complessità della composizione richiede al lettore una particolare attenzione a tutti gli elementi del testo per individuarne il tessuto che ne veicola il significato e che non è immediatamente individuabile.

Anche Ajzenberg parla della difficoltà iniziale a trovare la giusta prospettiva di lettura dell'opera di Rubiňštejn: l'indefinitezza del genere all'inizio attirò l'attenzione su questo aspetto, ma poi fu accantonato quando

[...] questi testi hanno cominciato a manifestare una propria logica artistica, sempre più convincente e affascinante. L'effetto estetico consisteva in una certa severità quasi algebrica e nella purezza delle costruzioni che indagano il vuoto. Nella costituzione artistica della terminologia. In una certa lieve ironia con cui l'autore rivelava nuove possibilità artistiche nei luoghi più impensati (Ajzenberg 1995: 148).

È chiaro che la pubblicazione è un problema per la concezione di testo nella poetica di Rubiňštejn, che ha creato

l'intergenere cartoteca per "l'aspirazione di allora"⁶⁵ a superare l'inerzia e la gravità del foglio piatto" (Rubinštejn 1996: 2).

E infatti nella prefazione a *Reguljarnoe pis'mo* Rubinštejn esprime il desiderio che nella lettura del libro si tenga presente la differenza tra l'originale "pila di schedine" e la copia stampata. Nondimeno conclude: "Ma d'altronde non è obbligatorio. La versione dell'autore non è che una delle versioni" (*Ivi*, p. 3). Non si tratta di affermazioni contraddittorie, ma del criterio che guida la sua attività di autore fin dai suoi inizi, e cioè la volontà di non legare il lettore all'interpretazione dell'autore, di sottrarre alla parola e alla figura del poeta quella aura di autorità che hanno sempre avuto nella tradizione letteraria, e in special modo in quella russa.

Quindi si deve ritenere che Rubinštejn ammetta la legittimità della versione pubblicata dei suoi testi su schedine. Tuttavia è inevitabile che una comprensione adeguata della cartoteca possa essere pregiudicata se non si conoscono almeno teoricamente le intenzioni dell'autore e le condizioni contestuali da cui ha avuto origine la sua poetica.

Vediamo di definire più specificatamente che cosa contengono le schedine. La descrizione generale dei frammenti di tutti i testi ha semplicemente un carattere indicativo, comunque necessario per avere un'idea d'insieme del tipo di testi trattati. Ogni frammento linguistico può appartenere a generi, registri, stili, situazioni comunicative più diverse, può essere costituito da alcune frasi o da

⁶⁵Si riferisce ovviamente alla metà degli anni Settanta, quando ideò il suo sistema.

un'enunciazione singola, da una sola parola (un'interiezione, un pronome), a volte la schedina rimane “vuota”.

Nel corso del tempo nelle schedine sono avvenuti dei cambiamenti in concomitanza con il contesto socio-culturale e linguistico di riferimento e con il sorgere di motivazioni “interiori” diverse.

Le costanti della sua scrittura si possono ricondurre ad alcuni principi fondamentali, che caratterizzano anche la sua prosa:

- la volontà di ridurre le parole al minimo indispensabile, di compattare il testo scritto: una sorta di “ecologia artistica”: “È stato detto talmente tanto su tutto che il non-dire e il non-dire-tutto entrano nel concetto di creazione” (Gruško, Rubinštejn 1999: 78).
- il minimalismo, non necessariamente come la tendenza assoluta alla massima brevità, al silenzio, al foglio bianco. Ma come procedimento per rendere il massimo del significato con strumenti strettamente necessari, una “una sorta di minimo nel massimo” (*Ivi*).
- lo stile della “enunciazione diretta” (cfr. Gruško, Rubinštejn 1991: 79), il rifiuto della trasfigurazione artistica della lingua per mezzo dello stile figurato, che per tradizione sono il contrassegno della poesia. Secondo Rubinštejn il discorso figurato ha sfruttato tutte le sue potenzialità espressive nel passato e non può più svolgere una funzione significativa nel discorso letterario attuale:

Mi sembra che l'epoca del metaforismo della letteratura si sia del tutto esaurita. [...] posso

utilizzare il discorso dei tropi ma lo presento sempre come una pseudocitazione⁶⁶, non viene mai da me (Gruško, Rubinštejn 1999: 79).

- la centralità del contesto nella sua pratica compositiva. La sua scrittura ha sempre una prospettiva metatestuale (cfr. Voskovskaja, Rubinštejn 1998b), in questo senso rappresenta sempre in una qualche misura la descrizione del proprio contesto, una riflessione su determinati altri testi:

Io costruisco i miei testi dalle relazioni contestuali, lavoro con il contesto che si trasforma in testo. È proprio da qui che derivano le schedine, ognuna di esse è un determinato testo che combinandosi con quello vicino entra con esso in rapporti contestuali e si cristallizza (Šapoval, Rubinštejn 1998: 112).

La pratica della citazione e della pseudocitazione sono connaturata alla sua scrittura. Grojs definisce infatti le sue schedine “la prima coerente trasposizione della prassi artistica del concettualismo moscovita in letteratura” (Grojs 1997: 76): la tecnica del *ready-made* testuale. Le schedine, in quanto oggetti, rendono visibile il metodo dell’appropriazione che permette a Rubinštejn di realizzare

⁶⁶Il termine utilizzato da Rubinštejn in *Sonet-66* (Sonetto 66) (Niero 1998: 146) si può definire come una “citazione” modificata rispetto alla fonte (cfr. Rubinštejn 2000: 180), oppure una “stilizzazione sul modello di testi altrui” (Küpper 2000: 98, nota 9).

quella che chiama *čužoe pis'mo*, “la scrittura altrui” (Voskovskaja, Rubinštejn 1998b).

I personaggi dei testi di Rubinštejn sono altri testi (cfr. Rubinštejn 1996: 2), ma invece di creare in base ad essi un soggetto coerente, li “compone” in un nuovo contesto. Come gli oggetti del *ready-made* duchampiano, i testi citati da Rubinštejn vengono sottratti al loro contesto d'origine per poi essere combinati con altri frammenti-schedine, e acquisire, in questa nuova combinazione, un significato “rinnovato” rispetto all'originale.

Berg a proposito ha visto in Rubinštejn il prototipo di alcuni personaggi di Borges (cfr. Berg 1998: 343-344): come Pierre Menard scrive il “suo” Don Chisciotte, allo stesso modo Rubinštejn scrive sulle schedine quello che è già stato scritto e detto da altri⁶⁷.

Andrej Zorin sottolinea inoltre la particolare abilità di Rubinštejn di rendere, con mezzi minimali, l'idea di uno stile intero. Il lettore-spettatore, ascoltando le frasi delle schedine, può facilmente risalire al contesto in cui sono state pronunciate e immaginarsi il tipo di persona che può averle dette; e questo perché i frammenti linguistici delle schedine sono enunciazioni contrassegnate dalle caratteristiche specifiche di quel determinato genere o stile o registro, sono specie di “calchi linguistici, la materializzazione di un tipo di linguaggio in forma di modello” (Zorin 1989: 92).

⁶⁷Lo stesso Rubinštejn ha parlato di un'affinità tra la sua poetica e quella dello scrittore argentino: “Uno stesso identico testo, scritto da due diversi autori, diventa due testi diversi. Nella mia supposizione mi ha appoggiato molto lo straordinario racconto di Borges, *Pierre Menard, autore del Don Chisciotte*” (Rubinštejn 1991: 232-233).

2.2 La “cartoteca”: una strategia di affermazione dell’individualità autoriale

Cosa conferisce dimensione autoriale e quindi legittimità artistica ai testi di Rubiňštejn in assenza di un’espressione lirica soggettiva e di uno stile individuale?

Se la coscienza artistica tradizionale determinava il valore artistico di un’opera sulla base delle caratteristiche intrinseche del testo, “il centro di gravità” di un sistema artistico dall’avanguardia si è spostato dal testo e si è indirizzato più verso un nuovo tipo di artista (cfr. Mayer, Rubiňštejn 1993: 309).

Questo tipo di autorialità, che Rubiňštejn costruisce nella cartoteca e che ripropone nella prosa, risulta oggi attuale nel contesto della cultura contemporanea. La sua concezione di autorialità è una risposta alla constatazione della morte dell’autore proclamata da Roland Barthes come culmine di una critica rivolta dell’ideologia dell’istituto della Letteratura con i suoi due sostegni fondamentali: la mimesi e l’autore. Rubiňštejn non constata un annichilimento del concetto di autore, ma la scomparsa del “concetto di autore come demiurgo, come generatore del testo” (*Ivi*).

Il critico tedesco Stephan Küpper⁶⁸ indaga la forma di realizzazione dell’autorialità nel concettualismo, e in

⁶⁸Stephan Küpper (1966, Essen): slavista e anglista, collaboratore dell’Istituto di slavistica dell’Università di Humboldt di Berlino e autore di numerose pubblicazioni sul concettualismo. L’analisi della poetica di Rubiňštejn condotta in questo capitolo fa riferimento allo studio critico di Küpper *Autorstrategien im Moskauer Konzeptualismus: Il’ja Kabakov, Lev Rubiňštejn, Dmitrij Prigov* (*Strategie autoriali nel concettualismo moscovita: Il’ja Kabakov, Lev Rubiňštejn, Dmitrij Prigov*, 2000). Citerò direttamente dal testo i passaggi particolarmente significativi delle argomentazioni del critico.

particolare, nelle poetiche di tre dei suoi più noti rappresentanti.

Prima di seguire Küpper nella sua analisi sulle forme di manifestazione dell'autorialità in Rubiňštejn, è necessario tenere presente i concetti fondamentali su cui si basa.

Termine di confronto con l'autorialità nel concettualismo è il concetto di autore che si è formato nel discorso artistico della modernità “come presunto individuo creatore autonomo e come proprietario della sua opera” (Küpper 2000: 19).

Küpper definisce le poetiche dei concettualisti delle “strategie” di affermazione dell'autorialità. Il termine “strategia” è inteso nel senso ad esso attribuito dal filosofo francese Michel Foucault in *Soggetto e Potere*, cioè l'insieme di tre modi di agire di un soggetto in un rapporto di ostilità, di gioco o di conflitto, per ottenere la vittoria sull'avversario: la scelta dei mezzi, l'anticipazione mentale delle mosse dell'avversario e i modi utilizzati per sottrargli gli strumenti della lotta inducendolo a rinunciare al confronto. In sostanza, ogni strategia è finalizzata a mettere l'avversario fuori gioco e si definisce attraverso la scelta di specifiche soluzioni vincenti.

Il concettualismo come corrente artistico-letteraria non ufficiale è nato in un campo di tensione con il sistema artistico ufficiale, in un contesto cioè, in cui “il discorso artistico dell'autore era limitato in un modo particolare dal discorso socio-politico dell'autorialità” (Küpper 2000: 27). Le strategie degli autori e degli artisti concettualisti si configurano perciò come reazioni di un autore-artista

all'interno delle relazioni di potere della società sovietica per sottrarsi alla dipendenza da queste relazioni vincolanti.

Ripercorrendo l'intera produzione poetica di Rubiņštejn dal 1975 al 1995, Küpper mostra come Rubiņštejn approdi a una nuova forma dell'autorialit  per il genere della cartoteca, attraverso l'elaborazione di una strategia che consiste nella costruzione di un "autore-personaggio" che   insieme soggetto e oggetto della cornice del testo.

Per autore-personaggio Küpper intende due istanze, l'autore-personaggio e l'autore autentico. Il primo si ricava dal testo e pu  coincidere con immagini dell'autore culturalmente definite. Il secondo, l'autore autentico, non si esprime nel testo ma attraverso la sua firma e la pubblicazione; la sua funzione consiste nell'estetizzare il testo non estetico prodotto dall'autore-personaggio e nel rivelare il significato potenziale in esso nascosto attraverso la sua collocazione nel discorso artistico.

Nella cornice del testo letterario si manifestano contemporaneamente il legame e la separazione delle due posizioni del soggetto, quella interna al testo e quella esterna, che comunemente vengono identificate come "autore":

[...] il soggetto fittizio che sorge solo nell'atto comunicativo astratto della situazione [...] e il reale creatore determinabile come persona autobiografica nella sua caratteristica di produttore e iniziatore della comunicazione letteraria (Küpper 2000: 19).

Nel momento stesso in cui la cornice fonda la differenza tra le due posizioni, le mette anche in relazione tra loro. È intorno alla cornice che ruota la problematica della referenza del nome dell'autore, quella divisione diagnosticata da Foucault, l'egopluralità in cui si manifesta la funzione autore⁶⁹.

L'elaborazione dei procedimenti della cornice rimanda alle strategie scelte dall'autore per garantire la verità e l'accettazione del proprio discorso in una determinata situazione socio-culturale.

Rubińštejn non legittima la sua autorialità attraverso una propria lingua soggettiva, un nuovo stile individuale, ma attraverso una cornice che si concretizza nella figura di un autore-personaggio che emerge dal sistema della combinazione individuale delle cartoteche.

Prima di arrivare alla definizione di una strategia stabile con il suo ultimo testo, *«Eto ja»* (*«Questo sono io»*, 1995) Rubińštejn ha creato nei suoi testi precedenti diverse cornici con diversi autori-personaggi.

Küpper distingue la produzione poetica di Rubińštejn in due periodi: il primo comprende i testi composti dal 1975 al 1985, il secondo i testi rimanenti fino all'ultimo *«Questo sono io»*. Nel primo periodo si assiste a quella che Küpper definisce una “deumanizzazione, una deautorializzazione intenzionale” dei testi, in cui Rubińštejn limita il più possibile gli interventi dell'autore nel testo; nel secondo periodo invece ad una fase di “reumanizzazione” in cui Rubińštejn

⁶⁹“Sarebbe altrettanto falso cercare l'autore dalla parte dello scrittore reale quanto dalla parte del locutore fittizio; la funzione autore si effettua nella scissione stessa, in questa divisione e a questa distanza [...] tutti i discorsi che sono provvisti della funzione autore comportano questa pluralità di ego” (Foucault 2004: 13).

dissemina nei suoi testi tracce della presenza della sua individualità autoriale.

“DEUMANIZZAZIONE”

Rubinštejn stesso definisce la funzione autoriale progettata nella prima serie di testi in *Programma rabot (Il programma dei lavori)*:

Proprio l’Autore con la lettera maiuscola nella retorica de il *Programma dei lavori* indicava lo pseudonimo dell’autore fisico Lev Rubinštejn [...] in parte parodiava l’idea romantica dell’autore-demiurgo. Era importante la distanza ideale tra la presenza dell’Autore e lo stile massimamente non autoriale dei testi del *Programma* stesso (Rubinštejn in Monastyrskij 1999: 24).

Il pathos volutamente impersonale, “antipoetico” del titolo stesso corrispondeva alla tendenza alla formalizzazione (fino alla burocratizzazione) del cosiddetto “processo creativo” (*Ivi*, p. 73).

Katalog komedijnych novšestv (Il catalogo delle innovazioni della commedia, 1976⁷⁰) si presenta come un catalogo di varie possibilità di agire per un autore, nel senso di diversi principi compositivi di poetica. Rubinštejn apre la prospettiva dell’adozione di un’azione individuale; enunciando però, in uno stesso frammento o in due successivi, una determinata

⁷⁰Le citazioni dai testi di Rubinštejn, ad eccezione di *Programma sovmetnych pereživanij (Programma delle esperienze comuni)* sono tratte da Rubinštejn 2000.

possibilità di azione e il suo opposto, contemporaneamente afferma e mette in dubbio la validità di entrambe.

Per esempio:

62.

Можно вдруг вообразить, что найдено окончательное решение, но этого-то и следует остерегаться;

(Si può credere di aver trovato la soluzione definitiva, ma anche da ciò bisogna guardarsi;) (Rubinštejn 2000: 31)

Questo lascia intendere che nessuna delle possibilità è da considerarsi una presa di posizione autoriale valida in assoluto. In sostanza, secondo Küpper “il catalogo pone le fondamenta di un autore-personaggio che cerca in un universo di testi altrui di sfruttare le sue possibilità di azione come strategie per affermarsi come autore” (Küpper 2000: 104).

In *Il catalogo delle innovazioni della commedia* sono già preannunciati, attraverso la loro tematizzazione nel testo, tutti i procedimenti che caratterizzano la scrittura di Rubinštejn e che verranno formulati di volta in volta nei testi successivi. Tra questi:

- l'apertura a comprendere nel testo voci altrui, che dicono qualcosa di nuovo o di già noto:

77.

Можно придвинуться поближе, чтобы услышать то, что говорят;

(Si può andare un po' più vicino per sentire quello che dicono;)

78.

Можно вдруг услышать то, что знаешь и сам;

(Si può improvvisamente sentire quello che sai già da solo;)

(Rubinštejn 2000: 33)

- la problematizzazione del proprio sistema poetico di riferimento:

83.

Можно артистически пренебречь системой собственных постулатов, если само это пренебрежение способно стать комедийным новшеством;

(Si può trascurare con eleganza artistica il sistema dei rapporti postulati, se questa stessa trascuratezza è in grado di diventare un'innovazione della commedia;) (*Ivž*)

- la selezione e la composizione di elementi noti:

86.

Можно в конце концов взять всего понемногу в произвольном порядке и в произвольных пропорциях - не секрет, что это будет комедийное новшество;

(Tutto sommato si può prendere di tutto un po' in un ordine arbitrario e in proporzioni arbitrarie: non è un segreto che sarà un'innovazione della commedia;) (*Ivi*, p. 34)

- la progettazione della posizione dell'autore

90.

Можно всего лишь слабые мерцания понятийных контуров принять за рецидив самого разнузданного лиризма прошедших времен;

(Si possono prendere anche solo deboli tremolii di contorni concettuali come la ricaduta nel più sfrenato lirismo dei tempi passati;) (*Ivi*)

- la relativizzazione delle enunciazioni:

93.

Можно считать, что происходит нечто совершенно необыкновенное;

(Si può ritenere che stia accadendo qualcosa di assolutamente insolito;)

94.

Можно считать, что ничего не произошло;

(Si può ritenere che non sia successo niente;) (*Ivi*)

- l'indeterminatezza come principio produttivo:

97.

Можно и саму неопределенность объявить
конструирующим началом;

(Si può dichiarare persino la stessa indeterminatezza un
principio costruttore;) (*Ivi*, p. 35)

- la messa in discussione del significato del testo stesso:

104.

Можно и не принять данных возможностей и
считать, что ничего не состоялось;

(Si possono anche non sfruttare le possibilità date e
ritenere che non sia avvenuto nulla;) (*Ivi*, p. 36)

- l'incompiutezza, la non obbligatorietà della *versione autoriale*:

105.

Можно продолжать в том же духе;
(Si può continuare nello stesso modo)

106.

Можно прекратить все это в любой момент - и в этом достоинство комедийных новшеств;
(Si può interrompere tutto questo in qualsiasi momento: anche in questo consiste il valore delle innovazioni della commedia;)

107.

Можно какое-то время выждать, потом начать с новой силой;
(Si può pazientare per qualche tempo, poi cominciare con nuovo vigore;)

108.

Можно повторить все сначала;
(Si può ripetere tutto dal principio;) (*Inv*)

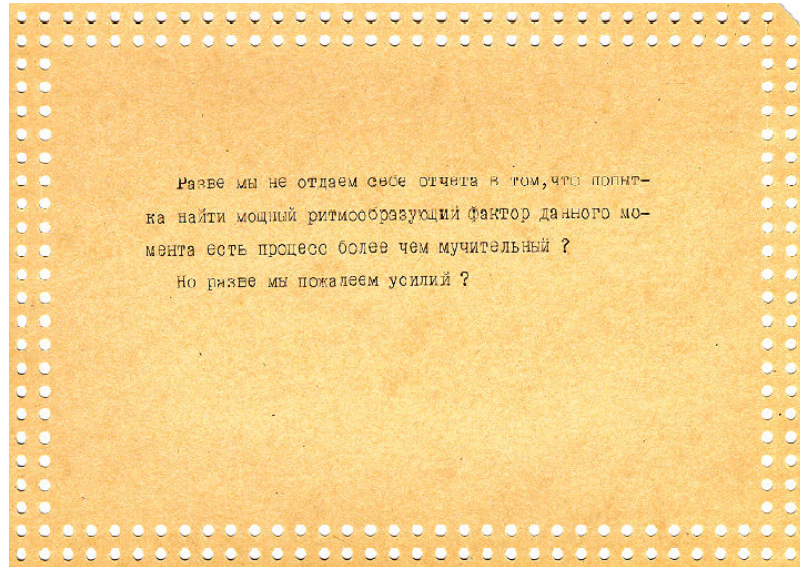
Un'altra costante della scrittura di Rubiņštejn, particolarmente sfruttata nei testi del primo periodo, consiste nella ripetizione di espressioni e strutture sintattiche identiche o lievemente modificate.

In *Il catalogo delle innovazioni della commedia* per esempio tutti i frammenti iniziano con l'avverbio modale “Можно” (Si può), che sostiene costruzioni sintattiche diverse ma ripetute per serie di frammenti. Particolarmente importante è il procedimento indicato nel frammento 13 e formulato successivamente in altri testi:

13.

Можно устранить любые сомнения, найдя лишь мощный *ритмообразующий фактор* (cors. agg.) существования – но в этом-то и вся трудность; (Si può eliminare ogni dubbio trovando solo il potente *fattore ritmo* (cors. agg.) dell'esistenza: ma proprio qui sta tutta la difficoltà;) (*Ivi*, p. 25)

Ritroviamo una formulazione simile in *Il programma delle esperienze comuni*:



Разве мы не отдаем себе отчета в том, что попытка найти мощный *ритмообразующий фактор* данного момента есть процесс более чем мучительный? Но разве мы пожалеем усилий?

(Non siamo forse consapevoli del fatto che il tentativo di trovare *il fattore ritmo* del dato momento è un processo più che tormentoso?

Ma mica ci pentiremmo degli sforzi?)

“Trovare il *fattore ritmo*” è per Rubiņštejn il criterio principale dell’organizzazione dei frammenti ed è il fattore che li rende poetici. Il “pathos del *fattore ritmo* dell’esistenza” (Abdullaeva, Rubiņštejn 1997: 183) è lo stimolo interiore di cui Rubiņštejn necessita per iniziare a scrivere un nuovo testo. Sull’importanza del ritmo nel sistema della cartoteca è incentrata l’analisi di Küpper sulla strategia autoriale di

Rubinštejn: *Moščnyj ritmoobrazujuščij faktor: Lev Rubinštejn (Il potente fattore ritmo: Lev Rubinštejn)*.

La successione dei frammenti nel testo non segue un ordine determinato da un criterio oggettivo⁷¹, ma da una logica particolare, decisa dall'autore. Questa cornice personale, secondo Küpper, induce ad interpretare il catalogo delle possibilità come “modello soggettivo del mondo”, in cui “la negazione concettuale dell'autorialità a favore della meccanica del testo procede insieme alla nostalgia 'romantica' per la reintegrazione dell'autore lirico” (Küpper 2000: 105):

82.

Можно, не рискуя показаться смешным, полагать,
что голос все же будет услышан – это тоже
комедийное новшество;

(Si può, senza rischiare di sembrare ridicoli, supporre
che la voce tuttavia si sentirà – anche questa è
un'innovazione della commedia;) (Rubinštejn 2000: 33)

Una *voce* che rappresenta “il complemento di una nuova cornice di ciò che è già noto” (*Ivi*) e che attraverso la sua anticipazione in *Il catalogo delle innovazioni della commedia* si rivela come il risultato di un procedimento testuale.

Dal 1980 al 1985, l'autore come procedimento si concretizza nelle diverse possibilità di organizzazione delle schedine.

⁷¹L'unico testo in cui i frammenti si susseguono seguendo l'ordine alfabetico è *Alfavitnyj ukazatel' poezii (L'indice alfabetico della poesia, 1980)* (Rubinštejn 2000: 430-433)

*Il programma delle esperienze comuni*⁷² consiste in una serie di comunicazioni che descrivono e riflettono il carattere dell'evento stesso: la condivisione di “esperienze comuni”.

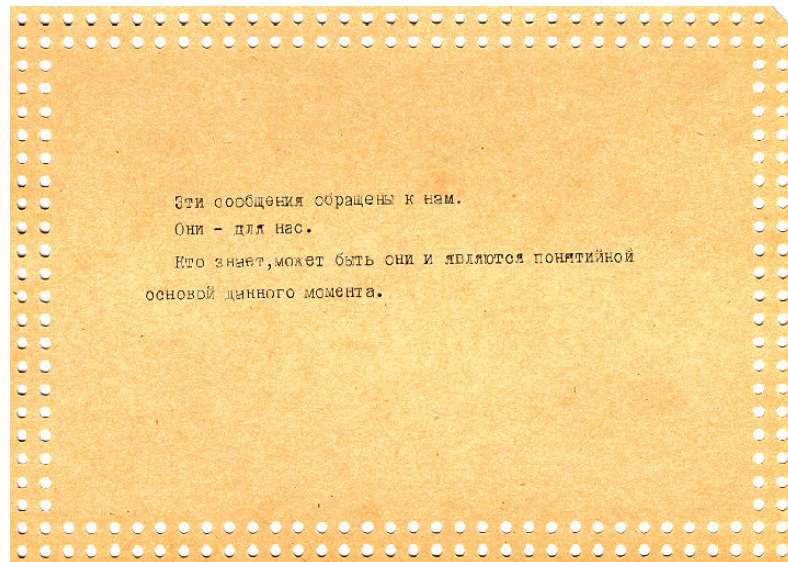
Dal punto di vista della funzione autoriale, il testo “modella il ritorno di un'istanza denominata 'autore' ”(Küpper 2000: 106) che si realizza nella duplice funzione di oggetto e soggetto della cornice del testo, ovvero come autore-personaggio.

Questa duplice funzione dell'autore-personaggio in *Il programma delle esperienze comuni* si deduce dalla forma concreta delle schedine: il testo è composto da schedine perforate sopra alcune delle quali sono incollate le schede bibliografiche “legittimate come marchio di Rubinštejn” (*Ivi*). Nelle schede perforate della prima specie l'autore, includendo se stesso nel collettivo “noi”, perde la sua unicità di autore e diventa un personaggio del testo. Ma nelle schede emerge anche la sua funzione autoriale di organizzatore del testo. Le schede perforate che attraverso il pronome “noi” dirigono il processo della lettura incorniciano le schede bibliografiche contrassegnate dalla parola “autore”.

Così “l'autore è rappresentato come procedimento testuale; contemporaneamente il procedimento della cornice viene personificato come suo stesso prodotto” (*Ivi*).

⁷²Le schede nel CD-ROM (Hirt, Wonders 1998) non riportano la numerazione delle schede, quindi si farà riferimento a quella presente in Rubinštejn 2000: 95-131.

La scheda n. 30 riassume il funzionamento del testo e il suo significato:



Эти сообщения обращены к нам.

Они - для нас.

Кто знает, может быть они и являются понятийной
основой

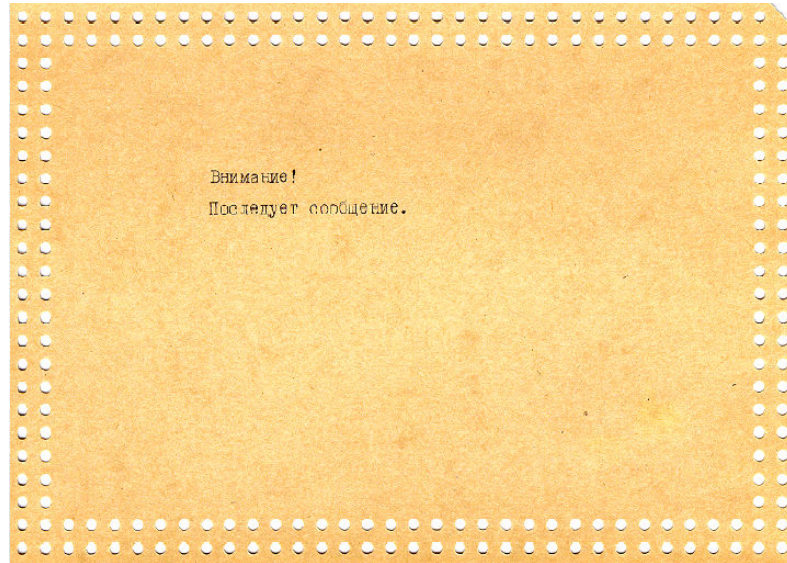
данного момента.

(Queste comunicazioni sono rivolte a noi.

Esse sono per noi.

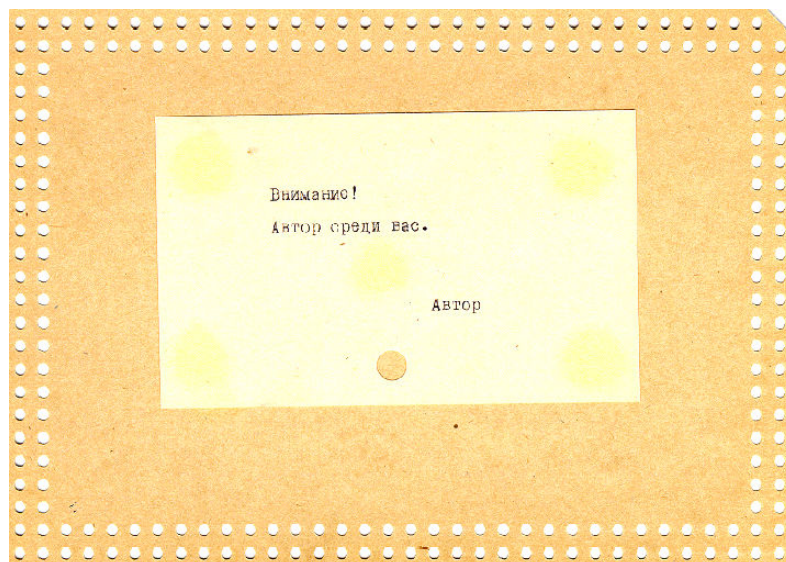
E chi lo sa, forse sono proprio loro il fondamento
concettuale del dato momento.)

Le schede contraddistinte dalla scritta “Autore” sono sempre introdotte da una sorta di “avvertimento”:
scheda n. 8



Внимание!
Последует сообщение!
(Attenzione!
Segue comunicazione.)

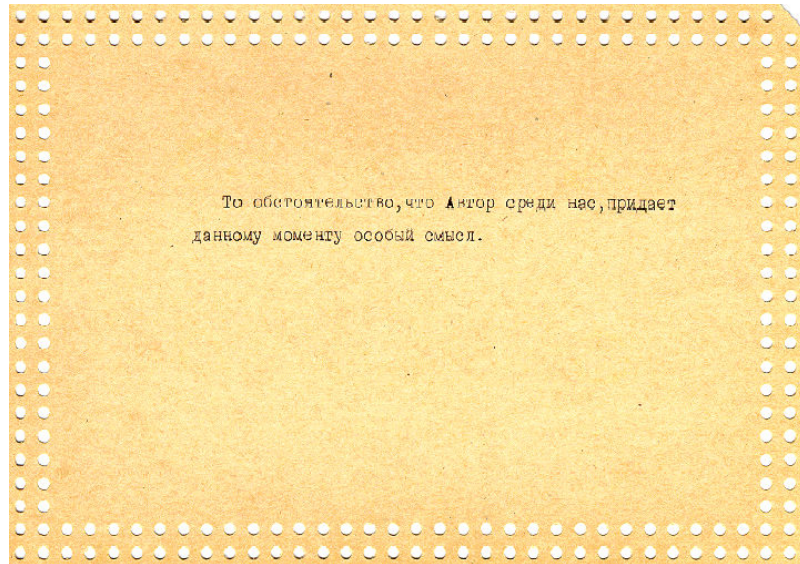
Scheda n. 9



Внимание!
Автор среди нас.
Автор
(Attenzione!
L'Autore è tra noi.
L'Autore)

Dobbiamo immaginarci che l'esortazione a prestare attenzione doveva provocare negli interlocutori presenti alla *performance* una predisposizione spontanea ad una comunicazione significativa.

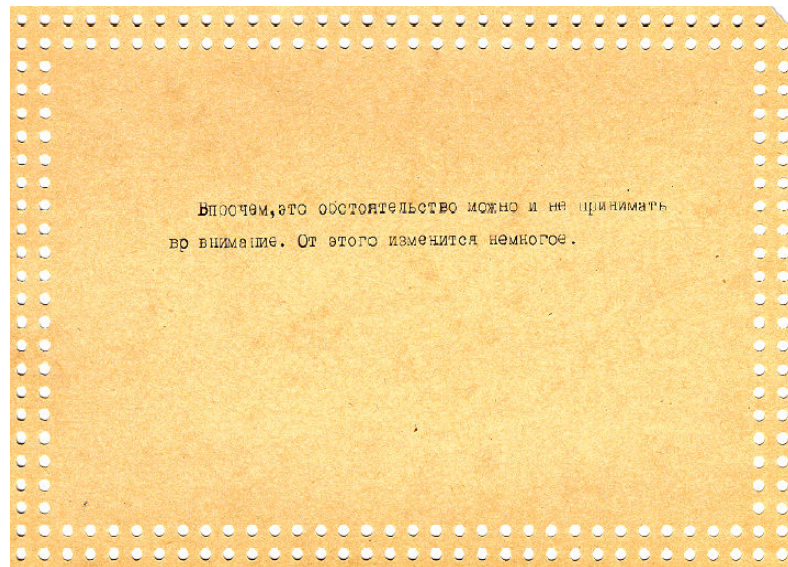
La scheda n. 10 sembra confermare questa aspettativa:



То обстоятельство, что Автор среди нас, придает
данному моменту особый смысл.
(La circostanza che l'Autore è tra noi
conferisce al dato momento un significato particolare.)

Ma la scheda successiva smentisce l'annunciata autorevolezza della comunicazione autoriale:

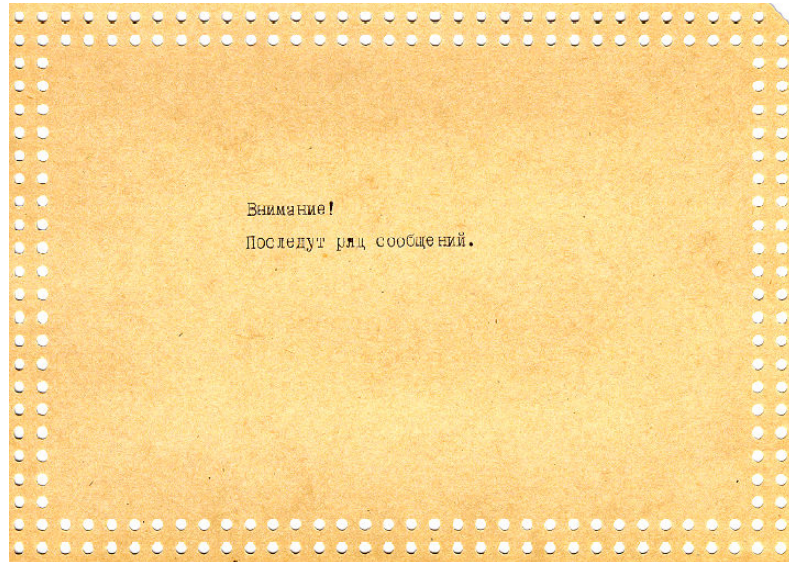
Scheda n. 11



Впрочем, это обстоятельство можно и не принимать во внимание. От этого изменится немного.

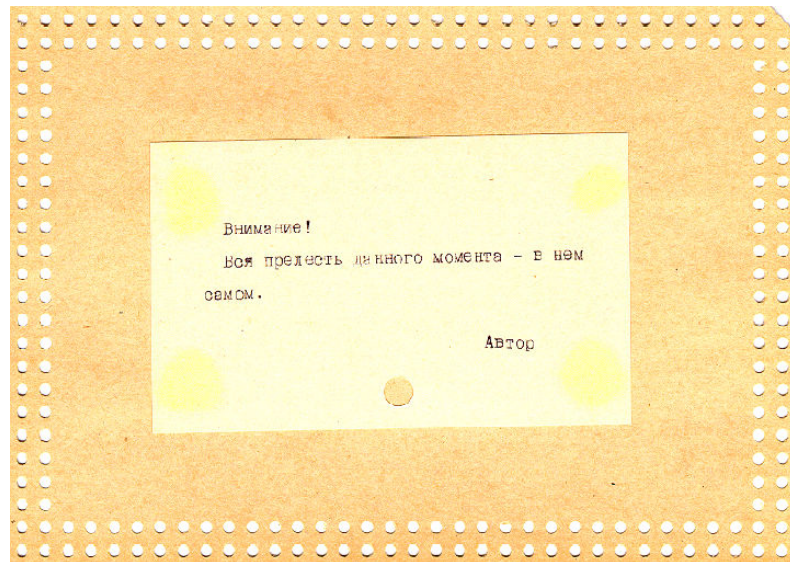
(Del resto, questa circostanza si può anche non prendere in considerazione. Non cambierà molto.)

Il medesimo richiamo all'attenzione della scheda n. 8 è ripetuto nella scheda n. 22:



Внимание!
Последует ряд сообщений.
(Attenzione!
Segue una serie di comunicazioni.)

La scheda n. 23 contiene una comunicazione che sembra risolvere il significato del testo e motivarne il titolo:



Внимание!

Вся прелесть данного момента – в нем самом.

Автор

(Attenzione!

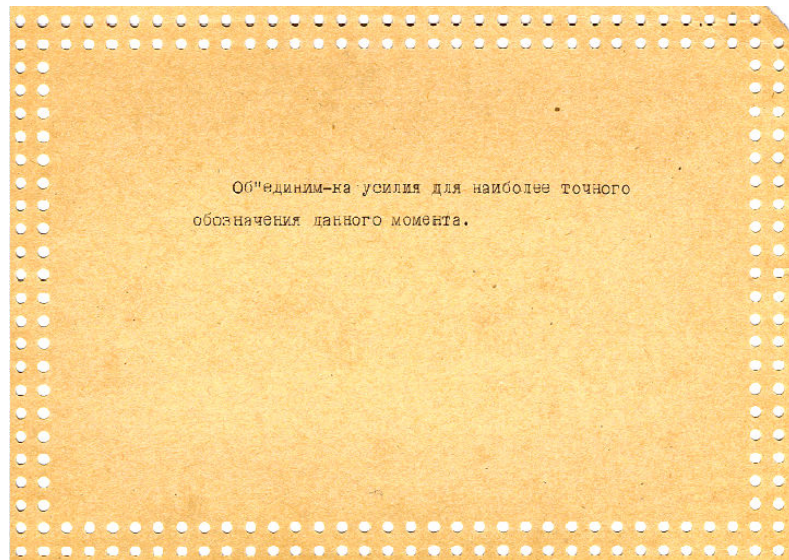
Tutto il fascino del dato momento è in se stesso.

L'Autore)

È questo il vero significato del testo? La presenza dell'indicazione "Autore" dovrebbe conferire autorevolezza a questa enunciazione e suggerire che il senso del testo sia

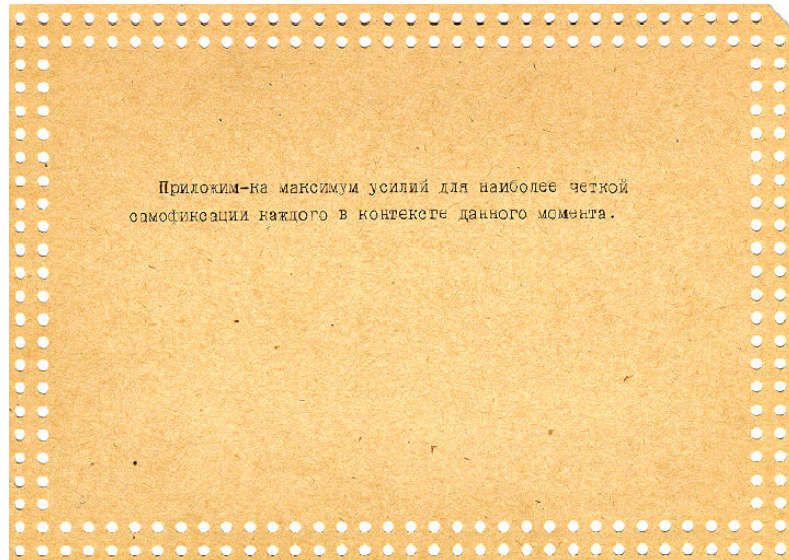
veramente il momento della condivisione di un'esperienza collettiva. Ma l'autorevolezza dell'autore è messa continuamente in dubbio.

Fin dalle prime schede il lettore è posto di fronte ad un'aspettativa che non si realizza, e si scopre che il senso è proprio nel “dato momento”:
scheda n. 5



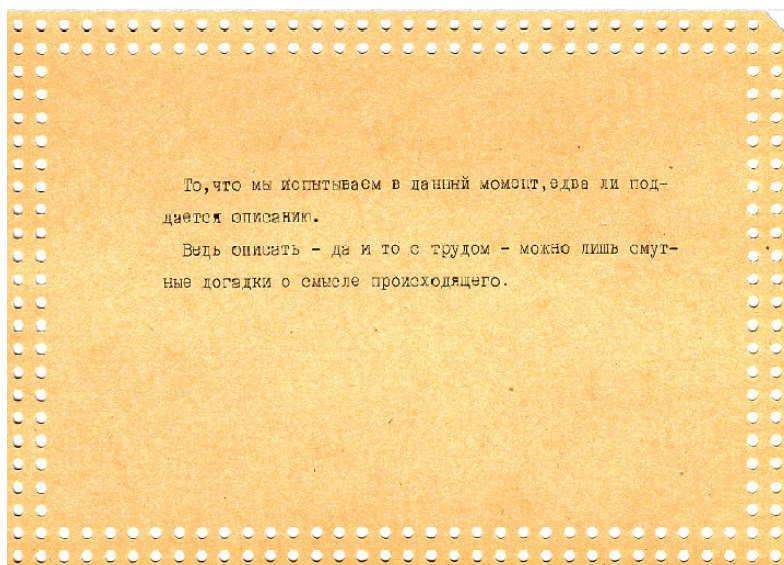
Объединим-ка усилия для наиболее точного
обозначения данного момента.
(Su, uniamo gli sforzi per una definizione più precisa
del dato momento.)

scheda n. 6



Приложим-ка максимум усилий для наиболее
точной
самофиксации каждого в контексте данного
момента.

(Sù, facciamo il massimo degli sforzi per un
autofissaggio più preciso di ognuno nel contesto del
dato momento.)



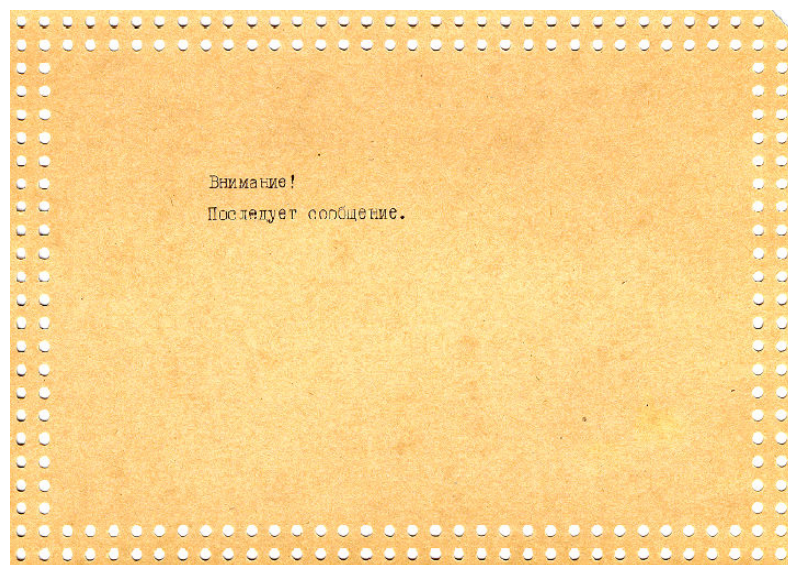
То, что мы испытываем в данный момент, едва ли под-
дается описанию.

Ведь описать - да и том с трудом - можно лишь смут-
ные догадки о смысле происходящего.

(Quello che sentiamo in questo momento probabilmente
non si pre-
sta alla descrizione.

Perché non si possono che descrivere - e con gran fatica
- confuse congetture sul significato di ciò che sta
succedendo.)

Dopo la scheda n. 29, l'“Autore” si ripresenta nella scheda n. 35 per prendere commiato dall'uditorio, e la sua enunciazione è sempre preceduta da una scheda di avvertimento:
scheda n. 34



Внимание!
Последует сообщение!
(Attenzione!
Segue comunicazione.)

scheda n. 35



Внимание!

Автор благодарит всех принявших
искреннее участие.

Автор

(Attenzione!

L'Autore ringrazia tutti coloro che hanno
partecipato con sincerità.

L'Autore

In *Vse dal'se i dal'se* (*Sempre più avanti*, 1984) emerge una *Sprecherfigur* (figura narrante) che personifica una dopo l'altra le diverse forme di organizzazione dei testi creati dal 1980 al 1985, nuovamente “incorniciate” come autori-personaggi. Küpper distingue all'interno del testo gruppi di frammenti

secondo la forma di concettualizzazione della distanza tra autore e testo. Gradualmente la distanza si fa sempre maggiore. Nei frammenti 1-11 l'autore come personaggio del testo si rivolge direttamente al lettore assumendo il "ruolo di guida" (*Ivi*):

1.

Здесь все начинается.

Начало всему - здесь.

Однако пойдём дальше.

(Qui tutto comincia.

L'inizio di tutto è qui.

Tuttavia andiamo avanti.)

2.

Здесь вас не спросят, кто вы и откуда.

И так все понятно.

Место, где вы избавлены от назойливых расспросов,
- именно здесь.

Но пойдём дальше.

(Qui non vi viene chiesto chi siete e da dove venite.

Già così è tutto chiaro.

Il posto in cui siete salvi da domande insistenti e seccanti
è proprio qui.

Tuttavia andiamo avanti.)

3.

Здесь дышится легко и свободно.

Лучший отдых - это здесь.

Но надо идти дальше.

(Qui si respira bene e liberamente.
Il riposo migliore è qui.
Ma bisogna andare avanti) (Rubinštejn 2000: 208).

Nei frammenti 12-17 l'appello diretto al lettore viene sostituito dalla presentazione dei testi altrui attraverso i segni discrezionali e le espressioni tipicamente utilizzate quando si introduce il discorso altrui. Attraverso questa cornice Rubinštejn contemporaneamente “si appropria del testo altrui e prende distanza dallo stesso” (Küpper 2000: 107):

12.

Здесь написано: «Прохожий. Остановись. Подумай».
(Qui c'è scritto: «Passante. Fermati. Rifletti».)

13.

Следующая надпись гласит: «Прохожий.
Остановись. Попробуй
придумать что-нибудь другое, лучше этого».
(La scritta successiva dice: «Passante. Fermati. Prova
a trovare qualcosa di diverso, di migliore di questo».)

14.

Здесь мы читаем: «Прохожий. Рано или поздно - сам
понимаешь...
Так что – сам понимаешь... ».
(Qui leggiamo: «Passante. Prima o poi - capisci da solo
che... Insomma,
lo capisci da solo...».) (Rubinštejn 2000: 209)

Nei frammenti 19-27 la distanza si crea attraverso una cornice che produce una tensione tra la freddezza della ripetizione meccanica dell'*incipit* dei frammenti - iniziano tutti con “Вот некто...” (Ecco qualcuno...) - e i commenti di carattere esistenziale:

19.

Вот некто в полумраке решает расстаться с надеждой
и не может;

Некто, находящийся в стесненных обстоятельствах,
ищет выхода, и не может найти;

Некто пытается провести отчетливую линию между
прошедшим и предстоящим. Его просто не
замечают;

Некто устроился таким образом, что все, что бы он
ни сказал, подходит к случаю. Это импонирует. Его
замечают;

(Ecco qualcuno nella penombra decide di separarsi dalla
speranza e non ci riesce;

Qualcuno trovandosi in condizioni critiche cerca una via
d'uscita e non riesce a trovarla;

Qualcuno cerca di tracciare una linea netta tra il passato
e il futuro prossimo. Solo che
non lo notano;

Qualcuno si è sistemato in modo tale che qualsiasi cosa
dice è adatta al caso. Questo
incute rispetto, lo notano;) (*Ivi*, p. 210)

Nei frammenti 29-32 l'autore-personaggio riporta ancora solo voci estranee e la sua presenza progressivamente si riduce.

29.

Здесь говорится: «Все эти жаждущие и вождедеющие, понапрасну мятущиеся и выкарабкивающиеся из грязи, полуоглохшие и навсегда осипшие - ну что с ними делать?»

(Qui si dice: «Tutti questi assetati e bramosi che invano si scapicollano e a stento si trascinano fuori dal fango, che sono diventati mezzi sordi e per sempre rauchi: che ne facciamo di loro?»)

30.

Здесь говорится: «Все эти устремляющиеся ввысь, катящиеся в бездну, влезаящие и вылезаящие, задетые за живое, живущие за счет бесконтрольных страстей, привыкшие к чему угодно, по-своему представляющие интерес - что они тут делают? Что им тут надо?»

(Qui si dice: «Tutti questi che tendono verso l'alto, che rotolano nell'abisso, che si infilano e sgusciano fuori, toccati nel vivo, che vivono di passioni incontrollate, che si sono abituati ad ogni cosa, che a modo loro sono interessanti, cosa stanno facendo qui? Di cosa hanno bisogno qui?») (Rubinštejn 2000: 212-213)

Nei frammenti 33-52 scompaiono le virgolette, l'autore-personaggio si esprime solo attraverso l'indicazione: “Другой голос” (un'altra voce):

33.

Совсем другой голос: После этого его как будто подменили. Ходит тихий такой, благостный. Все чему-то улыбается...

(Una voce completamente diversa: Da allora sembra che non sia più lo stesso. Va in giro così calmo, beato. Continua a sorridere a chissà che...)

34.

Другой голос: Ну все, теперь начнется. Только ты-то хоть молчи, не лезь...

(Un'altra voce: Ecco, adesso comincia. Almeno tu stai zitto, non immischiarti...)

[...]

37.

Другой голос: Да несколько вы мне не помешали, уверяю вас. Сейчас вот только точку поставлю...

(Un'altra voce: Ma non mi disturba affatto, ve lo assicuro. Un attimo che ci metto il punto, ecco...)

38.

Другой голос: «Облаков несуетная поступь... » Как там дальше, не помните?

Да... Давно это все было...

(Un'altra voce: «Il placido incedere delle nuvole ...»

Come continua, non vi ricordate?

Si...È successo tanto tempo fa...) (*Ivi*, p 213)

42.

Другой голос: Если хотите, можете проводить меня.

Ну, хотя бы до станции.

Хоть чуть-чуть вы джентльмен, я надеюсь?

(Un'altra voce: Se volete potete accompagnarvi.

Almeno fino alla stazione del metrò.

Spero che siate almeno un po' cavaliere.)

43.

Другой голос: Сначала приведи себя в порядок.

Посмотри, на кого ты похожа...

(Un'altra voce: Prima datti una sistemata. Guarda come sei messa...) (*Ivi*, p. 215)

Negli ultimi frammenti 47-52 l'autore - personaggio non ha più una sua voce. I testi altrui diventano descrizioni di scene teatrali nella forma di "pseudocitazioni letterarie". Infatti, sono introdotte dall'espressione "Другая сцена" (Un'altra scena:) seguita da descrizioni di allestimenti scenici, commenti, interpretazioni delle azioni dei personaggi: in

questa ultima parte del testo “sono le voci estranee che portano avanti il testo” (Küpper 2000: 109).

52.

Совсем другая сцена: По оформлению сцены ясно, что погода с утра стоит отменная, вчерашний порывистый ветер утих, унеся с собой рваные остатки сплошной безысходной хмури.

По освещению сцены ясно, что на душе у героя, шаги которого уже слышны за сценой, чисто, светло и немного грустно, как в лучшую пору юности.

По внезапно наступившей тишине ясно, что в жизни героя наступает едва ли не самый решительный момент. Однако родившийся в недрах абсолютной тишины шум незаметно нарастает. Он все нарастает и нарастает, постепенно становясь невыносимым.

(Una scena completamente diversa: Dall'allestimento della scena è chiaro che il tempo dal mattino è splendido, il vento impetuoso del giorno prima si è calmato portando via con sé i laceri brandelli di una foschia totale e ineluttabile.

Dall'illuminazione della scena è chiaro che l'animo del protagonista, i cui passi si sentono già da dietro la scena, è puro, luminoso e un po' triste, come nella migliore stagione della giovinezza.

Dal silenzio che è calato improvvisamente è chiaro che nella vita del protagonista sta arrivando il momento forse più decisivo. Tuttavia il rumore generato in seno al

silenzio assoluto cresce impercettibilmente. Cresce e cresce, facendosi pian piano insopportabile.)

53.

(3AHABEC)

(SIPARIO) (Rubinštejn 2000: 216-217).

Nell'ultimo frammento interviene un autore che, facendo calare il sipario “nel momento forse più decisivo”, si assume la cornice di tutto il testo: è la progettazione di un nuovo tipo di autore che corrisponde al nuovo procedimento della cornice, cioè quello “del regista che non ha più una sua voce ma si esprime solo attraverso voci separate dalla loro origine” (Küpper 2000: 109).

Rubinštejn stesso si identifica come autore nel ruolo di regista:

I personaggi-protagonisti dei miei testi sono prototesti di diverso genere, con essi non creo delle opere, ma allestisco la messinscena dei loro intrighi (Majer, Rubinštejn 1993: 309).

Assumendo la posizione del regista Rubinštejn realizza secondo Küpper, una depoetizzazione del materiale linguistico. In *Šestikrylyj serafim* (*Il serafino a sei ali*, 1984), in *Pojavlenie geroja* (*L'apparizione del personaggio*, 1986) e in *Poet i tolpa* (*Il poeta e la folla*, 1985) la depoetizzazione produce un livellamento tra la lingua poetica e la lingua quotidiana, e le

schede sono gli strumenti che rendono possibile questo livellamento:

Ogni scheda la intendo come un'unità di ritmo universale, che equipara ogni gesto discorsivo, sia esso un verso poetico, il frammento di un dialogo di strada, un aforisma parascientifico, una didascalia scenica, un pronome o anche il silenzio, una scheda vuota (Rubinštejn 1996: 2).

Come mette in evidenza Küpper infatti, in questi testi sono le schede stesse che assumono la funzione della cornice.

La figura del serafino a sei ali rimanda immediatamente alla poesia di Puškin *Prorok* (*Il profeta*, 1826). La poesia rappresenta l'incontro tra il poeta e un serafino a sei ali, in cui il serafino, come portavoce di Dio, affida al poeta il ruolo di profeta. Nella letteratura russa la poesia è considerata il manifesto tradizionale della legittimazione divina del poeta come veggente, “costruttore e riorganizzazione del mondo”. *Il serafino a sei ali* è un confronto implicito tra la concezione romantica di Puškin e quella di Rubinštejn, che non è affrontato apertamente dall'autore, ma si manifesta nell'organizzazione delle schede. Queste contengono, infatti, frammenti eterogenei di voci altrui che appartengono a gerarchie diverse: fraseologismi, detti, locuzioni quotidiane, brandelli di conversazioni, titoli di capitoli stilizzati di opere letterarie, riferimenti di ogni genere alla letteratura, citazioni dirette o pseudocitazioni.

Si crea così una “cornice alternata” (Küpper 2000: 209) in cui ai frammenti poetici e letterari si succedono frammenti di lingua comune. Se in *Il profeta* poesia e quotidianità vengono presentati come contrapposizioni inconciliabili, in *Il serafino a sei ali* la cornice alternata produce l'impressione di un livellamento tra lingua quotidiana e lingua poetica, annullandone la contrapposizione.

Attraverso l'isolamento dei frammenti dal loro contesto originario e il loro determinato riordinamento delle schede, Rubiņštejn trasmette la sua concezione della lingua poetica e quotidiana come idealmente equiparabili:

Per me è molto importante mettere in un solo testo un segno di uguaglianza tra diversi stili di scrittura, tra quello che di solito è considerato il bel discorso letterario, e quello che è considerato quotidiano, basso (Majer, Rubiņštejn 1993: 307-308).

Il “И ВИЖДЬ И ВНЕМЛИ” (E vedi e ascolta) (Rubiņštejn 2000: 382) del frammento 94 di *Il serafino a sei ali* sono parole che il serafino rivolge al poeta nella poesia di Puškin appellandosi a lui come ad un profeta. Così estrapolata dal contesto originario l'espressione perde il suo significato, diventa citazione, segno di un concetto classico di autore con cui Rubiņštejn non si identifica, ma dal quale, al contrario, prende le distanze. Infatti in *Il profeta* l'esortazione era rivolta al poeta che, in quanto depositario di un sapere esclusivo, poteva cogliere le verità nascoste; in *Il serafino a sei ali* invece,

come emerge dalla struttura del testo, Rubiņštejn risponde a quella esortazione prestando ascolto “alle voci quotidiane dell’ambiente a cui appartengono tanto i testi letterari quanto le espressioni comuni” (Küpper 2000: 110).

Questa concezione sta alla base di *L’apparizione del personaggio*, che consiste in modi di dire tipici del linguaggio quotidiano, per esempio:

1.

Ну и что я вам могу сказать?

(Ma cosa vuole che le dica io?)

2.

Он что-то знает , но молчит.

(Qualcosa sa, però non dice niente)

3.

Не знаю, может, ты прав.

(Non saprei mica, forse hai ragione)

(Rubiņštejn 1997: 329, trad. di Alessandro Niero).

Siamo di fronte ad espressioni e repliche di dialoghi isolate e sconnesse. La coesione del testo è data da un elemento formale che accomuna tutte le enunciazioni, cioè “la tetrapodia giambica con finale maschile, che è il metro più largamente diffuso nella poesia russa” (Küpper 2000: 111).

Parlando di *L’apparizione del personaggio*, Rubiņštejn stesso spiega le motivazioni di questa scelta metrica:

[...] per me questo è il segno che tutti noi se siamo ad ascoltare, parliamo in versi. Parliamo nella lingua elevata della poesia anche se parliamo di sciocchezze. È una concezione della lingua in generale, non c'è la lingua quotidiana come non ce n'è una specificatamente poetica. Ma tutti noi contemporanei, i cosiddetti intellettuali, parliamo continuamente per citazioni (Majer, Rubiņštejn 1993: 308).

In un frammento di *Il serafino a sei ali* Rubiņštejn condensa una concezione di poesia che addirittura annulla la validità di qualsiasi criterio distintivo tra poesia e non poesia:

84.

Поэзия - она, брат, повсюду.

(La poesia, lei, fratello, è dappertutto) (Rubiņštejn: 2000: 382).

Secondo Rubiņštejn la lingua contiene in sé un potenziale poetico prodotto dallo scarto tra la parola e il suo significato (cfr. Rubiņštejn 1998: 17). Questa condizione di ambiguità propria della “natura” della lingua, “l’infinita elasticità e polivalenza del nostro discorso immortale” (*Ivi*) per usare le parole di Rubiņštejn, dà vita ad un potenziale poetico onnipresente in tutte le enunciazioni linguistiche.

Dando l’impressione di non operare alcun intervento sulla lingua, semplicemente scegliendo di comporre il testo *L’apparizione del personaggio* come una serie di enunciazioni della quotidianità accomunate dal metro, Rubiņštejn intende

produrre l'impressione che la lingua nelle sue manifestazioni più spontanee e banali abbia già in sé una "propensione alla metricità", una facoltà innata di "disporsi secondo nessi ritmici" (Niero 2005: 304, 305).

Niero ha reso perfettamente il significato della poetica di Rubiňštejn rendendo le tetrapodie giambiche del testo in endecasillabi, un verso altrettanto tradizionale e comune alla poesia italiana quanto lo è la tetrapodia giambica nella metrica russa. L'endecasillabo è senza paragone il verso più importante della tradizione italiana, prevalente per importanza e per frequenza di uso in tutte le epoche e, in non pochi casi, evidente misura di riferimento anche per la versificazione libera del Novecento (cfr. Beltrami 1996: 61).

Solo trovandosi di fronte a espressioni colloquiali poetizzate dal ritmo dell'endecasillabo, come se "la lingua si adagiasse senza sforzo in costrutti normati dalla disposizione di accenti e dal numero delle sillabe" (Niero 2005: 304) il lettore italiano, per analogia, può comprendere il senso dell'operazione di Rubiňštejn.

Rubiňštejn ricorda di aver imparato molto presto a percepire il valore estetico persino della lingua russo-sovietica della strada, che per molti era insopportabile e terribile (cfr. Šapoval, Rubiňštejn 1998: 114): "Il fatto che utilizzo spesso il discorso colloquiale significa che per me anch'esso è belletterizzato, è oggetto di ammirazione letteraria (Majer, Rubiňštejn: 1993: 307).

Quindi la parificazione di lingua quotidiana e lingua letteraria va intesa come una volontà di valorizzare gli elementi estetici della lingua colloquiale:

Alcuni pensano che abbasso il livello stilistico della scrittura. A me sembra che, al contrario, io elevo al livello della letteratura la lingua spazzatura⁷³ dell'uso quotidiano (Majer, Rubiņštejn: 1993: 308).

Il poeta e la folla è anche il titolo di una poesia di Puškin. È una citazione appositamente scelta per il suo elevato grado di riconoscibilità nella coscienza culturale collettiva. Esattamente come in *Il serafino a sei ali*, essa serve a Rubiņštejn per dare modo al lettore di identificare immediatamente il significato del suo testo come problematizzazione dell'idea centrale della poesia di Puškin, cioè la contrapposizione tra la folla e il poeta. In *Il poeta e la folla* di Puškin la voce del poeta incarna valori positivi quali l'unicità, la verità, l'originalità, l'eternità, l'elevatezza, la sacralità; mentre la voce della folla esprime modi di essere antitetici rispetto a quelli del poeta: mediocrità, falsità, copia, finitezza, bassezza, profanità.

Anche in questo caso, l'ordinamento ritmico delle schede annulla l'antitesi tra lingua poetica e lingua quotidiana.

Secondo Küpper la forma metrica⁷⁴ della prima serie di frammenti e le riflessioni sulla vita e sulle possibili definizioni del suo significato, "temi tipici della poesia", danno l'impressione di una tensione verso un linguaggio poetico. Ma non appena, nel frammento 24, viene raggiunta

⁷³L'aggettivo *musornyj* deriva dal termine *musor* (spazzatura), ma per Rubiņštejn non ha una connotazione spregiativa: "Intendo semplicemente le zone marginali" (Majer, Rubiņštejn 1993: 308).

⁷⁴Küpper descrive in questi termini la forma metrica dei frammenti 1-22: "una serie di frammenti dal ritmo irregolare che tendono al metro trocaico a tre piedi diviso di volta in volta in quattro periodi fino a raggiungere, nel frammento 23 e 24 un metro compiutamente marcato di quattro piedi" (Küpper 2000: 111).

un'espressione poetica compiuta, si assiste ad una progressiva trasformazione del linguaggio poetico in prosa, finché il frammento 29 interrompe definitivamente il ritmo poetico.

24.

Мы одни среди геенны / остаемся, не уходим, / чтоб
свидетельствовать дальше, / если надо – до конца...

(Resistiamo soli nella geenna, non ce ne andiamo, per
portare ancora testimonianze, se serve, fino in fondo...)

(Rubinštejn 2000: 158)

[...]

29.

«Милый заяц, здравствуй.

Со дня нашей первой встречи прошло уже довольно
много времени. А я часто спрашиваю себя: а что
было бы, если бы мы так и не встретились? Если бы
так и не заметили бы друг друга в суетливой
столичной толпе?

Но к черту банальности! Мне хочется говорить
совсем о другом.

Это неправильно, что мы сейчас не вместе. И что
какие-то глупые раздоры сильнее нашего взаимного
тяготения. Ты извини, что я говорю «взаимного».

Это, наверное, самоуверенность. Мне следовало бы
говорить только о себе и за себя.

Но я чувствую, знаю, верю, что ты и тоже...Что мое имя для тебя тоже не пустой звук.

Извини... То, что я пишу, наверное, выглядит глупо.

Но уже третий час ночи, и в голове до звона пусто.

Завтра продолжу...»

(«Ciao mio caro coniglietto, è passato molto tempo dal giorno del nostro primo incontro. Mi chiedo sempre che cosa sarebbe successo se non ci fossimo incontrati, se non ci fossimo accorti l'uno dell'altro nella folla irrequieta della capitale. Ma al diavolo le banalità. Voglio parlare di tutt'altro. Non è giusto che non stiamo insieme in questo momento. E che i dissapori stupidi siano più forti della nostra attrazione reciproca. Scusa se ho detto "reciproca". Probabilmente la mia è presunzione. Dovrei parlare solo di me e per me. Ma sento, so, spero che anche tu...Quello che scrivo sembra stupido, ma sono già le tre del mattino...e nella mia testa c'è un vuoto assordante.

Continuerò domani...») (*Ivi*, p. 159)

Si assiste in sostanza al passaggio da un graduale processo di poetizzazione del linguaggio nella prima parte del testo al processo inverso di prosaicizzazione della lingua poetica nella seconda parte.

Dal frammento 30 al 97, che conclude il testo, si susseguono, infatti, serie di repliche sparse slegate le une dalle altre, domande e risposte tratte dalle più diverse conversazioni immaginabili, in cui il linguaggio tipico del

parlato e i temi banali rimandano al linguaggio proprio della “folla”.

Ma questi frammenti in prosa isolati e colloquiali vengono poetizzati in un insieme integrato dal ritmo della loro successione e della loro intonazione⁷⁵.

Il livellamento delle gerarchie e degli stili così raggiunto non è fine a se stesso, ma serve alla progettazione di una nuova forma del linguaggio lirico, che consiste in una combinazione di frammenti del discorso altrui in un insieme ritmico articolato (Küpper 2000: 113).

“REUMANIZZAZIONE”

I testi dal 1987 al 1995 si possono considerare nell’insieme come tappe di un processo di elaborazione di una posizione autoriale stabile, in cui l’autore-personaggio che personifica il procedimento della cornice viene “reumatizzato”, cioè “riempito di un contenuto personale trasmesso esclusivamente attraverso i testi”(Ivi).

Il progetto è formulato in *S četverga na pjatnicu (Da giovedì a venerdì*⁷⁶, 1985), che si può considerare secondo Küpper “un testo intermedio tra il lavoro con diversi procedimenti della cornice e i loro corrispondenti autore-personaggi e l’elaborazione di una posizione autoriale stabile” (Ivi).

Tutti i frammenti del testo consistono di brevi racconti di diversi sogni, introdotti da espressioni identiche o di struttura sintattica lievemente diversa.

⁷⁵Küpper per metro intende “la regolare ricorrenza di luoghi forti e deboli”, mentre per ritmo “la successione di tensione e distensione percepita soggettivamente e sentita come estetica” (2000: 112, nota 66).

Qui di seguito i frammenti con un'identica proposizione principale che introduce il “racconto” del sogno:

1.

Всю ночь мне снились пограничные области бытия. [...] (Tutta la notte ho sognato zone limitrofe dell'esistenza. [...]) (Rubinštejn 2000: 70).

Qui il predicato è seguito da quello che in italiano è il complemento oggetto e in russo il soggetto grammaticale; la stessa struttura ritorna nei frammenti 10, 18, 22, 24, 28, 30, 33, 34, 36, 41 (ultimo frammento); nel resto dei frammenti il predicato introduce una subordinata oggettiva, per esempio:

2.

Мне приснилось, что [...] (Ho sognato che [...]) (*Ivi*).

I frammenti 8 e 9 si differenziano dal frammento 7 per l'ordine soggetto-predicato:

7.

Снилось мне, [...] (Sognavo io [...])

8.

Мне снилось, [...] (Io sognavo [...]) (*Ivi*, p. 71).

Questa struttura di ripetizioni e variazioni, singole o ripetute, crea la cornice del sogno. Il topos del sogno è direttamente ripreso nei frammenti 31-32, che si richiamano all'incontro dell'io con il serafino a sei ali de *Il profeta* di Puškin:

31.

Мне снилось, будто бы они - мои оставшиеся дни - бегут, маячат впереди, меня оставив позади.

Шести прозрачных трепет крыл мне многое во мне открыл, и я проснулся...

(Sognavo che loro, i giorni che mi rimangono, correivano, mi apparivano davanti, lasciandomi indietro. Il trepidare di sei ali trasparenti mi ha rivelato molto di me stesso, e mi sono svegliato...)

32.

Мне снилось, будто бы он здесь, сидит на краешке постели. Но ясно, что на

самом деле он здесь и все-таки не здесь.

Кому и знать, как не ему, что все уже не так, как прежде, что нет прибежища

надежде и непредвзятому уму.

Шести прозрачных трепет крыл мне многое во мне открыл, и я проснулся...

(Sognavo che lui era qui, seduto al bordo del letto. Ma è chiaro che in realtà era qui e tuttavia non era qui.

Chi sa meglio di lui che non è già più tutto come prima, che non c'è rifugio

per la speranza e l'intelletto imparziale.

Il trepidare di sei ali trasparenti mi ha rivelato molto di me stesso, e mi sono svegliato...) (*Ivi*, pp. 75-76)

Come in *Il serafino a sei ali*, l'apparizione del serafino viene "ridotto" da Rubiňštejn ad una citazione letteraria. Infatti come evidenzia Küpper, i sogni "raccontati" consistono di rimandi a testi letterari. Nel momento del risveglio che conclude ogni frammento l'io sognante non si ritrova nella vita reale, ma permane in una dimensione "seconda" rispetto alla realtà, poiché la cornice del sogno è un motivo letterario sfruttato da diverse tradizioni, a partire dalle visioni mistico-religiose alle elaborazioni letterarie fino alla psicanalisi.

Ciò rende "l'io sognante una figura letteraria, un intreccio intertestuale" (Küpper 2000: 114). Questa analogia è confermata dal frammento 9:

9.

Мне снилось, что будто бы можно исходить из того, что наше самоощущение – это самоощущение самими собою созданных персонажей, фигурирующих в свойственных им времени и пространстве. И что исходная точка такого самоощущения нас, собственно, и сближает. Потом я проснулся...

(Ho sognato che si potrebbe partire dal fatto che la nostra autopercezione è l'autopercezione dei personaggi creati da noi, che figurano nel

loro proprio tempo e nel loro proprio spazio. E che è proprio il punto di partenza di questa autopercezione che ci avvicina. Poi mi sono svegliato...)

(Rubinštejn 2000: 71)

Nei testi successivi si manifesta apertamente la “costruzione” dell’io dell’autore come personaggio che emerge solo dal testo. In altre parole, non è il creatore che precede il testo, ma una figura che si crea di pari passo ad esso e risulta essere composto, esattamente come il testo, da un insieme di frammenti eterogenei del discorso altrui che occupano interamente la coscienza.

Questo personaggio che si autocostruisce si reumatizza, ovvero d’ora in avanti viene dotato di una biografia, di un’espressività e di un’individualità, attributi tradizionali dell’autore.

I testi di Rubinštejn di questo periodo si presentano come una verifica della “possibilità di un’espressione personale per mezzo del discorso altrui, 'morto' ” (Küpper 2000: 114).

Il frammento 36 di *Vsjudu žizn’* (*Tutto è vita*, 1986) è una dichiarazione metapoetica che formula esplicitamente questa intenzione:

36.

«Знаете, что мне пришло в голову? Для того, чтобы оживить мертвеца - эстетического, разумеется, - надо его снова убить. Главное - найти способ...Непонятно? Ну ладно - потом...»
- ТРИ-ЧЕТЫРЕ...

(«Sa cosa mi è venuto in mente? Al fine di rivitalizzare un cadavere – estetico, s'intende - bisogna ucciderlo di nuovo. L'importante è trovare il modo...Non è chiaro? Va bene, allora, - vedremo dopo...»)
- TRE-QUATTRO... (Rubinštejn 2000: 151)

Per “cadaveri” estetici Rubinštejn intende gli strati morti della lingua, usurati, debilitati nella loro forza espressiva e semantica dall'uso, dichiara di essere un autore “patologo-anatomista”, perché gli interessa lavorare proprio con i linguaggi “condannati a morte”:

Appartengo a quel tipo di autori che fanno (o pensano di saper) lavorare con gli strati *decantati* (cors. agg.) della lingua. Gli anni Settanta sono stati un ideale bacino di *decantazione* (cors. agg.). Uno straordinario periodo di necrotizzazione di diverse lingue. E tutte queste tombe si sono disposte su diversi strati della coscienza culturale (Abdullaeva, Rubinštejn 1997: 183).

Ma la sua è una particolare forma di necrofilia, perché il suo intento è “rivitalizzare” gli stili e i discorsi che riproduce: “quando riproduco, imito determinati stili del passato, lo faccio con amore [...], anche quando rifletto sulla lingua colloquiale la vivo” (Šapoval, Rubinštejn 1998: 112).

Si può parlare seriamente nel caso di Rubiņštejn di una “propensione sentimentale verso espressioni goffe, cadenze, storpiature, involontari giochi di parole ecc.”, verso tutto ciò che appartiene “alla creatività poco o nient’affatto riconosciuta o riconoscibile, perché inconsapevole di sé” (Niero 2005: 307).

Alla luce di queste parole si chiarisce la lettura della poetica di Rubiņštejn data da Berg: “Rubiņštejn non colleziona stili qualsiasi, ma solo quelli che si sono appassiti [...] e sono ancora vivi, sono ancora capaci di suscitare in qualcuno tenerezza” (Berg 1997: 347).

Sarebbero appunto questi stili morti i fiori semiappassiti che nei termini di una bella e significativa metafora di Berg, Rubiņštejn intreccia per creare i suoi *ikebana*, i suoi “bouquet di fiori avvizziti” (*Ivi*), i testi della sua cartoteca.

Rubiņštejn attua su questi stili e linguaggi un’operazione di “decostruzione”, cioè “un complesso sistema di distruzione, ricostruzione e ripensamento” (Gruško, Rubiņštejn 1997: 79); estrapolando frammenti di stili e linguaggi dal loro originario contesto d’uso e catalogandoli in singole schede isolate, Rubiņštejn, appunto, “uccide per la seconda volta” i cadaveri estetici. Poi attraverso la loro combinazione in un testo-cartoteca, inserendoli in un sistema di interrelazioni con altri frammenti, restituisce loro un nuovo potenziale espressivo, perché nel nuovo contesto acquistano un significato inatteso:

Occuparsi della decostruzione [...] significa occuparsi contemporaneamente di distruzione e costruzione. La

ricostruzione della lingua nei miei testi consiste nell'attribuirle nuovi codici positivi (Abdullaeva, Rubinštejn 1997: 181).

L'importanza del “fattore ritmo”, già anticipato nei testi precedenti, viene nuovamente riformulata in *Una piccola serenata notturna*:

76.

- Важно и в шуме найти ритм и порядок.

(- È importante trovare anche nel rumore il ritmo e l'ordine.)

77.

- А они там есть?

(- Ma ci sono?)

78.

- Есть но надо прислушаться.

(- Ci sono. Bisogna solo mettersi in ascolto.)

79.

- Тогда это уже не шум.

(- Allora non è più rumore...)

80.

- Тогда это уже не шум.

(- Allora non è più rumore...) (Rubinštejn 2000: 284)

Secondo Küpper *Sonetto 66* mostra in maniera paradigmatica l'effetto che deriva dalla combinazione ritmicamente articolata di frammenti eterogenei.

I frammenti 33-44 contengono un'affermazione metapoetica, come sempre “dalla posizione di un personaggio del testo che ne descrive il procedimento” (Küpper 2000: 117):

- «А кроме того, есть некое пространство, которое можно было бы обозначить как “культурно-беллетристическое”».

(-«E oltre a ciò c'è uno spazio che può essere definito “bellettristico-culturale”».)

- Ну и что?

(- E allora?)

- «В этом пространстве язык не живет и не умирает - он, что называется, прозябает».

(- «In questo spazio la lingua non vive e non muore - come si dice, vegeta».)

- «Прозябает...» Понятно...

(- «Vegeta...» Chiaro...)

- «Из этого пространства рекрутируются без учета тамошней иерархии различные стили и жанровые

приметы, материализованные в виде образцов, фрагментов, цитат, квазицитат...».

(- «Da questo spazio vengono reclutati senza tenere conto della gerarchia di quel luogo diversi stili e connotati di genere materializzati in forma di modelli, frammenti, citazioni, pseudocitazioni...».)

- *Не так быстро...*

(- *Non così in fretta...*)

Хорошо...«Их перекодировка осуществляется безо всякого хирургического вмешательства - просто переселением из одного контекста в другой».

(- *Va bene...«La loro ricodificazione si realizza senza alcun intervento chirurgico - semplicemente con il trasferimento da un contesto ad un altro».*

- *Помедленнее...*

(- *Un po' più piano...*)

- *Ладно. «В новом контексте все скрытые драмы языка разворачиваются как бы открыто».*

(- *D'accordo. «Nel nuovo contesto tutti i drammi nascosti della lingua è come se si svolgessero apertamente».*)

- *Почему «как бы»? Ладно, дальше...*

(- *Perché «come se»? D'accordo, andiamo avanti...*)

- «В идеале – это языковая мистерия».
(- «In via ideale è un mistero della lingua») (Rubinštejn
2000: 186-187).

Lo “spazio belletteristico culturale” è il campo della cultura divenuta patrimonio collettivo; qui si trovano i “cadaveri estetici” che, nella coscienza belletterizzata di un autore come Rubinštejn, possono mischiarsi incondizionatamente indipendentemente dalle differenze gerarchiche tra gli stili.

Sonetto 66 è strutturato come un dialogo a due voci: una voce poetica identificabile dalla rima e dal metro, e una voce che si esprime solo attraverso delle domande. Entrambe le voci provengono da questa coscienza belletteristico-culturale senza gerarchie, e la ricodificazione dei frammenti avviene attraverso la successione di frammenti poetici alternati a frammenti del linguaggio parlato. La ricontestualizzazione delle due voci avviene solo attraverso un’articolazione ritmica in cui il materiale linguistico passa in secondo piano rispetto alla forma ritmica concreta⁷⁷.

Ad un certo punto del testo s’incontrano tre frammenti che messi insieme si riconoscono come una citazione della poesia K*** (K***, 1828) di Puškin, “che serve sempre solo come citazione ironica di un momento di ispirazione poetica” (Küpper 2000: 118):

- И жизнь
(- E vita)

⁷⁷Alcune schede non contengono parole, ma solo modelli di periodi ritmici, per esempio: -/ - -/- -/-
(Rubinštejn 2000: 188)

- И СЛЕЗЫ
(- E lacrime)

- И ЛЮБОВЬ
(- E amore) (Rubinštejn 2000: 189)

Infatti da questo punto del testo le parole che compongono i frammenti diminuiscono sempre di più, le singole concrete enunciazioni hanno un senso nel testo solo come materiale sonoro, come materia preverbale della poesia.

L'autore-personaggio si esprime come “forma ritmico-intonazionale”. In questo autore-personaggio la “lirica”, ovvero la stilizzazione del discorso altrui, riprodotto da Rubinštejn “con amore”, si unisce al concettualismo “intellettuale” concretizzato nelle schede. In questa forma di organizzazione la lirica si unisce alla valenza del concettualismo intellettuale incarnato nelle schede per dare vita ad un autore-personaggio che coincide con il procedimento dell'organizzazione ritmico-intonazionale del testo.

Più critici hanno osservato questa oscillazione tra lirismo espressivo e concettualismo intellettuale come caratteristica peculiare della scrittura di Rubinštejn: c'è chi ha percepito in alcuni testi una toccante “confidenzialità” che porta il lettore a com-patire le esperienze dei personaggi ignoti dei suoi testi. E questo nonostante tra Rubinštejn e la figura dell'autore del testo ci sia un rapporto di attrazione e di

distacco definito da Rubiņštejn stesso come “una certa ironica distanza tra il tono delicato e intimo e la burocratizzazione, l’organizzazione del materiale stesso” (Gruško, Rubiņštejn 1991: 79); c’è chi ha colto nella tensione verso “un’armonia dell’intellettualità sensibile” (Abdullaeva, Rubiņštejn 1997: 184) il “nocciolo” della poetica di Rubiņštejn, che, infatti, conferma questa interpretazione dicendo come ciò corrisponda alla sua intenzione.

Parlando della serietà con cui si appresta a scrivere un nuovo testo, Rubiņštejn dichiara apertamente:

Per quanto io sia un concettualista, sono anche una persona, se non di tradizione, comunque di formazione lirica, a volte mi serve come terapia. In qualche momento non riesco a sopravvivere senza (Abdullaeva, Rubiņštejn 1997: 182).

Sulla percepibilità di un certo “lirismo” nei testi di Rubiņštejn, inteso come tracce della presenza della voce dell’autore, insiste tutta l’analisi del critico tedesco. È questa caratteristica che fa pensare a Rubiņštejn come ad un concettualista “lirico”, sebbene i due termini possano essere sentiti come un ossimoro. Ma come è già stato messo in evidenza precedentemente, un certo carattere romantico era stato fin dall’inizio notato da Grojs come caratteristica peculiare del concettualismo moscovita sia artistico che poetico-letterario⁷⁸.

⁷⁸Vedi cap. 1, pp. 57-58

Il “principale vettore positivo” (*Ivi*, p. 181) o come osserva Niero, la *pars construens* della creazione di Rubiņštejn è proprio nel carattere lirico della “poesia concettualista” di Rubiņštejn. È proprio questo lirismo che riesce a rendere “una serie di enunciati [che] per quanto presentati come detrito linguistico [...] a dispetto del lucido controllo concettualista” “un’esperienza umana”: stati d’animo emotivi che non vengono esplicitati ma “trattenuti”, ridotti in un nucleo linguistico essenziale e lucido, e lasciano trasparire solo “l’impulso lirico colto nel suo stadio non lirico” (Niero 2005: 307-308).

Tutti i frammenti che compongono il testo sono generalizzati, spersonalizzati, quotidiani e banali, ma sanno conservare “la loro carica drammatica e si offrono al lettore (o uditore) come spunti da contestualizzare individualmente”. Estrahendo la potenzialità lirica insita nel linguaggio della quotidianità attraverso la sua ricontestualizzazione Rubiņštejn intende “riappropriarsi di un’esperienza lirica autentica”. Un’esperienza cioè che può commuovere attraverso la percezione della tensione tra il controllo intellettuale dell’espressione e il suo avere origine dall’esperienza esistenziale del singolo che traspare dai testi e dalle performance di Rubiņštejn (cfr. Niero 1998: 153).

Infatti si fa sempre più evidente la presenza di una dimensione autobiografica della scrittura di Rubiņštejn:

Il procedimento della personalizzazione della forma ritmico-intonazionale che emerge dal testo, della costruzione di un autore-personaggio come citazione e

pastiche dell'autore tradizionale diventa più evidente nei testi che giocano con una lettura autobiografica (Küpper 2000: 120).

In questi testi appare un personaggio che attraverso le sue enunciazioni suggerisce di essere identificato con la persona biografica dell'autore, contemporaneamente però, rivela la sua esistenza come puro procedimento testuale e il suo essere costituito di testi altrui.

La lettura in chiave autobiografica di questi testi rimane però ambigua: “L'identificazione della voce narrante con l'autore-personaggio e di questo con la persona biografica, effettivamente, non viene intrapresa ma neppure smentita” (*Ivi*).

Küpper mostra in «*La mamma lavava la mela*» come Rubiňštejn, fin dal primo frammento giochi con questa indeterminatezza della natura autobiografica delle enunciazioni.

Con le virgolette del titolo Rubiňštejn rende evidente che «*La mamma lavava la mela*» è una citazione. Si tratta precisamente di una delle prime del libro di lettura della prima elementare, un testo, quindi, che fa parte tanto del patrimonio comune della coscienza culturale collettiva quanto dei ricordi personali dell'infanzia di Rubiňštejn.

Questa compenetrazione di personale e comune si riproduce in tutto il resto dei frammenti che si appoggiano fortemente al modello di quello iniziale.

Ricordi apparentemente personali sono combinati con enunciazioni generali in un modo tale da risultare indistinguibili.

1.

Мама мыла раму.

(La mamma lavava la mela.)

2.

Папа купил телевизор.

(Papà ha comprato il televisore.)

3.

Дул ветер.

(Tirava vento.)

4.

Зою ужалила оса.

(Zoja è stata punta da una vespa.)

5.

Саша Смирнов сломал ногу.

(Saša Smirnov si ruppe una gamba.)

6.

Боря Никитин разбил голову камнем.

(Il piccolo Borja Nikitin si ruppe la testa con un sasso.)

7.

ПОШЕЛ ДОЖДЬ.

(Si mise a piovere) (Rubinštejn 2000: 177; trad. di Marco Dinelli in Rubinštejn 2001: 245)

Come negli altri suoi testi Rubinštejn riproduce cliché linguistici, ma qui si contraddistinguono perché postulano un'ipotetica identità di voce narrante, autore-personaggio e persona biografica dell'autore. Tuttavia la natura personale delle enunciazioni è resa dubbia proprio dalla stereotipizzazione linguistica che cancella la differenza tra lingua propria e lingua altrui.

Negli ultimi frammenti infatti viene tematizzato il concetto di poesia come esperienza ispirata da testi altrui: i frammenti 74-81 contengono solo “descrizioni” del tempo meteorologico. La sintassi semplice del testo repentinamente diventa più complessa, la lingua acquista una forma metrica ed è presente anche la rima.

74.

БЫЛА УЖАСНАЯ ПОГОДА, ВСЕ ИЗМЕНЯЛОСЬ И ТЕКЛО.

(Faceva un tempo orribile, tutto mutava e scorreva.)

75.

ИЗ-ЗА УГЛА ПОВЕЯЛ ВЕТЕР, ПРИНЕС ПРОХЛАДУ И ТОСКУ.

(Soffiò il vento da dietro l'angolo, portò il fresco e la malinconia.)

76.

Ударил гром, возникла скука, смятенъе пенилось в груди.

(Tuonò, venne la noia, lo sgomento ribolliva nel petto.)

77.

Во тьме свистело и сверкало, град в крышу страшно колотил.

(Nell'ombra si udivano i fischi e balenavano lampi, la grandine infieriva spaventosa sul tetto.)

78.

Верхушки елей трепетали, повисли тучи над крыльцом.

(La cime degli abeti fremeva, le nuvole rimasero sospese sopra l'ingresso.)

79.

Вначале было как в начале, но все закончилось концом.

(All'inizio sembrava un inizio, ma alla fine tutto finì.)

80.

Все было надо мной, как прежде, но подо мной шаталась твердь.

(Tutto era sopra di me come prima, ma sotto di me la terra tremava.)

81.

Кружили, падали и плыли, и уходили кто куда.

(Volteggiavano, cadevano e scivolavano sull'acqua, ognuno per conto proprio in un posto diverso.)

82.

В тот день все было, как обычно.

(Quel giorno andò tutto come al solito.)

83.

Я встал, оделся...

(Mi alzai, mi vestii...) (*Ivi*, p. 247)

Con il frammento che segue Rubinštejn sembra voler sottolineare che “l’esperienza di iniziazione poetica è proprio un’ulteriore conversazione sul tempo” (Küpper 2000: 121):

62.

Галя Фомина училась в педагогическом институте.

Когда я ее спросил,

почему идет дождь, она стала объяснять и начала

так: «В нашей стране много морей и рек... » Дальше я

не понял и не запомнил.

(Galja Fomina studiava all’Istituto di Pedagogia. Quando le chiesi perché pioveva lei si mise a spiegarmelo e cominciò così: «Nel nostro paese ci sono molti mari e fiumi...» Quello che disse dopo non lo capii e lo dimenticai subito.) (Rubinštejn 2000: 182; trad. di Marco Dinelli in Rubinštejn 2001: 247)

La risposta di Galja Fomina è l'inizio di una delle più popolari canzoni sovietiche, la *Pesnja o rodine* (*La canzone sulla patria*, 1935) di Lebedev-Kumač: Rubinštejn sembra volerci dire che ogni discorso, anche su un tema tra i più banali come quello sul tempo, è già testualizzato e ideologizzato. L'inscindibilità del carattere collettivo e personale del ricordo – presumibilmente – dell'infanzia dell'autore riflette proprio la consapevolezza che ogni coscienza individuale è occupata, già prima di ogni enunciazione personale e cosciente, da testi altrui. Per questo un ricordo provoca immediatamente e continuamente altri testi. La coscienza dell'autore risulta essere un personaggio fatto di letteratura.

L'apertura dello spazio autobiografico fa in modo che la possibilità della “verità” autobiografica di «*La mamma lavava la mela*» determini la misura della credibilità dei testi non autobiografici (cfr. Küpper 2000: 122).

Voprosy literatury (*Domande di letteratura*, 1992) è il testo a partire dal quale Rubinštejn si interessa più specificatamente al linguaggio delle “cosiddette belle lettere” come unico linguaggio oggi significativo e autorevole per la cerchia dei lettori intellettuali (cfr. Abdullaeva, Rubinštejn 1997: 181). È su di esso che conduce le sue operazioni di decostruzione. La riflessione sulla lingua *letteraria* è ciò che fonda la specificità di Rubinštejn rispetto agli altri autori concettualisti (cfr. Majer, Rubinštejn 1993: 307).

Come fa notare Berg, sembra che Rubinštejn fissi semplicemente il discorso colloquiale quotidiano, ma in realtà “questo discorso quotidiano riflette la situazione

letteraria ad esso sincronica, come la traccia della letteratura sulla lingua colloquiale” (Berg 1998: 346).

Küpper definisce *Domande di letteratura* “l’autobiografia del soggetto scrivente come lettore” (Küpper 2000: 122). Il testo si sviluppa come una successione ininterrotta di domande su testi letterari, dapprima facili, da manuale scolastico, e poi sempre più complesse.

Non ci sono risposte a queste domande, i testi altrui incidono sulla propria coscienza a tal punto che i ricordi di ciò che si è letto non si distinguono dai ricordi del vissuto:

62.

Откуда, например, взялась хромая ворона на грязном снегу?

(Per esempio da dove è venuta questa cornacchia zoppa sulla neve sporca?)

63.

А откуда, интересно, взялись поваленный забор и заледеневшее крыльцо?

(Interessante, da dove vengono lo steccato abbattuto e la terrazza ghiacciata?) (Rubinštejn 2000: 391)

[...]

71.

А еврей-парикмахер в мытищинской бане?

(E l'ebreo- parrucchiere nella *banja* di Mitiščij⁷⁹?)

72.

А сама баня?

(E la stessa *banja*?)

73.

Откуда все это?

(Da dove viene tutto questo?)

74.

И вообще, почему все именно так, а не иначе?

(E insomma, perché tutto è proprio così e non altrimenti?) (*Ivi*, p. 391-392)

[...]

88.

И разве можно забыть тот миг, когда среди звенящей тишины вдруг раздалось тихо, но отчетливо:

«Маменька, это я... Это я взял папашины часы...?»

(Come si può dimenticare quell'attimo in cui tra il tintinnante silenzio all'improvviso risuonò piano ma chiaro: «Mamma, sono io... Sono io che ho preso l'orologio del papà...?»)

⁷⁹*Banja* è la traslitterazione del termine russo banja che designa un apposito locale o un edificio in cui ci si lava e si fa un bagno di vapore (sferzando il corpo con mazzi di rami di betulla o di quercia) (Ožegov, Švedova 1995: 33; Kovalev 2000: 31). In questo caso si tratta di un edificio pubblico della città di Mitiščij che si trova nei pressi di Mosca.

89.

Как забыть все это?

(Come dimenticare tutto questo?) (*Ivi*, p. 393)

Così alla fine l'esperienza della lettura e della scrittura, l'io scrivente e l'io che legge coincidono:

1.

И вот я пишу...

(Ecco io scrivo...)

2.

Я пишу под завыванье ветра, под дребезжанье оконных рам, под шум прибоя...

(Io scrivo mentre ulula il vento, mentre tremolano i telai, mentre rumoreggia la risacca...)

3.

Я пишу: «Тут началось нечто невообразимое!»

(Io scrivo «Qui è cominciato qualcosa di inimmaginabile!»)

4.

Я пишу под шум прибоя, под приступы тошнотворной тоски, под звон стекла...

(Io scrivo mentre rumoreggia la risacca, mentre ho un attacco di noia nauseante, mentre risuona il vento...)

5.

Я пишу: «Трудно даже представить себе, что тут началось!»

(Io scrivo «È difficile persino immaginarsi cos'è cominciato!»)

6.

Я пишу под звон стекла, под насмешливые взгляды окружающих, под завыванье ветра...

(Io scrivo mentre ulula il vento, sotto gli sguardi beffardi di chi mi circonda, mentre risuona il vento...)

7.

Я пишу: «Невозможно и описать, что тут началось!»

(Io scrivo: «Non è nemmeno possibile descrivere cos'è cominciato!»)

Lo stesso io scrivente si chiede nel frammento 8:

8.

Господи! Что началось?

(O Signore! Cos'è cominciato?) (Rubinštejn 2000: 385)

Dal frammento n. 100 in avanti l'io scrivente, includendo se stesso nel pronome plurale di prima persona diventa personaggio del testo che si suppone essere il proprio:

104.

Мы читаем:

(Noi leggiamo:)

105.

ГОСПОДИ! Что тут началось!

(O Signore! Cos'è cominciato?) (*Ivi*: 395)

“Il testo diventa così l'unico spazio dell'esperienza (autobiografica) [...] testo e autore-personaggio coincidono” (Küpper 2000: 123). In questo senso *Domande di letteratura* è la constatazione dell'impossibilità di un'espressione personale diretta in un universo popolato di testi altrui e suggerisce la costruzione di una posizione autoriale a partire proprio da questi testi.

L'ultimo testo su schede, «*Questo sono io*», rappresenta, secondo Küpper, l'unica possibilità di creare un'autobiografia attraverso la scrittura su schedine. Il testo inizia come la presentazione di un album di fotografie di famiglia:

1.

Это я.

(Questo sono io.)

2.

Это тоже я.

(Anche questo sono io.)

3.

И это я.

(E questo sono ancora io.)

4.

Это родители. Кажется, в Кисловодске. Надпись:
«1952».

(Questi sono i miei genitori. Credo, a Kislovodsk. La
scritta: «1952».)

5.

Миша с волейбольным мячом.

(Miša con il pallone da pallavolo) (Rubinštejn 2000: 408).

Man mano che il testo procede, tra le “fotografie di famiglia” si inseriscono immagini di altro genere, “sequenze di film o di trasmissioni televisive, scritte montate come intertitoli”⁸⁰ (Küpper 2000: 124).

I frammenti introdotti da “И надпись” (E la scritta) si differenziano dagli altri frammenti perché introducono una forma poetica compiuta, sono infatti delle tetrapodie giambiche con rima:

⁸⁰Intertitolo (trad. dall'inglese *intertitle*): è un termine accademico inventato molto tempo dopo l'avvento del film sonoro. Originariamente era chiamato “sottotitolo” o semplicemente “titolo”, ma non va confuso con la definizione moderna di sottotitolo o titolo principale. È una parte di testo o filmato o stampato “montato” nel mezzo dell'azione fotografata in diversi punti, in genere per trasmettere dialoghi o materiale narrativo-descrittivo che riguarda il materiale filmato ma non vi è compreso.

47.

И надпись: «Привычка так существовать восходит к той еще поре, когда шуметь и приставать не разрешали детворе».

(E la scritta: «L'abitudine di vivere così risale all'epoca in cui ai bambini non si permetteva ancora di fare confusione e litigare») (Rubinštejn 2000: 412).

Alla fine i supposti ricordi personali vengono sostituiti da testi letterari, tra i quali emerge l'io, come se i personaggi dell'album di famiglia uscissero dalle fotografie e iniziassero a vivere della propria vita diventando da persone reali a personaggi inventati della letteratura:

I ricordi di ciò che è stato visto, letto o sentito acquistano la stessa importanza di quelli dei genitori, dei fratelli e degli amici. [...] la supposta autobiografia porta al ricordo di testi trasmessi in via mediale: visivi, letterari e uditivi (Küpper 2000: 124).

Nella parte finale del testo le persone ritratte nelle fotografie si ripresentano, ma secondo Küpper, come personaggi di frammenti di opere teatrali:

15.

Лазутин Феликс.

(Lazutin Feliks) (Rubinštejn 2000: 409)

64.

Лазутин Феликс: «Спасибо. Мне уже пора.»
(Lazutin Feliks: «Grazie. È già ora che vada.») (*Ivi*, p. 414)

65.

(УХОДИТ)
(Se ne va) (*Ivi*)

Oppure come “autori di testi immaginari”:

30.

Мартемьянов И. С.
(Martem’janov I.S.) (*Ivi*, p. 410)

66.

Мартемьянов Игорь Станиславович. Сезон откровений: Сб. лит.-критич. статей. – М.: Современник, 1987.
(Martem’janov Igor’ Stanislavovič. La stagione delle rivelazioni: Miscell. di articoli critico-lett. - M.: Sovremennik, 1987) (*Ivi*, p. 414).

E così nella stessa successione in cui i personaggi si presentano nelle fotografie indicati con i nomi propri nella prima parte del testo, dal frammento 63 in poi escono di scena uno dopo l’altro finché rimane solo l’Io.

113.

А это я.

(E questo sono io.)

114.

А это я в трусах и в майке.

(E questo sono io in pantaloncini e maglietta.)

115.

А это я в трусах и в майке ПОД ОДЕЯЛОМ С ГОЛОВОЙ.

(E questo sono io in pantaloncini e maglietta con la testa sotto le coperte.)

116.

А это я в трусах и в майке ПОД ОДЕЯЛОМ С ГОЛОВОЙ
бегу по солнечной лужайке.

(E questo sono io in pantaloncini e maglietta con la testa sotto le coperte che corro per un prato soleggiato.)

117.

А это я в трусах и в майке ПОД ОДЕЯЛОМ С ГОЛОВОЙ
бегу по солнечной лужайке, и мой сурок со мной.

(E questo sono io in pantaloncini e maglietta con la testa sotto le coperte che corro per un prato soleggiato, e la mia marmotta con me.)

118.

И мой сурок со мной.

(E la mia marmotta con me.)

119.

(УХОДИТ)

(Se ne va) (*Ivi*, p. 419).

L'Io, al termine del testo, diventa una figura letteraria e esce di scena come tutti gli altri: “Il ricordo personale sfocia, attraverso l’elementare procedimento della ripetizione, in un testo letterario: 'И мой сурок со мной' (E la mia marmotta con me) è il ritornello di una canzone⁸¹” (Küpper 2000: 125). Il testo come conclusione dell’epopea della cartoteca (Abdullaeva, Rubinštejn 1997: 182) riconduce le schede alla loro funzione originaria di schede bibliografiche e foto. Per questo «*Questo sono io*», all’interno dell’intero sistema della cartoteca funge da compimento della poetica di Rubinštejn:

[...] questo testo, evidentemente, conclude una determinata tappa o un determinato periodo [...] In questo testo vengono sfruttate due fondamentali funzioni delle schede: le foto e le schede bibliografiche.

⁸¹Si tratta della traduzione russa della canzone popolare savoiarda *La marmotte*, che è stata riscritta da Goethe e nuovamente musicata da Behetoven (Küpper 2000: 125, nota 101). Rubinštejn parla di questa canzone in un testo della raccolta *Casi della lingua*, il cui titolo è la citazione della canzone *Surok: I moj surok so mnoj*. In questo brano Rubinštejn ricorda che quando era piccolo al magnetofono ascoltava continuamente una canzone cantata dal famoso tenore Kislovskij con il ritornello in lingua francese: По разным странам я брожу / Avec la marmotte / Везде приют нахожу / Avec la marmotte / Avec la, avec si, / Avec la marmotte (Vago per diversi paesi con la marmotta trovo ospitalità dappertutto / Con la marmotta / Con la, si con la / Con la marmotta). E racconta come una sua amica traduttrice di Monaco di Baviera ha scoperto che in francese “la marmotte” (in russo: *surok*) non significa solo “marmotta” ma indica anche una valigetta da viaggio per affari. E conclude che si era così familiarizzato con l’idea che il compagno di viaggio del protagonista della canzone era una marmotta che quella traduzione sbagliata ormai doveva rimanere tale nella cultura russa. “È mai possibile che noi, scambiando una cosa per un’altra senza accorgercene, trascinavamo nella vita di un qualche inanimato sacco con chissà cosa? No, non può essere. La nostra marmotta è con noi e noi non la tradiamo” (Rubinštejn 1998: 41).

Alla fine compare la descrizione di libri e articoli inesistenti, cioè in determinati punti la scheda inizia a ritornare al suo prototipo. Diventa proprio quella stessa scheda da cui tutto è cominciato (Abdullaeva, Rubiņštejn 1996: 182).

In «*Questo sono io*» il catalogo bibliotecario e l'album fotografico sono sia metafore strutturali dei testi di Rubiņštejn fatti di citazioni e rimandi, sia oggetto della cornice. Come in un album di fotografie in «*Questo sono io*» vengono passati in rassegna tutti i procedimenti dei testi precedenti: il principio compositivo “seriale” dei suoi primi testi nell'incipit dei frammenti 31, 34, 37, 40, 43, 46, 49, 52: “И МЫ ВИДИМ” (E noi vediamo); il lavoro con pseudocitazioni e stilizzazioni letterarie; l'intuizione di strutture poetiche casuali nella lingua quotidiana; le didascalie teatrali e il regista; il paradosso dei ricordi d'infanzia sentiti come intimi e personali e contemporaneamente comuni a tutti; infine l'ordinamento del materiale linguistico eterogeneo secondo un *fattore ritmo* (cors. agg.) rintracciabile in esso.

Prendendo la parola tra le singole parti del testo, l'io si identifica non solo con i testi citati, ma anche con i procedimenti stessi della citazione e della costruzione: «*Эмо все я.*» (Sono sempre io.)

In sostanza l'io dell'autore non si estranea del tutto dal testo ma può solo attestare la sua presenza attraverso le virgolette: «*Eto ja*» («*Questo sono io*»). Concretamente è sostituito dalla

figura di un autore-personaggio che, prendendo direttamente la parola tra serie di frammenti che riattualizzano i diversi procedimenti compositivi dei testi precedenti, si rivela essere un procedimento letterario. Questo autore-personaggio “incornicia” il testo come poetico ed è garante della sua dimensione letteraria.

“In questo modo «*Questo sono io*» mette in scena l’identità di testo-oggetto e di autore-personaggio” (Küpper 2000: 127).

Rubinštejn completa in «*Questo sono io*» la definizione di una “stilistica individuale”, la costruzione di un’identità che rivela tanto la sua “fabbricazione” di testi altrui quanto la sua individualità come emerge dalla loro combinazione, ossia:

Questo autore-personaggio possiede una biografia, una voce che risuona nella struttura ritmico-intonazionale del testo, e persino un corpo nella materialità delle schede (Küpper 2000: 127).

A partire circa dal 1985 Rubinštejn si costruisce un’individualità autoriale *performativa* (cors. agg.), che si manifesta nella lettura pubblica delle schede e che sola fa emergere la forma ritmica che fonda l’autorializzazione dei frammenti.

La corporalità dei testi di Rubinštejn risalta nell’installazione *Sud’ba teksta (Il destino del testo)* del 1982. In quell’occasione i suoi testi, insieme a quelli di Prigov e Sorokin, vennero esposti come quadri insieme alle opere del realismo socialista. In questo contesto visivo ciò che attirava

L'attenzione era la fattura e non il significato del testo scritto. E, vicino alla “fattura tradizionale” dei testi di Prigov e Sorokin, scritti nella forma classica del libro, Rubiņštejn si distingueva per il suo “genere chiaramente spostato”, che prima di lui non esisteva nella letteratura: “[...] è il genere di Rubiņštejn e basta” (Majer, Rubiņštejn 1993: 309).

Le schede con tutto l'insieme dei criteri di ricezione e delle modalità di esecuzione sono state quel “gesto” con cui Rubiņštejn si è inserito nella cultura con un proprio ruolo inconfondibile.

Secondo Prigov, Rubiņštejn è riuscito a crearsi un *suo* (cors. agg.) territorio, in cui non può entrare nessun altro: “Ha già raggiunto quel livello superiore per cui quando si scorrono dei versi si può dire: come in Rubiņštejn!, ha creato un *trademark*” (Prigov 2003: 145). È questo l'impulso che ha sempre spinto Rubiņštejn alla sperimentazione: “Non ha senso comporre qualcosa di simile a ciò che già esiste” (Gruško, Rubiņštejn 1999: 76).

In altre parole è riuscito a elaborare un modo di presentare il testo e di essere autore, una “strategia” che lo rende un artista singolare nel panorama sovraffollato della cultura:

Ricordo che con una compagnia siamo andati in America, c'era un ricevimento e ci facevano delle domande: “E lei cosa fa?” Io mi bloccai perché la locuzione “Sono un poeta” non mi viene. [...] ma qualcuno dei miei amici che si trovava vicino disse: “È Rubiņštejn” - “E cosa fa?” - “Fa l'arte di Rubiņštejn”. Mi è piaciuta questa definizione, mi è piaciuto che io nella

cultura svolgo il ruolo di Rubiňštejn, indipendentemente da come e da chi consideri la cosa (Abdullaeva, Rubiňštejn 1997: 187).

CAPITOLO 3

La remitologizzazione del concetto di coscienza creativa: l'altro come elemento costitutivo del sé

Il testo su schedine «*Questo sono io*» riveste un'importanza decisiva nell'evoluzione della scrittura di Rubiņštejn: effettivamente segna il passaggio dalla poesia su schedine alla prosa, costituita da “articoli-essay” che nel loro insieme possono costituire una sorta di rappresentazione metapoetica dell'autore stesso e di testi intessuti di ricordi ed elementi sempre più chiaramente autobiografici. Proprio a partire da «*Questo sono io*» la realtà personale di Rubiņštejn diventa parte integrante della sua poetica.

La scelta di trattare approfonditamente proprio «*Questo sono io*» è stata dettata dalle motivazioni illustrate e si appoggia all'accurata analisi compiuta da Lipoveckij, l'unica che mostra concretamente come Rubiņštejn struttura i suoi testi. Lipoveckij⁸² evidenzia con esempi concreti tratti dal testo «*Questo sono io*», parallelismi e contrapposizioni tra serie di schedine e interrelazioni fra le singole schedine di ogni serie. Il ritmo di un particolare testo non è creato solo da un'uguale alternanza delle schedine, ma da più procedimenti di organizzazione ritmica che formano una specifica “melodica del testo”, diversa per ogni composizione.

⁸²Mark Naumovič Lipoveckij è studioso di letteratura russa, di teoria della critica e della cultura. Ha discusso nel 1996 nell'Università statale degli Urali la prima dissertazione di dottorato sul postmodernismo in Russia, pubblicata l'anno successivo. I suoi interessi riguardano prevalentemente il contesto culturale e la letteratura contemporanea. Oggi insegna al dipartimento di lingue e letterature slave e germaniche all'università di Boulder, in Colorado. In questo capitolo farò riferimento all'analisi del testo su schedine «*Questo sono io*» condotta da Lipoveckij (Lipoveckij 1999a: 146-153).

La rima, il metro, le anafore e le epifore, i parallelismi sintattici, i rimandi semantici tra le schede, le ripetizioni distanziate di schedine identiche o con modifiche appena percettibili, l'omogeneità stilistica di gruppi di schedine creano legami che sostituiscono le abituali connessioni sintattiche, stilistiche e grammaticali di una scrittura lineare e non frammentaria.

Queste modalità di organizzazione ritmica legano tra loro i frammenti linguistici eterogenei e a prima vista sconnessi di cui è intessuto ogni testo della cartoteca, creando delle “sinfonie poetiche” (Lipoveckij 2004: 7).

[...] è la visibile disomogeneità della forma che rende la questione del legame tra elementi apparentemente arbitrari il problema semantico più importante della poetica di Rubiņštejn (Lipoveckij 1999a: 148).

Sorge spontanea la domanda: come può questo elenco di parole e di nomi, di personaggi, di scritte e di citazioni costituire un'identità?

La risposta a questa domanda è inscritta nel testo, non è ricavabile da una semplice lettura, ma solo da un'analisi approfondita.

Lipoveckij individua la presenza di vari “frammenti ritmici”, ossia serie di frammenti successivi, uniti da determinate concordanze o discordanze ritmiche che rappresentano contemporaneamente strutture connettive, formali, e semantiche.

Nel primo “frammento ritmico” (schede 1-13) è l’affermazione del presunto io autoriale che segna il ritmo, un ritmo enfaticizzato nelle prime tre schede, che sembrano foto-istantanee dell’Io.

1.

Это я.

(Questo sono io.)

2.

Это тоже я.

(Anche questo sono io.)

3.

И это я.

(E sono ancora io) (Rubinštejn 2000: 408).

L’affermazione dell’Io è ripresa poi più volte con variazioni tra didascalie di fotografie di “altri”, parenti e altre persone presumibilmente conoscenti e amici di famiglia:

4.

Это родители. Кажется, в Кисловодске. Надпись:
«1952».

(Questi sono i miei genitori. Credo, a Kislovodsk. La scritta: «1952».)

5.

Миша с волейбольным мячом.

(Miša con il pallone da pallavolo.)

6.

Я с санками.

(Io con lo slittino.)

7.

Галя с двумя котятами. Надпись: «Наш живой уголок».

(Galja con due gattini. La scritta: «Il nostro angoletto vivo⁸³».)

8.

Третий слева – я.

(Il terzo da sinistra sono io.)

13.

А это я в трусах и в майке.

(E questo sono io in pantaloncini e maglietta.) (*Ivi*)

Una simile struttura acquista il significato di un'introduzione non solo formale ma anche semantica. La forma ritmica della scheda finale di questo primo frammento (la scheda 13. *А это я в трусах и в майке.*), “una tetrapodia giambica ad

⁸³In un angolo di ogni aula di biologia delle scuole elementari si trovavano sempre acquari con dei pesciolini, gabbiette con uccellini o criceti che avevano probabilmente la funzione di mantenere un contatto reale tra i bambini e la natura viva.

accento pieno” (Lipoveckij 1999a: 148), rafforza il ruolo ritmico delle continue menzioni dell’Io e della presenza del suo ritratto nella lista dei suoi conoscenti e familiari.

Il secondo frammento ritmico (schede 14-28) inizia con un predicato, che in russo indica l’inizio di un periodo sintattico:

14.

Сидят:

(Seduti:)

Il ritmo è segnato dall’alternanza tra nomi propri ed espressioni che richiamano alla mente sequenze visive (Küpper 2001: 124):

15.

Лазутин Феликс.

(Lazutin Feliks.)

16.

(И чья-то рука, пишущая что-то на листке бумаги.)

[(E la mano di qualcuno che scrive qualcosa su un foglietto di carta.)]

17.

(Голубовский Аркадий Львович.)

[(Golubovskij Arkadij L’vovič.)]

18.

(И капелька дождя, стекающая по стеклу вагона.)

[(E una gocciolina di pioggia, che cola sul vetro del vagone.)]

(Rubinštejn 2000: 409)

I nomi propri rimandano alla sfera del personale, mentre gli oggetti descritti, come il foglietto di carta, la gocciolina di pioggia, sono dettagli impersonali. Ma nel testo di Rubinštejn i nomi propri, isolati in singole schedine, privati di qualsiasi caratterizzazione, sono ridotti a semplici segni e si “spersonalizzano”; sono invece le descrizioni degli oggetti che portano “il riflesso dell’io, dell’autore come soggetto” (Lipoveckij 1999a: 149) per la loro generale espressività e la presenza di modalità di “costruzione” del testo propri di Rubinštejn, come l’anafora e parallelismi sintattici.

La struttura dell’alternanza ripete questo schema fino alla fine del frammento ritmico. Il ritmo dell’alternanza è accentuato dal fatto che i nomi propri si trovano tutti nelle schedine dispari e le espressioni descrittive nelle schedine pari. Inoltre queste ultime sono legate sia attraverso l’anafora (cominciano con la congiunzione “E”) sia attraverso un distinto parallelismo sintattico: l’oggetto è sempre seguito da un participio (che in italiano ho reso con una subordinata oggettiva):

scheda 16. *И чья-то рука, пишущая [...]* (E (cors. agg.) la mano di qualcuno *che scrive* (cors. agg.) [...]), 18. *И капелька дождя, стекающая [...]* (E (cors. agg.) una gocciolina di pioggia *che cola* (cors. agg.) [...]).

Solo nella scheda 22 il participio è attributivo:

22.

(И беззвучно шевелящиеся губы телевизионного диктора)

[(E le labbra *che si muovono* dello speaker televisivo)]

(Rubinštejn 2000: 410)

Il terzo frammento (schede 29-55), come il secondo, inizia come un periodo sintattico seguito dai due punti. Nella traduzione che segue il predicato verbale russo *stojat'* (stare in piedi) in italiano è reso con una locuzione avverbiale:

29.

Стоят:

(In piedi:) (*Ivi*)

Il ritmo è scandito dall'alternanza tra nomi propri ed espressioni descrittive nello stesso stile di quelle racchiuse tra parentesi del frammento ritmico precedente ed è sempre la figura dell'anafora che accomuna tra loro le sequenze visivo-descrittive: in questo caso, “E vediamo [...]” (И мы видим [...]). La struttura di questo frammento ritmico fin qui è identica a quella del frammento precedente, ma è resa più complessa dall'inserimento, nell'intervallo tra nomi propri ed espressioni visivo-descrittive, di un'altra serie di schede introdotte da: “E la scritta: « [...]”:

30.

Мартемьянов И. С.
(Martem'janov I. S.)

31.

И мы видим одинокий листок, оказывающий
отчаянное сопротивление ледяному осеннему ветру.
(*E vediamo* una foglia solitaria che resiste accanitamente
al gelido vento autunnale.)

32.

И надпись: «При чем здесь я?»
(*E la scritta:* «Cosa c'entro io?»)

33.

Могилевская С. Я. и Пилипенко В. Н.
(Mogilevskaja S. J. e Pilipenko V. N.)

34.

И мы видим падающие на пол золотые кольца
состригаемых волос.
(*E vediamo* gli anelli d'oro dei capelli tagliati che cadono
sul pavimento.)

35.

И надпись: «Виноваты все, а отвечать тебе.»
(*E la scritta:* «Sono tutti colpevoli, ma devi risponderne
tu».)

36.

Толпыгин Г. Я.
(Tolpygin G. J.)

37.

И мы видим заплаканное лицо итальянской
тележурналистки.
(*E vediamo* il viso solcato di lacrime della giornalista
televisiva italiana.)

38.

И надпись: «С тех пор прошло немало лет, / а ты все
тот же, что и был,
/ как некогда сказал поэт, / чье даже имя позабыл.»
(*E la scritta:* «Da allora non poco tempo è passato, ma lo
stesso che eri sei rimasto, come ha detto una volta il
poeta il cui nome ho dimenticato.»)
(*Ivi*, pp. 410-411)

È evidente che la schedina 34 “E la scritta: «Sono tutti colpevoli, ma devi risponderne tu»” è la risposta alla schedina 32 “E la scritta: «Cosa c’entro io?»”, e forse, i capelli tagliati potrebbero essere la “punizione”, cioè il modo in cui questo “Io” che afferma la sua estraneità da qualsiasi responsabilità deve rispondere di una colpa a lui attribuita, ma non veramente sua.

Una particolare relazione semantica sorge tra le frasi che iniziano con *E vediamo*: sono infatti “tutte variazioni sui temi del dolore, della viltà, della debolezza” (Lipoveckij 1999a:

149) Le schedine che iniziano con “E la scritta:” (И надпись:), eccetto la 32 e la 35, introducono enunciazioni di due righe “poetizzate” principalmente dal ritmo - sono tutte tetrapodie giambiche - e dalla rima, che le rendono simili a “stanze rimate”, disposte però graficamente come prosa.

Il diverso *incipit* delle due serie di schedine, rispettivamente “E noi vediamo” e “E la scritta” « crea un confronto dialogico tra testi che “descrivono” scene visive, secondo Lipoveckij vere e proprie rievocazioni di tele/fotomontaggi, e testi di carattere letterario.

Le strutture “E noi vediamo” + complemento oggetto e “E la scritta” + due punti e virgolette sono ripetute entrambe otto volte, rispettivamente nelle schedine 31, 34, 37, 40, 43, 46, 49, 52, e nelle schedine 32, 35, 38, 41, 44, 47, 50, 53. Il frammento 54. segna una variazione, seppur lieve, perché in essa il verbo *vedere* è sostituito da un sinonimo: distinguere (*različat*). La struttura grammaticale e sintattica rimane identica:

54.

И мы различаем в полумраке силуэт огромной крысы, обнюхивающей лицо спящего ребенка.

(E distinguiamo nella penombra la sagoma di un enorme ratto, che annusa il viso di un bambino che dorme.)

(Rubinštejn 2000: 413)

Nella scheda successiva non troviamo più un nome proprio, ma ricompare l’Io:

55.

Это я.

(Questo sono io) (*Ivi*).

Questi cambiamenti in un testo dall'organizzazione ritmica così stabile e accuratamente calcolata servono ad accentuare un luogo del testo semanticamente importante. Infatti, l'affermazione *Questo sono io* collocata in questo punto del testo rivela il significato di tutto il frammento. E cioè che l'Io è l'insieme di tutti gli elementi indicati nei frammenti precedenti. L'auto-conoscenza dell'Io cresce attraverso l'incontro con nomi di *altri*, con le presunte parole e impressioni di *altri* sull'Io. Un concetto ribadito anche nel frammento successivo, che, come questo, termina con l'affermazione dell'Io, solo appena modificata nella forma: 63. “*Это все я*” (Sono sempre io) (*Ivi*, p. 414).

La collocazione di queste affermazioni dell'io in questi punti di raccordo tra un frammento poetico e l'altro, anticipano il significato complessivo della costruzione di tutto il testo.

Nel quarto frammento ritmico (schede 56-63) si succedono frasi dal carattere letterario molto marcato, che assomigliano a citazioni e che iniziano con “E trema” (И дрожит). Le schede 56 e 62 richiamano chiaramente rispettivamente un'associazione con l'inizio dell'*Evgenij Onegin* di Puškin e con *The Raven (Il corvo)* di Poe:

56.

И тут наконец-то появляется большая серебряная
пуговица на дорожном плаще молодого человека,

едущего навестить умирающего родственника.
(E qui compare finalmente il grosso bottone d'argento sul mantello da viaggio del giovane che sta andando a trovare un parente moribondo.⁸⁴)

62.

И слегка подрагивает блестящий клюв большой черной птицы, неподвижно сидящей на голове гипсового бюста античной богини.

(E tremola appena il becco rilucente del grande uccello nero, che sta seduto immobile sulla testa del busto di gesso della dea antica⁸⁵) (*Ivi*, p. 413).

Le due schedine delimitano l'inizio e la fine di una serie di cinque schedine "legate" dall'anafora "И дрожит" (E trema) e da un'identica struttura sintattico-grammaticale: "E trema" + complemento oggetto + "nella mano" + complemento genitivo di appartenenza animato.

57.

И дрожит дуэльный пистолет в руке хромого офицера.

(E trema la pistola da duello nella mano dell'ufficiale zoppo.)

⁸⁴La situazione descritta richiama la parte del romanzo di Puškin in cui Onegin si reca dallo zio dopo aver saputo che era in fin di vita: strofa LII: "Difatti ricevette all'improvviso un comunicato dell'amministratore, che lo zio era sul letto di morte e avrebbe voluto dirgli addio. Letta la triste missiva, Evgenij corse subito all'appuntamento a rotta di collo con il postale [...]" (Puškin 1996: 114-115, trad. di Pia Pera).

⁸⁵"Ma quel corvo, appollaiato sulla placida scultura, disse solo due parole, come se in quell'espressione riversasse tutta l'anima. Tacque, poi, non mosse piuma [...]. Ma quel corvo non volò, ed ancora, ancora posa sopra il busto di Minerva [...]" (Poe 2000: 82-83, 86-87, trad. di Alessandro Quattrone)

58.

И дрожит раскрытый на середине французский роман в руке молодой дамы.

(E trema il romanzo francese aperto a metà nella mano della giovane signora.)

59.

И дрожит серебряная табакерка в руке бледного молодого человека.

(E trema la tabacchiera d'argento nella mano del pallido giovane.)

60.

И дрожит оловянный крестик в руке пьяного солдата.

(E trema la crocetta di stagno nella mano del soldato ubriaco.)

61.

И дрожит большой серебряный самовар в руках пьяного военного врача.

(E trema il grande *samovar* d'argento nella mano del medico militare ubriaco.)

62.

И слегка подрагивает блестящий клюв большой черной птицы, неподвижно сидящей на голове гипсового бюста античной богини.

(E tremola appena il becco rilucente del grande uccello

nero,
che sta seduto immobile sulla testa del busto di gesso
della dea antica.)

63.

Это все я.

(Sono sempre io) (*Ivi*, pp. 413-414).

L'ultima scheda di questo frammento ritmico, come quella finale del frammento precedente, indica che l'Io è formato *anche* (cors. agg.) da queste “immagini letterarie del destino, principalmente immagini della sofferenza e della sfortuna” (Lipoveckij 1999a: 150). Il frammento ritmico aggiunge un'ulteriore parte all'identità dell'Io che si va plasmando in corrispondenza degli sviluppi successivi del testo.

Il quinto frammento (schede 64-102) è composto da elementi uguali tra loro, ma strutturati in maniera parzialmente diversa nell'intero frammento: enunciazioni di personaggi concreti che gradualmente si trasformano in piccoli dialoghi o scene che occupano qualche scheda di seguito; l'indicazione di regia “(УХОДИТ)” (Se ne va); riproduzioni precise e fedeli di descrizioni bibliografiche di articoli e libri con tutte le informazioni necessarie contenute di solito nelle schede bibliografiche di una biblioteca.

Il ritmo è scandito dalla ripetizione di serie di schede diversamente strutturate in cui vengono ripetuti in combinazioni e ordini diversi gli elementi sopraindicati. Dalla scheda 64 alla 75 si ripete la successione di schede in questo ordine: l'enunciazione diretta di un personaggio

fittizio indicato con nome e cognome, una didascalia di uscita di scena e la riproduzione di schede bibliografiche, di articoli e libri:

64.

Лазутин Феликс: «Спасибо. Мне уже пора».
(Lazutin Feliks: «Grazie. È già ora che vada».)

65.

(УХОДИТ)
[(Se ne va)]

66.

Мартемьянов Игорь Станиславович. Сезон откровений: Сб. лит.-критич. статей. – М.: Современник, 1987.
(Martem'janov Igor' Stanislavovič. La stagione delle rivelazioni: Miscell. di articoli critico-lett. - M.: Sovremennik, 1987.) (Rubinštejn 2000: 414)

Questi articoli o libri sono palesemente ridicoli. Per esempio: l'unione di “La stagione delle rivelazioni” con la specificazione: “Miscell. di articoli critico-lett.” suona un po' irrisoria. Oppure:

75.

Сарториус Иоахим. Формула колеса: Роман / Пер. с нем. и послесл. В. А. Ривкиной. – М.: Наука, 1984.
(Sartorius Joachim. La formula della ruota: romanzo /

Trad. dal ted. e post. di V. A. Rikvina. – M.: Nauka, 1984) (*Ivi*, p. 415).

Viene spontaneo pensare che non esiste una formula della ruota.

Queste descrizioni bibliografiche potrebbero far pensare che Rubińštejn intenda giocare con il suo ruolo di autore, per non prendersi troppo sul serio, ma ciò che non esclude quel senso di profonda responsabilità che caratterizza il suo rapporto nei confronti della scrittura. La letteratura, l'arte intesa come gioco veicola un significato non assoluto e non vincolante che è esistenziale. Il gioco come libertà di sottrarre la letteratura e la lingua dalle gerarchie del genere e dello stile della tradizione, parificando ciò che è comunemente considerato "letteratura" con ciò che per la prima volta viene inserito in questo contesto, come appunto schede bibliografiche e scritte-didascalie di presunte foto.

Nelle schedine dalla 76 alla 84 l'enunciazione del personaggio è seguita da tre repliche che sembrano appartenere al personaggio fittizio e ad un suo interlocutore del tutto anonimo, mentre la didascalia di uscita di scena è preceduta da quattro schedine bibliografiche: le tre successive a quella che segue immediatamente la didascalia "(Se ne va)" presentano la medesima abbreviazione "Tam že" (*Ivi*), che rimanda alle pagine 10-21 dell'opera indicata nella scheda 81:

76.

Покойный А. В. Сулягин: «Бывают ли у вас, Любочка, такие состояния, при которых буквально все, что происходит с вами и вокруг вас - вон старушка - видите? - что-то ищет в сумке, а вон кошка забежала за угол, - что все это исполнено какого-то великого и тайного смысла, который, кажется, сделай лишь малое усилие - и поймешь сразу и навсегда? Что, простите?»

(Il defunto A. V. Sutjagin: «Vi capita di trovarvi, Ljubočka, in certe condizioni in cui letteralmente tutto ciò che accade a voi e intorno a voi - ecco, là una vecchietta, la vedete?, cerca qualcosa nelle borsa, e là un gatto è corso dietro l'angolo - in cui tutto questo è pieno di un qualche significato grande e segreto che, sembrerebbe, lo afferreresti subito e per sempre se solo facessi appena un piccolo sforzo? Cosa, scusate?»)

77.

«Ничего, я слушаю».

(«Niente, sto ascoltando».)

78.

«Так бывают или нет?»

(«Allora capitano o no?»)

79.

«Что бывают?»

(«Che cosa capitano?»)

80.

(УХОДИТ)

[(Se ne va)]

81.

Говендо Тамара Харитоновна. Некоторые вопросы неконвенциональной поэтики в поздних трудах Джеймса Доуссона // Актуальный лабиринт. Вып. 3. - М., 1992. - С. 12-21.

(Govendo Tamara Charitonova. Alcune questioni di poetica non convenzionale nei lavori tardi di James Dawson // Il labirinto attuale. Terza ed. – М., 1992. – pp. 12-21.)

82.

Макеева Ольга Александровна. Календарные обряды племен среднего Левобережья // Там же, стр. 12-21.

(Makeeva Ol'ga Aleksandrovna. I riti secondo il calendario delle tribù nella zona centrale della riva sinistra del fiume // Ivi, pp.12-21.)

83.

Конотопов Валерий Николаевич. Драма Томаса Бауэра «Скотница и курфюрст». К анализу основных мотивов // Там же, стр. 12-21.

(Konotopov Valerij Nikolaevič. Dramma di Thomas Bauer «L'addetta al bestiame e il principe elettore». Per un'analisi dei motivi fondamentali // Ivi, pp. 12-21.)

84.

Замесов Виктор Николаевич. Кризис паразитарного сознания. Что дальше // Там же, стр. 12-21.

(Zamesov Viktor Nikolaevič. La crisi della coscienza parassitaria. Il seguito // Ivi, pp. 12-21) (Ivi, pp. 415-416).

Dalla scheda 85 alla 89 la replica del personaggio è seguita sempre da tre repliche anonime ma che sembrano, come le repliche del frammento precedente, tratte da un unico “dialogo” (dialogo tra virgolette perché sembra che gli interlocutori non prestino attenzione alle parole dell’altro), e non viene inserita alcuna “scheda bibliografica”. Segue la replica di un nuovo personaggio seguito da una didascalia teatrale tra parentesi come quella di uscita di scena e poi una replica che potrebbe essere il prosieguo del discorso iniziato dal personaggio *prof. Witte*:

90.

Проф. Витте (один): «Господи! Сколько же можно! Пережить это нету никаких сил. Ведь я же честно стараюсь. Видит бог, я честно стараюсь».

(Prof. Witte (da solo): «O Signore! Ma basta però! Non ho le forze di sopportarlo. Eppure io sinceramente mi sforzo. Lo vede iddio, sinceramente mi sforzo ».)

91.

(Срывается на крик)

[(Emette un grido)]

92.

«А это все она! Она! Эта тупая мещанка Антонина! А уж чего мне стоил ее восхитительный кузен, эта ненавистная скотина, украшенная университетским дипломом, знает один только бог. Впрочем, я, кажется, знаю, что надо делать! ».

(«Ma è sempre lei! Lei! Quella stupida filistea Antonina! E poi iddio solo lo sa quanto mi è costato il suo ammirevole cugino, quell’odiosa carogna decorata dalla laurea. Tra l’altro, penso di sapere che cosa bisogna fare».)

93.

(УХОДИТ).

(Se ne va). (Ivi, pp. 416-417)

Dalla scheda 94 segue un’alternanza di replica anonima e indicazione di uscita di scena ripetuta due volte, in cui le repliche sono del tutto indipendenti e isolate l’una dall’altra. Il frammento termina con un veloce scambio di battute tra due interlocutori, sempre anonimi, seguito da “(Se ne va)”, la penultima indicazione di uscita di scena. L’ultima concluderà il testo: ad uscire di scena sarà l’Io.

La complessità della struttura organizzativa del testo non si esaurisce a livello dei singoli frammenti.

Oltre ai legami tra schedine di ogni frammento ritmico, ci sono corrispondenze anche a livello di macrotesto. Per

esempio la scheda 14. “Sidjàt:” (Seduti:) rima con la scheda 29. “Stojàt:” (In piedi:). Sono le enunciazioni del penultimo frammento ritmico, il quinto, che creano i legami ritmico-semanticamente più complessi: i nomi dei personaggi concreti che in questo frammento si esprimono direttamente con una loro voce e i nomi degli autori dei libri contenuti nelle descrizioni bibliografiche corrispondono ai nomi propri del secondo e del terzo frammento ritmico in cui figuravano come semplici segni. Precisamente: i nomi propri nelle schedine 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27 del secondo frammento sono i medesimi dei personaggi che prendono la parola nelle schedine 64, 67, 70, 73, 76, 85, 90 del quinto frammento. I nomi propri nelle schedine 30, 33, 36, 39, 42, 45, 48, 51 del terzo frammento sono i medesimi degli autori che figurano nelle descrizioni bibliografiche delle schedine 66, 69, 72, 75, 81, 82, 83, 84 del quinto frammento.

C'è un duplice effetto: i nomi propri che erano stati ridotti a indici impersonali nel secondo frammento ritmico, in parte acquistano una voce e si animano, in parte si ripresentano come “autori” di libri e articoli che, dai titoli, sembrano rappresentare l'auto-descrizione del testo, come “tentativi dell'autore di definire l'essenza della propria composizione” (Lipoveckij 1999a: 151).

Nel sesto e ultimo frammento ritmico (schedine 103-119) l'enunciazione che rimanda alla presenza dell'io occupa la maggior parte delle schedine: “*А это я*” (E questo sono io), infatti, è ripetuto in dieci schedine, come enunciazione autonoma nelle schedine 103, 105, 107, 110, 111, 113 e come

incipit di frasi che continuano e riguardano sempre l'Io dalla scheda 114 fino alla terzultima, la 118.

L'Io si ripresenta con una cadenza serrata come nella prima serie di schedine. Anzi la ritmicità dell'asserzione è molto più forte perché la presenza dell'Io è evocata da una medesima espressione più volte ripetuta, mentre all'inizio del testo l'affermazione dell'Io si ripresentava con delle variazioni. Nella prima parte del frammento ritmico (schedine 103-113) la ricorrente affermazione "Questo sono io" spezza il ritmo delle schedine intermedie (104, 106, 108, 110, 112), che si presentano come didascalie di fotografie in cui sono ritratte altre persone, come nella prima serie di frammenti:

104.

А это утро золотое, / когда пускался наутек / от
разъяренной тети Зои / простой соседский паренек.
(E questo è il dorato mattino quando l'ingenuo
ragazzino dei vicini a gambe levate scappava dalla zia
Zoja infuriata.)

105.

А это я.
(E questo sono io.)

106.

А это Ларичевой Раи полузабытый силуэт. Мои
очки в простой оправе. Мне девять, ей двенадцать
лет.
(E questa è la sagoma di Laričevaja Raja mezzo

dimenticata. In una montatura normale i miei occhiali.
Но nove anni io, dodici lei.)

107.

А это я.

(E questo sono io.)

108.

А это те четыре слова, / которые сказал Санёк, /
когда Колян согнул подкову, / а разогнуть уже не
смог.

(E queste sono le quattro parole che Sanjòk ha detto,
quando Koljàn il ferro di cavallo aveva piegato e non
riusciva più a raddrizzarlo.)

109.

А это я.

(E questo sono io.)

110.

А это праздничной столицы / краснознаменное
«ура» / и свежевывмытые лица / девчонок с нашего
двора.

(E questo è l'«urrà» nella capitale festosa in onore alla
Bandiera Rossa e
dal nostro cortile i volti delle ragazzine di fresco lavati.)

111.

А это я.

(E questo sono io.)

112.

А это гимна звук прелестный / в шесть ровно, будто
и не спал. / Наверное, радиоточку / кто-либо
выключить забыл.

(E questo è il piacevole suono dell'inno alle sei in punto,
come se non avessi neanche dormito. Qualcuno
probabilmente ha dimenticato di spegnere l'attacco della
radio.)

113.

А это я.

(E questo sono io.) (Rubinštejn 2000: 418 - 419)

Nella seconda parte dell'ultimo frammento (schede 114-119) il ritornello "E questo sono io" diventa una parte integrante del disegno ritmico del testo, che si sviluppa come un'unica espressione *solo* sull'io:

114.

А это я в трусах и в майке.

(E questo sono io in pantaloncini e maglietta.)

115.

А это я в трусах и в майке под одеялом с головой

(E questo sono io in pantaloncini e maglietta con la testa
sotto le coperte.)

116.

А это я в трусах и в майке под одеялом с головой
бегу по солнечной лужайке.

(E questo sono io in pantaloncini e maglietta con la testa
sotto le coperte che corro per un prato soleggiato.)

117.

А это я в трусах и в майке под одеялом с головой
бегу по солнечной лужайке, и мой сурок со мной.

(E questo sono io in pantaloncini e maglietta con la testa
sotto le coperte che corro per un prato soleggiato, e la
mia marmotta con me.)

118.

И мой сурок со мной.

(E la mia marmotta con me.)

119.

(УХОДИТ)

[(Se ne va)] (*Ivi*, p. 419).

Le parole del testo «*Questo sono io*», osserva Lipoveckij, sono o completamente neutre, o individuali, e i nomi propri delle didascalie fotografiche conferiscono un significato concreto e “fisico” a parole che hanno un significato estremamente generale. L’elaborazione della concezione dell’Io autoriale, o, nei termini di Küpper, la “fabbricazione⁸⁶” dell’Io autoriale è il significato del testo e una volta che la progettazione è

⁸⁶Vedi cap. 2, p. 152

compiuta, l'Io se ne può andare, come attesta l'ultima scheda riferita chiaramente all'Io: 119. (Se ne va).

La struttura del testo può essere per questo definita “un modello plastico dell'Io, il modello di un'auto-coscienza in movimento” (Lipoveckij 1997: 152). Le parti del testo unite da un determinato ritmo segnano le varie fasi della formazione dell'Io, non tanto della sua biografia quanto della sua coscienza, che di fronte alla costante instabilità della realtà cerca la sua auto-definizione tra identità altrui che si presentano come dati fissi. La metafora dell'album è indicativa di questa realtà attuale dell'Io.

La costruzione del testo come alternanze di flessibili ritmi locali incarna il modello dell'auto-identità autoriale e del processo della sua formazione. Questi ordini ritmici nell'opera di Rubiņštejn sono sempre in un rapporto dialogico l'uno con l'altro. Ed è precisamente nei punti di intersezione reciproca di questi ordini ritmici locali che sorge il motivo della coscienza creativa dell'Io.

La sua identità corrisponde ad un'unità dinamica costituita da strutture, ordini, sistemi coesistenti provvisori che uniscono l'Io e l'Altro.

Specificatamente in «*Questo sono io*» il processo stesso della costruzione dei più piccoli e fragili legami che rimuovono l'opposizione tra il proprio e l'altrui (le consonanze ritmiche e semantiche, le analogie, le ripetizioni) trasforma sotto gli occhi del lettore la personalità umana in un sistema internamente disordinato e caotico che si auto-organizza continuamente grazie all'accoglienza di elementi “altri” da sé,

dando vita ad un'entità sempre incompiuta e incompleta, non riducibile a totalità astratte (Lipoveckij 1999a: 153).

Con «*Questo sono io*» Rubiņštejn attua una decostruzione della personalità tipicamente postmodernista, ma non per negare la realtà del soggetto.

Anzi, l'individualità in generale, e quella autoriale nello specifico, in Rubiņštejn ri-afferma la sua essenza come un'entità assolutamente unica, con una sua innegabile unicità, simile ad un disegno nel caleidoscopio: instabile, mutevole, composta di frammenti impersonali e di parole, oggetti, citazioni, gesti, idee che formano l'identità dell'Altro (cfr. Lipoveckij 1998: 294).

Tutta la cartoteca di Rubiņštejn fin dall'inizio è una metariflessione sulla funzione autoriale, una problematizzazione della concezione di autore modernista. E in effetti in «*Questo sono io*» la struttura caleidoscopica dell'io come Io autoriale è la trasformazione più radicale della concezione modernista dell'identità e dell'arte. La particolarità dell'opera di Rubiņštejn consiste nello svelare i meccanismi della remitologizzazione del concetto di coscienza creativa (cfr. Küpper 2000: 146).

La struttura di «*Questo sono io*» rappresenta un modello di integrità artistica non classico, ma “rizomatico⁸⁷”, un

⁸⁷Lipoveckij si richiama alle teorie dei “principi di sistema del rizoma” di G. Deleuze (Deleuze 1997: 265). Lipoveckij riassume i 3 principi che sono alla base del sistema rizomatico: 1. L'eterogeneità, l'unione di diversi codici semiotici che non lede l'integrità interna di ognuno di essi; la pluralità e l'impossibilità di distinguere la dominante del sistema. 2. La frammentarietà. 3. L'assenza “di ogni tipo di struttura profonda, temporale o spaziale”, la struttura del rizoma è tutta qui e ora, “si trova sempre in un divenire basato sull'interazione di elementi eterogenei che possiedono un unico status spazio-temporale”. Questi principi formano una nuova prospettiva nella concezione dei rapporti tra la cultura e la realtà: il libro e il mondo non sono più legati da un rapporto di mimesi o di rappresentazione, ma formano un rizoma, ossia un insieme frammentario ma internamente integro ed unitario, che si rompe facilmente e che altrettanto facilmente può rigenerarsi da ogni punto (cfr. Lipoveckij 1998: 291-293).

modello di integrità cioè che non è contrapposta alla frammentarietà, ma la presuppone come una delle più importanti condizioni della sua esistenza. Lipoveckij parla di una visibile disomogeneità della forma (Lipoveckij 1998: 292) per rendere l'idea dell'apparente mancanza di forma di questo “elenco arbitrario e apparentemente caotico di tutto quanto” (Lipoveckij 1999a: 253) che è l'Io nel testo di Rubinštejn. Un'integrità artistica di questo tipo dà l'impressione di generarsi senza particolari sforzi organizzativi da parte dell'autore. Ma in realtà si tratta di un'illusione di spontaneità accuratamente costruita. Un approccio analitico come quello di Lipoveckij mette chiaramente in evidenza come la realizzazione di ogni testo richieda a Rubinštejn un lavoro di composizione meticoloso, “pedante” (cfr. Rubinštejn, Gruško 1999: 80).

In via teorica il postmodernismo nega la categoria della personalità come una delle totalità moderniste. Ma nella pratica del postmodernismo russo, sottolinea Lipoveckij, citando come esempio proprio «*Questo sono io*» di Rubinštejn, le cose stanno diversamente (Lipoveckij 1998: 302), poiché persino le più radicali varianti di smembramento dell'integrità nei testi del postmodernismo russo rappresentano meccanismi di ri-generazione di modelli di integrità, solo non classici.

CAPITOLO 4

La realtà biografica di Rubiňštejn: origine e legittimazione del suo discorso autoriale

4.1 Il concettualismo tra avanguardia e postmodernismo

Come nel caso del concettualismo moscovita, è necessario collocare il postmodernismo nel contesto culturale russo visto che, come è emerso da recenti studi, per parlare di postmodernismo russo occorre adottare una prospettiva storica, cronologica e culturale diversa rispetto a quella dell'Occidente. Il postmodernismo nel contesto internazionale nasce intorno alla seconda metà del secolo, con la differenza di un decennio in più o in meno a seconda del critico e del paese considerato, come conseguenza di una serie di cambiamenti sociali ed economici di portata tale⁸⁸ da provocare un'accelerazione dei mutamenti sociali in tutti i campi (dalla produzione culturale al consumo culturale). In Unione Sovietica nel periodo corrispondente non stava avvenendo nulla di simile. Se si considera il postmodernismo "inevitabilmente legato ai cambiamenti socio-storici", allora la "postmodernità⁸⁹" in territorio russo arriverebbe a coincidere con il postcomunismo perché è solo allora che la

⁸⁸La Possamai indica tra questi l'introduzione della tecnologia nella comunicazione, la nascita delle multinazionali (cfr. Possamai 2004: 116).

⁸⁹Nell'ambito degli studi sul postmodernismo internazionale si avvertiva da tempo un'esigenza di chiarezza terminologica e concettuale del fenomeno postmodernismo. Remo Ceserani e Omar Calabrese, in Italia i critici che maggiormente si sono occupati del postmodernismo, hanno stabilito una chiara differenziazione terminologica e concettuale tra "postmodernità" "postmodernizzazione" e "postmodernismo": il primo termine indica il periodo storico iniziato nella seconda metà del XX secolo, il secondo, la postmodernizzazione, il processo storico, e il termine postmodernismo designa "i movimenti culturali e ideologici che si sono impegnati coscientemente a sostenere, incoraggiare e rappresentare il processo storico"(Possamai 2004: 115).

società russa è stata investita da cambiamenti di una radicalità rapportabile a quelli avvenuti nei paesi occidentali. Di conseguenza il postmodernismo russo verrebbe fatto risalire agli inizi degli anni Novanta, e in questa prospettiva molte espressioni artistico-letterarie riconducibili a motivi estetico-poetici postmodernisti verrebbero escluse dal postmodernismo, tra le quali il concettualismo degli anni Settanta, cioè “proprio una delle poche manifestazioni artistiche che tutti i critici concordemente fanno affluire nel postmodernismo” (Possamai 2004: 116).

Il termine postmodernismo si può applicare alla cultura russa solo a prescindere dalla prospettiva di una separazione tra il processo storico e la conseguente produzione culturale. È stato Umberto Eco a suggerire di considerare il postmodernismo come una categoria spirituale “quasi metastorica”, una tendenza cioè non circoscrivibile cronologicamente ad un solo periodo storico e non originata da determinati fenomeni storico-sociali, ma che ricorre in ogni epoca⁹⁰. In questa prospettiva diventa plausibile che situazioni politiche, sociali ed economiche diverse producano fenomeni culturali simili. La specificità della situazione culturale del periodo sovietico rende ragione della necessità di adottare un tale approccio. L’elaborazione del dogma del realismo socialista aveva creato un vero e proprio “simulacro di realtà”, per cui il cittadino sovietico si è trovato immerso in un sistema di segni auto-significanti,

⁹⁰In altre parole, secondo Umberto Eco, “Potremmo dire che ogni epoca ha il proprio postmoderno, così come ogni epoca avrebbe il proprio manierismo [...] La risposta postmoderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente” (Eco 1999: 528, 529).

ossia in una “condizione postmoderna⁹¹”. Ciò ha portato a una produzione culturale, e più specificatamente letteraria, vicina all'estetica e alla poetica postmoderniste almeno vent'anni prima dei rivolgimenti storici ritenuti propulsori del postmodernismo. Le prime espressioni del postmodernismo russo si riscontrano già nel concettualismo moscovita, e anche in opere letterarie come *Moskva-Petuški*⁹² (*Da Mosca a Petuški*, 1969) di Venedikt Erofeev, *Puškinskij dom* (*La casa di Puškin*, 1971) di A. Bitov, nei racconti di Saša Sokolov. Quindi fino alla fine degli anni '80 lo sviluppo dell'estetica postmodernista è avvenuta nell'*underground*, per questo la definizione di postmoderniste è stata estesa alle manifestazioni artistico-letterarie dei decenni precedenti solo a partire dalla Perestrojka⁹³ (Lipoveckij 2000).

Rubinštejn a ragione definisce il concettualismo un fenomeno “centauro”, nel senso che è sorto al confine tra avanguardia e post-avanguardia. Il concettualismo è stato l'ultimo fenomeno dell'avanguardismo e allo stesso tempo è stato parte dell'estetica e della realtà postmodernista in senso lato.

L'avanguardismo classico è sempre stato un po' utopico, ha sempre preteso un ruolo *leader*, alla base della sua estetica c'è sempre stata una certa aggressione nei confronti della tradizione, completamente assente nel concettualismo, che

⁹¹La Possamai utilizza l'espressione nell'accezione di Lyotard “priva di una connotazione temporalmente delimitata”(Possamai 2004: 117-118).

⁹²Poema in prosa scritto nel 1969 e circolato in *samizdat* fino alla sua pubblicazione in Urss nel 1988.

⁹³Sulla base dell'adozione retrospettiva del termine postmodernismo, la Possamai ritiene che si possa suddividere la produzione del postmodernismo russo in due fasi. Una prima fase, cronologicamente limitata agli anni Settanta e Ottanta in cui il postmodernismo russo non aveva consapevolezza di sé. Una seconda fase, che ha inizio dopo il crollo dell'Unione Sovietica, in cui le realizzazioni postmoderniste sono il risultato di un impiego cosciente e intenzionale dei procedimenti letterari del postmodernismo (Possamai 2004: 118).

non nega alcuna tradizione, ma al contrario, se ne appropria e riflette su di essa, e non obbligatoriamente in chiave ironica.

[Il concettualismo] È riuscito a liberarsi da molte funzioni puramente avanguardiste come l'aggressione, l'utopia, la proiezione verso il futuro [...] Per questo alcuni tratti del concettualismo coincidono con il postmodernismo: l'insicurezza, in via di principio, nella verità di ogni enunciazione, l'idea della relatività di ogni lingua, di ogni discorso (Abdullaeva, Rubiņštejn 1997: 183).

4.2 La riaffermazione della realtà nel postmodernismo degli anni Novanta

Lipoveckij delinea un quadro delle dinamiche della letteratura e della cultura contemporanee in Russia nell'articolo *ПМС (Postmodernizm segodnja) (Il postmodernismo oggi*⁹⁴, 2002) prendendo spunto dall'analisi di D. Fokkem, autore dell'antologia critica *Il postmodernismo internazionale* (1997).

Sulla base delle teorie dello studioso olandese, Lipoveckij propone la sua “diagnosi” della condizione del postmodernismo in Russia. Fokkem evidenzia due tappe nell'evoluzione internazionale del postmodernismo. La prima tappa coinciderebbe con le origini del

⁹⁴In questa sezione verranno delineate le premesse dell'analisi critica di Lipoveckij sulla base di questo articolo (Lipoveckij 2002a: 200-211).

postmodernismo, risalenti alla metà degli anni Sessanta, periodo segnato dall'affermazione delle strategie e dei procedimenti del postmodernismo in accesa polemica con le mitologie del modernismo e del realismo.

La seconda tappa comincerebbe a manifestarsi con la pubblicazione di *Il nome della rosa* (1980) di Umberto Eco per delinearsi compiutamente nella metà degli anni Novanta con l'affermarsi di cinque tipi di scrittura⁹⁵: la letteratura femminista, la metaprosa storiografica, la scrittura postcoloniale e autobiografica, e la prosa concentrata sull'identità culturale.

Questi “tipi di scrittura” secondo Fokkem determinerebbero una cesura netta tra la prima e la seconda fase del postmodernismo perché in questi tipi di scrittura viene nuovamente riconosciuta l'esistenza della realtà extraletteraria al di là dei confini del testo e delle pratiche discorsive.

A questo punto le interpretazioni dei due critici divergono. Secondo Fokkem questa apertura della letteratura alla realtà segna l'inizio di una fase tarda del postmodernismo, perché è in contraddizione con la sua originaria “fisionomia sperimentale”, con i principi annunciati nella sua fase iniziale, ossia:

[...] il primato del testo (del discorso) sulla realtà, lo scetticismo nei confronti della verità della vita e la tendenza a decostruire continuamente la logica inconscia

⁹⁵Lipoveckij ritiene più appropriato utilizzare il termine “discorsi” rispetto a “tipi di scrittura” (Lipoveckij 2002a: 202). Le due espressioni saranno alternativamente utilizzate nel testo come sinonimi.

della cultura che si trova al di là delle impressioni immediate (Lipoveckij 2004: 20).

Secondo Lipoveckij invece i tipi di scrittura individuati da Fokkem non tradiscono la coscienza postmodernista, ma al contrario, segnano l'inizio di una fase del postmodernismo in cui “i giochi puramente letterari” si aprono ad una rinnovata concezione di ciò che era sembrata la realtà extratestuale. In modi diversi tutti questi discorsi svelano e sfruttano il carattere testuale, costruibile e decostruibile di un sé che fino ad ora era considerato saldo, integro, coerente. In questa prospettiva essi propongono una visione della storia del genere, dell'identità culturale e della personalità non come dati pronti, ma come particolari tipi di testi scritti e riscritti da diversi autori per lo più anonimi e impersonali. Lipoveckij constata che a partire dalla seconda metà degli anni Novanta i generi della metaprosa storiografica e del nuovo autobiografismo hanno conosciuto una certa diffusione anche nella letteratura russa contemporanea, mentre gli altri sono assenti, anzi, “totalmente soppressi⁹⁶”. Questa sarebbe la diretta conseguenza della mancanza tra gli intellettuali russi contemporanei, persino tra i postmodernisti più progressisti, di rispetto e attenzione reali nei confronti delle identità altrui, dell'*altro*. Infatti i primi discorsi, quelli presenti anche nella cultura russa, ruotano sul “proprio”,

⁹⁶Lipoveckij spiega le ragioni per cui parla di “soppressione”: “Uso soppresso invece di assente perché la guerra in corso in Cecenia e le crisi religiose, confessionali ed etniche della Russia post-comunista gridano per questi discorsi particolari” (Lipoveckij 2002b: 71), per la prosa dell'identità culturale, espressione del riconoscimento dell'esistenza di realtà specifiche, “diverse”.

sulla “propria” identità e sulla “propria” memoria, collettive e individuali; mentre i discorsi mancanti, quello femminista, postcoloniale e multiculturale si concentrano sulla coscienza, l’esistenza, l’identità culturale altrui, sul diverso da sé.

Come lingua generale della cultura russa contemporanea il postmodernismo russo si sta costruendo sull’inconciliabile opposizione tra il *čuzoe* (l’*altrui*) e lo *svoë* (il *proprio*).

Lipoveckij riconduce la causa della difficoltà a superare nella cultura russa questa contrapposizione a quella “accentuata dualità” che caratterizza il modello binario della dinamica e del pensiero culturale russo teorizzata da B. Uspenskij e J. Lotman già nel 1970⁹⁷: la tipica binarietà russa che respinge da sempre la possibilità di una zona neutrale, del compromesso culturale e ammette solo gli estremi.

Le opere della prima fase del postmodernismo, create nell’*underground*, sono riuscite ad operare una smitizzazione sostanziale di quella “struttura della ragione” basata su opposizioni binarie profondamente radicata in tutta la cultura del modernismo e innata nella coscienza russa.

Resta il fatto che la specificità del postmodernismo russo, comunque, ha le sue radici in questa mentalità binaria, per questo, rispetto a quello occidentale, si delinea come “un compromesso paralogico⁹⁸”, ossia un compromesso tra opposizioni binarie - nella *metadescrizione* del postmodernismo

⁹⁷Lipoveckij si riferisce a *I modelli binari nelle dinamiche della cultura russa* (1977) di B. Uspenski e J. Lotman

⁹⁸Il concetto di “paralogia” è stato introdotto dal filosofo francese J.-F. Lyotard nel suo famoso trattato *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979) per designare la caratteristica del nuovo tipo di logica della scienza contemporanea che destabilizza la capacità di spiegazione e si esprime in nuove forme di conoscenza, basate sull’incertezza e che è capace di automodellazione. (Lipoveckij 1999a: 286). Secondo Lyotard, la paralogia è la particolare logica del postmodernismo, “un ragionamento contraddittorio destinato a spostare e trasformare la struttura del ragionamento stesso” definizione citata da Lipoveckij (Lipoveckij 1998: 285) ripresa dall’interpretazione di paralogia di Connor Steven in *Postmodernist Culture: An introduction to Theories of the Contemporary* (1989).

russo, tra premesse teoriche moderniste e premesse postmoderniste - che mantiene un alto grado di precarietà e la potenziale esplosività del compromesso stesso. Il suo sviluppo nel contesto storico, così come il manifestarsi delle sue poetiche nel contesto di testi isolati, presenta una fluttuazione costante, spesso caotica, tra questi due paradigmi.

Il postmodernismo russo si concretizza in ogni singolo testo nella ricerca di compromessi e congiunzioni dialogiche tra opposizioni polari. Questi compromessi mantengono un carattere esplosivo, instabile e problematico, non eliminano le opposizioni, ma generano uno spazio di coesistenza che si configura come un insieme contraddittorio. Questo “spazio esplosivo del compromesso paralogico” rimpiazza quella zona neutrale che risolverebbe il conflitto. Il compromesso paralogico è capace di produrre senso senza eliminare la ricchezza semantica degli opposti che coesistono in un rapporto dialogico. Sia nella lingua generale della cultura sia nelle singole opere il postmodernismo russo nella sua prima fase ha dato vita ad una serie di “compromessi paralogici, tra cui i più significativi sono quelli basati sulle opposizioni simulacro *vs* realtà, personale *vs* totalitario, anonimo, impersonale o aggressivo, potere del discorso autoritario *vs* la libertà della decostruzione (cfr. Lipoveckij 2002b: 64-65).

Le opere risalenti al primo postmodernismo degli anni Settanta e Ottanta create sulla base della strategia di questi compromessi paralogici hanno realizzato compiutamente il progetto postmodernista. Un progetto “radicale”, considerata la specificità del modello bipolare strutturale

della cultura russa, cioè “la creazione di un punto d’incontro tra categorie filosofiche ed estetiche che sono in via di principio incompatibili nelle culture 'classiche', moderniste o totalitarie” (Lipoveckij 2002b: 61).

4.3 Il nuovo autobiografismo di Rubiņštejn vs postmodernismo russo “mainstream”.

Nella seconda metà degli anni Novanta il postmodernismo in Russia da una tendenza marginale e fondamentalmente *underground* è diventato *mainstream* nella letteratura russa e della scena culturale in generale. In questa funzione il postmodernismo russo ha ripiegato per una riduzione della complessità della sua essenza di compromesso esplosivo, una semplificazione necessaria per assicurarsi popolarità nel contesto culturale esistente. In altre parole le opposizioni binarie tendono a prevalere nelle poetiche russe postmoderniste nei tardi anni Novanta sulla tendenza opposta a superarle. Questo spiega, secondo Lipoveckij, il motivo per cui le opere e i discorsi postmodernisti della Russia contemporanea che si basano sull’opposizione basilare tra il *sé* e l’*altro* hanno cominciato a dettare la moda culturale e addirittura a influenzare le pratiche artistiche.

Tra gli esempi delle espressioni di questa tendenza riduzionista del postmodernismo il più frequentemente citato da Lipoveckij nei suoi articoli⁹⁹ è il film di A. Balabanov e S. Sel’janov *Brat-2* (*Fratello-2*, 2000).

Per capire i risultati di questa tendenza è sufficiente riprendere alcuni passaggi della recensione di Lipoveckij,

⁹⁹Cfr. Lipoveckij 2002a: 208-209; cfr. Lipoveckij 2002b: 72-73

un'interessante e approfondita decostruzione del film *Fratello-2*: “il film rappresenta la versione postmodernista della vecchia idea del messianismo russo nella forma di un film di azione”, ripropone “l’opposizione binaria russa tradizionale: noi, russi *vs* il resto del mondo, la verità spirituale russa *vs* il materialismo occidentale” (Lipoveckij 2002b: 72, 73), riattualizza “la mitologia del 'proprio' aggressivo che estende il territorio controllato a spese dell'’altrui', stupido e insidioso” (Lipoveckij 2002a: 208).

Il *sé* è rappresentato da un personaggio che è il portatore di una verità irrazionale che permette di superare tutti i possibili ostacoli e giustifica tutti i fini, mentre l'*altro*, l'America, è rappresentata come il paese avido che rapisce e costringe le ragazze russe a prostituirsi e corrompe i russi. In questo contesto si pretende di dimostrare la verità del protagonista, quindi, dei russi, semplicemente attraverso la diversità dagli americani: gli americani non sono russi, e perciò hanno inevitabilmente torto (cfr. Lipoveckij 2002b: 72-73).

Qui, come in altri prodotti del postmodernismo della Russia postcomunista¹⁰⁰ i procedimenti esteriori della scrittura postmodernista - la citazione, il montaggio di diversi discorsi, ogni forma di trasgressione - vengono abilmente utilizzati per rigettare l'’altrui, per produrre nuove mitologie costituite di vecchi stereotipi xenofobi, razzisti, nazionalisti (cfr. Lipoveckij 2002a: 210).

¹⁰⁰Tra questi, Lipoveckij nomina: il romanzo *Sami po sebe (I ragazzi di San Pietroburgo 2000)* di S. Bolmat, il romanzo *Bol'se Bena (Più di Ben)* (2001) di S. Sakin e T. Teterskij e “le composizioni occultistico-imperialiste” di A. Dugin, il *musical Nord-Ost*, il film *Echali dva šofera (Andavano due autisti, 2001)* di Aleksandr Kott (Lipoveckij 2002a:210); *Sibirskij Cirjul'nik (Il barbiere di Siberia 1998)* di N. Michalkov (Lipoveckij 2002b:74).

È un dato di fatto, constata Lipoveckij, che questa versione del postmodernismo stia conoscendo grande popolarità nella società russa contemporanea: il film di Balabanov ha ottenuto un successo di pubblico senza precedenti e i libri postmodernisti sono diventati *best-seller* nel vero senso della parola.

In conclusione, sostiene Lipoveckij, mentre il postmodernismo occidentale specialmente nella sua fase ultima, addirittura demonizza gli stereotipi, il postmodernismo russo costruisce il suo successo commerciale sulla base di volgari stereotipi di massa.

Queste considerazioni lasciano intuire che se la tendenza generale della cultura contemporanea continuasse a confermare il postmodernismo riduzionista, difficilmente si potrà affermare un atteggiamento di apertura al diverso, alla considerazione dell'altro e dell'identità altrui come parte del sé e della propria identità. È importante quindi che non tutte le espressioni della cultura si esauriscano con il postmodernismo, la compresenza di fenomeni diversi è la condizione necessaria al costituirsi di un pensiero e di pratiche culturali e sociali realmente pluraliste.

Il critico comunque è cauto nel trarre le sue conclusioni. Il prevalere nella cultura attuale di un orientamento conservativo non deve necessariamente incutere terrore perché la cultura ha leggi proprie che non sempre coincidono con le dinamiche politiche (cfr. Lipoveckij 2004: 183).

Per scongiurare il pericolo che il postmodernismo si trasformi in un “nuovo monumentale normativismo¹⁰¹”, Lipoveckij suggerisce che il postmodernismo russo dovrebbe continuare a percorrere la strada intrapresa quando era corrente marginale della cultura. Quando cioè è riuscito a restituire alla cultura russa il significato del presente, neutralizzando con i giochi estetici “le lingue culturali sacrali del passato” e emancipando le coscienze “dall’ipnosi paralizzante del futuro luminoso”, unendo nel testo in un rapporto paritario le lingue della tradizione culturale e la lingua della cultura sovietica.

Questa è stata la prerogativa del concettualismo nel primo postmodernismo russo.

Anche Rubinštejn non esclude che, sebbene il concettualismo come corrente che univa un insieme di artisti e poeti nella sua “epoca eroica” si sia esaurito intorno alla metà degli anni Ottanta, possa continuare a ripresentarsi in forme modificate:

Mi sembra che il concettualismo (anche se non posso portare alcuna testimonianza perché è passato troppo poco tempo) sia un fenomeno che si realizza nella stessa misura del romanticismo [...] nel senso che di quando in quando si manifesta sotto un’altra forma [...] Come corrente attuale e generatrice di idee naturalmente è nel passato, anche solo per il fatto che è stato parte del

¹⁰¹Questo processo è descritto ampiamente da Lipoveckij con riferimento ai romanzi *Goluboe salo* (*Lardo azzurro*, 1999) di V. Sorokin e *Generation P* (*Generazione P*, 2000) di V. Pelevin. Lipoveckij vede nel fatto che i due autori abbiano sottomesso le strutture dell’intreccio dei loro due romanzi “al canone mitologico”, quindi ad una poetica modernista, i segni di una crisi poetica dei sistemi individuali di scrittura dei due autori, e di una crisi generale del postmodernismo (Lipoveckij 1999b: 207-215).

generale movimento dell'avanguardia, e l'avanguardia non presuppone un'esistenza prolungata (Abdullaeva, Rubiņštejn 1997: 183).

La strategia del concettualismo ha portato alla coesistenza tra elementi tradizionalmente inconciliabili, discorsi, tradizioni culturali, lingue, ruoli e funzioni estetiche e sociali. L'acquisizione da parte della coscienza russa della consapevolezza del presente è stato il risultato del superamento "dell'inerzia secolare del pendolo della cultura che si sposta dal passato al futuro e salta sempre il punto del presente", conseguenza della intolleranza massimalista nei confronti di ogni compromesso propria della tradizione culturale russa (cfr. Lipoveckij 2000).

L'articolo *Postmodernismo oggi* si conclude con la constatazione che esistono autori che rappresentano un'eccezione rispetto alla tendenza "neototalitaria" che sfrutta l'estetica postmodernista per scopi ideologici, poco conciliabili con il *liberalismo* e il *dialogismo totale* (cors. agg.) del postmodernismo che dovrebbe costituire lo sfondo culturale della realtà contemporanea. Tra questi, oltre a B. Akunin, A. Levkin e A. Korolev, Lipoveckij annovera anche Rubiņštejn, che "nella sua brillante prosa non fa altro che decostruire in maniera divertente e intelligente le mitologie sociali e personali più tenaci dal didattismo generale, da Babbo Natale a Biancaneve" (Lipoveckij 2002a: 210).

4.4 *La scrittura non-fiction di Rubiņštejn da*

«Questo sono io» a *All'inseguimento del cappello*

Rubinštejn con “la prosa (pseudo?) autobiografica” di *All'inseguimento del cappello* “involontariamente¹⁰² si è inserito perfettamente nella svolta verso la *non-fiction*, divenuta una caratteristica distintiva della letteratura dell'ultimo decennio” (Lipoveckij 2004: 8).

Con l'avverbio *involontariamente* Lipoveckij sembra voler sottolineare la coincidenza spontanea della pratica della scrittura, della concezione di letteratura e della visione della realtà di Rubinštejn con i problemi estetici e culturali del suo tempo. E in effetti Rubinštejn non ha mai nutrito interesse per la letteratura di fantasia, né in generale per ogni forma d'arte in cui “tutto è inventato”, come in teatro: un attore che recita un personaggio gli sembra qualcosa di infantile, è interessante vedere invece come un attore interpreta se stesso (cfr. Rubinštejn, Abdullaeva 1997: 180). Ha sempre provato una certa avversione per ogni forma di finzione nell'arte, nessun intreccio fittizio lo avvincerebbe: “oggi i soggetti inventati mi sembrano essere più o meno abili riproduzioni dell'artigianato popolare, tipo dei Palech¹⁰³” (*Ivi*, p. 181).

Tanto più questa considerazione è valida oggi:

Stiamo vivendo una situazione in cui il testo in sé, il testo che non è firmato dall'autore, è “cieco”. Non

¹⁰²Non a caso Grojs osserva che i concettualisti moscoviti sono emersi sulla scena internazionale proprio nel momento in cui i loro interessi, ossia la possibilità di creare letteratura nella lingua smembrata, frammentata e pluralistica contemporanea, coincidevano con il clima culturale del tempo (Grojs 1998: 182).

¹⁰³Forma di miniatura popolare a tempera chiara e oro su oggetti di carta pesta laccati di nero, nata su imitazione della pittura di icone. Prendono il nome dal villaggio di *Palech* in cui all'inizio del XX secolo sulla base della produzione iconografica nacque il genere di pittura corrispondente.

possiamo valutarlo senza sapere cosa pensa di sé l'autore, qual'è la sua concezione estetica, dove vive, quanti anni ha, e così via. Ora che il testo, in un certo senso, ha perso criteri di qualità univoci, il ruolo dell'autore è importante come non mai, anzi forse è più sostanziale del fattore del testo. È importante non solo e non tanto “chi ha scritto una poesia” ma anche quando e per quale motivo (Rubinštejn 1998: 78).

Ciò che lo interessa è l'esistenza reale dell'autore, la sua presenza al di là della scrittura. In questo senso per Rubinštejn nella letteratura contemporanea un testo è interessante quando è trasparente e molte cose si trovano al di là del testo stesso: “E la letteratura non fiction produce questo effetto” (Abdullaeva, Rubinštejn 1997: 180). Ricorda a questo proposito che la lettura dei diari degli ultimi anni di vita di Venedikt Erofeev ha esercitato su di lui un'impressione più forte di quella del romanzo, *Da Mosca a Petuški*. I diari non avevano alcun carattere propriamente letterario: “Consistevano di parole incomplete, iniziali di nomi, appunti di vita quotidiana su quanta febbre aveva o quanto cognac aveva bevuto” (*Ivi*). A rendere quel testo così interessante, vivo e reale, era il fatto che Rubinštejn conosceva il contesto e sapeva che Erofeev aveva scritto quegli appunti consapevolmente come gli ultimi della sua vita.

Le composizioni poetiche su schedine, fatte di indicazioni sceniche, di pseudocitazioni, di frammenti del discorso, di

didascalie cinematografiche sono state costruite sui medesimi principi, conferma Rubinštejn annuendo alle osservazioni della Abdullaeva.

Le pause tra le schedine in questo senso, secondo le stesse parole di Rubinštejn, sono molto importanti perché sono una sorta di “fessura”, “il finestrino attraverso cui traspare la fisionomia reale dell’autore” ed assumono un ruolo fondamentale nella scrittura di Rubinštejn, fittamente “intessuta” di citazioni e pseudocitazioni (cfr. Voskovskaja, Rubinštejn 1998b).

Già l’ultimo testo su schedine «*Questo sono io*» è stato l’esito di un’attenzione sempre maggiore al genere *non-fiction* di carattere autobiografico, come i diari, la corrispondenza, le memorie, che da un certo momento ha cominciato a riflettersi con sempre maggiore evidenza nella sua scrittura:

L’idea della *non-fiction* l’ho elaborata nelle mie composizioni dalla fine degli anni Ottanta, quando ho cominciato ad introdurre dei ricordi autobiografici direttamente nel testo, per esempio a cominciare da «*La mamma lavava la mela*» per finire con l’ultimo testo «*Questo sono io*» (Abdullaeva, Rubinštejn 1997: 181).

La dimensione autobiografica è un elemento centrale nelle riflessioni di Rubinštejn sulla concezione dell’authorialità nella letteratura contemporanea. E infatti è proprio il profilo autobiografico che contraddistingue i testi del suo ultimo volume di prose.

Da notare, rileva Lipoveckij, è il fatto che tutti gli autori del “nuovo discorso personale” o “(pseudo?) autobiografismo” sono o critici letterari - come M. Bezrodnyj, A. Genis, M. Gasparov, A. Žolkovskij, V. Novikov, A. Čudakov - o comunque, autori per i quali la creazione e la riflessione critica su di essa sono inscindibili, come E. Popov, D. Galkovskij, A. Sergeev, S. Gandlevskij, G. Bruškin. E in questa categoria rientrano anche Rubinštejn e Prigov, che fin dai tempi del concettualismo sono stati allo stesso tempo autori e critici del loro testo.

Questa circostanza ha determinato la caratteristica specifica del nuovo autobiografismo come *un’analisi critico-letteraria* (cors. agg.) della propria esperienza individuale. Attraverso uno stile che si caratterizza nella stragrande maggioranza dei casi per una strutturale frammentarietà i “'memorialisti' degli anni Novanta” (Lipoveckij 2002a: 202) rivelano come la personalità, il “proprio” (lo “*svoë*”) in realtà sia un conglomerato di influenze, di parole altrui, di parti di coscienze altrui, e dei commenti e delle parole e dei riflessi dell’Io negli occhi di altri.

Per questo la figura dell’Io può emergere immancabilmente solo come “un 'Io' tra virgolette come nei famosi testi di Rubinštejn «*Questo sono io*» e «*Io sono quì*»” (Ivi).

La “prosa scelta” di *All’inseguimento del cappello* si presenta come un insieme di testi autonomi e brevi, di una, due, tre pagine dattiloscritte. Lipoveckij chiama questi testi “novelle”, ma solo per la necessità di trovare una definizione utilizzabile ai fini del discorso critico e non per un’effettiva corrispondenza tra il genere della novella e i suoi testi in

prosa. Come sempre in Rubinštejn il genere dei testi è difficile da finire. L'autore li chiama indifferentemente *essay*, scritture, composizioni, testi; ma preferisce ricorre al termine generico di “prosa”: “In quanto chiaramente non sono versi [...] Tuttavia anche questa non è poi una così importante” (Rubinštejn citato da Lipoveckij 2004: 8). E non è importante perché Rubinštejn non distingue i generi letterari in base alla loro creazione, quanto piuttosto sulla base delle intenzioni e del rapporto dell'autore rispetto ad essi:

Conosco molti casi nella letteratura in cui certi testi scritti d'occasione, sul fatto del giorno, in cinque minuti così dal nulla diventano dei classici. Con ciò non voglio dire che questo è ciò che succederà con questi testi, e comunque sia, perché no? (Intervistatore di “Peterburgskij vestnik”, Rubinštejn 1998a)

Per questo non considera i suoi testi in prosa un genere “di seconda qualità” e infatti si rapporta ad essi con la stessa serietà con cui affrontava la composizione delle poesie su schedine: “Sebbene gli *essay* in un settimanale abbiano un carattere del tutto passeggero e temporale, comunque li ho sempre scritti seriamente, come un mio testo” (*Ivi*).

Anche se sono stati pubblicati originariamente su riviste, Rubinštejn non considera questo tipo di scrittura né giornalismo né pubblicistica:

[...] non mi sento un giornalista: non ritengo di dover influenzare in qualche modo l'opinione pubblica. Ho

uno scopo modesto: che quello che scrivo non disgusti le persone che conosco. Per me adesso è il mio principale criterio estetico (Abdullaeva, Rubinštejn 1997: 177).

Non si tratta di saggistica specialistica, ma neanche di prosa tradizionale con una narrazione lineare, una fabula, un soggetto compiuto, personaggi inventati. A suo parere le potenzialità estetiche della *fiction*, della prosa di fantasia, si sono esaurite:

Mi sembra che il genere del romanzo adesso sia in una crisi profonda, dopo che è stato praticato il lavoro di decostruzione di questo genere. Dopo l'esistenza dell'“antiromanzo” francese, dopo la letteratura concettuale del tipo del nostro scrittore Vladimir Sorokin mi sembra difficile poter scrivere seriamente una prosa belletteristica. Un altro conto poi è il fatto che naturalmente esisterà sempre, perché ci saranno sempre dei lettori che troveranno interessanti le storie inventate, per sapere come vanno a finire (Intervistatore di “Peterburgskij vestnik”, Rubinštejn 1998a).

Si tratta di una prosa che è altrettanto non convenzionale quanto la sua poesia: è un genere intermedio, un “intergenere”, come lo erano le schedine, una scrittura *non-fiction* che “unisce in sé scrittura saggistica, filosofica, e tratti simili” (*Ivi*).

Ci sono molti “tratti” in comune tra la scrittura in prosa e la cartoteca: il denso sottotesto, l'intertestualità, la

metatestualità, la riflessione sulla cultura, la dimensione comune e insieme personale dei testi, la distanza dal testo e il tono sincero-confidenziale della scrittura, specifici procedimenti formali (allitterazioni, ripetizioni, parallelismi). È chiaro che la prosa, più lineare, meno minimalista ed “ermetica” della sua poesia è più facile da comprendere.

Certo, il passaggio dalla “poesia” a questi *essay* scritti “non per richiamo del cuore quanto per necessità economiche” (Lipoveckij 2004: 8) è stato indotto anche da necessità pratiche a cui ogni scrittore, a suo modo, ha dovuto rispondere nella società russa contemporanea.

Ma ci sono altre motivazioni che lo hanno sollecitato a cimentarsi in una nuova forma di scrittura. Prima di tutto un diverso rapporto con la lingua russa contemporanea causato dai profondi cambiamenti che si sono verificati nella lingua russa dagli anni Novanta in avanti: “Il flusso linguistico di oggi non lo sento come autore. Lo sento come parlante, come cittadino, al limite come critico” (Abdullaeva, Rubinštejn 1997: 181). E inoltre il suo sentirsi in un certo modo estraneo alla letteratura contemporanea:

È stato per me anche un pretesto per rifiutarmi di scrivere sulla letteratura corrente, che per me, se devo essere sincero, è poco interessante, ad esclusione di quello che già conosco e che mi piace (Intervistatore di “Peterburgskij vestnik”, Rubinštejn 1998a).

La sua prosa *non-fiction* può inoltre rappresentare la forma di realizzazione ottimale per un intellettuale la cui esigenza prioritaria è continuare a “lavorare” con la propria lingua guadagnandosi da vivere senza tradire la sua indipendenza di pensiero e la serietà con cui da sempre ha vissuto il suo rapporto con la scrittura.

Dalle parole di Prigov inoltre si capisce che questa nuova forma di scrittura è piuttosto affine al temperamento di Rubiņštejn:

Adesso parlano con una certa perplessità del suo passaggio al giornalismo. Per prima cosa, scrive di rado e lentamente, ed è sempre stato così [...] a Rubiņštejn piace sedersi ad un tavolo, bere qualcosa, parlare, uscire da qualche parte, stare in compagnia, per lui è vita reale [...] ha l'opportunità di un'auto-realizzazione creativa, vive nel suo nuovo ambiente in piena armonia (Prigov 2003: 146).

Rubiņštejn può sentirsi realizzato perché non ha obblighi imposti dall'esterno che limitano la sua libertà, non scrive su “ordinazione” ora, come non lo faceva per lo stato nel periodo sovietico, tutto è frutto della sua personale creatività.

In questo senso è da intendere la “serietà” del suo atteggiamento nei confronti della scrittura; non può sentirsi legato ad argomenti imposti dall'esterno, perché la sua intenzione è di rendere questi testi i più avvincenti possibile

e di scriverli in modo tale da non vergognarsene né di fronte a se stesso né di fronte ai suoi lettori:

Visto che in questo impiego il mio tempo e la mia energia, cerco di farlo in modo tale che piaccia anche a me [...] cerco di trovare la mia intonazione in questi testi. Io non posso giudicare in quale misura questo mi riesca, ma è così (Voskovskaja, Rubinštejn 1998b).

Il gusto della sperimentazione è stato lo stimolo principale che ha portato Rubinštejn ad acconsentire alla proposta della casa editrice Ivan Limbach di riunire alcuni degli articoli già comparsi separatamente in rivista in un'unica pubblicazione. Da qui è nata la prima raccolta di testi in prosa, *Casi della lingua*. Lo incuriosiva come avrebbero reagito i “suoi” lettori a questa forma di scrittura, “non collaudata” rispetto alla sua poesia su schedine, quale effetto avrebbero avuto i suoi articoli sotto forma di un corpus di testi isolati dal resto del contenuto delle riviste in cui erano stati pubblicati.

La fattura del testo come oggetto artistico, uno degli elementi più significativi della sua poetica nella cartoteca, continua ad avere importanza anche nella realizzazione dei volumi di prose.

Se gli riesce difficile giudicare il valore dei testi in sé, esprime senza reticenza la sua soddisfazione per come si presenta il “libretto” di *Casi della lingua*:

Prima di tutto [...] il libretto è fatto incredibilmente bene. È molto bello, è molto piacevole tenerlo in mano, sfogliarlo...Le illustrazioni di Ol'ga Florenskaja, secondo me, sono straordinarie e molto appropriate [...] Questo libretto mi piace semplicemente come libretto, del tutto indipendentemente da ciò che vi è scritto (Intervistatore di “Peterburgskij vestnik”, Rubinštejn 1998a).

Anche *All'inseguimento del cappello* ha un'impronta grafica ben caratterizzata: nell'intervallo tra un testo e l'altro ci sono fotografie in bianco e nero simili a quelle di vecchi album, alcune di esse, infatti, sono tratte dall'album di famiglia di Rubinštejn.

Persino la scritta nelle pagine precedenti alla prefazione di Lipoveckij a *All'inseguimento del cappello* suggerisce che l'autenticità per Rubinštejn è un principio che non riguarda solo il contenuto dei testi: “Tutte le fotografie che si trovano nel libro sono state stampate dai negativi esistenti e non sono montaggi al computer”.

La descrizione della prosa tracciata a grandi linee fino ad ora riguarda specificatamente la prosa di *Casi della lingua* e si basa sulle dichiarazioni di Rubinštejn riguardo alle motivazioni e il senso di quel “primo esperimento”; ma è legittimo estenderle anche a *All'inseguimento del cappello*.

Ciò non esclude che i testi in prosa di queste raccolte abbiano propri tratti specifici che rendono differenti le due raccolte. In *Casi della lingua* sono contenuti testi in cui emerge con maggiore chiarezza rispetto alla produzione precedente

come i testi concettualisti siano i migliori critici di loro stessi¹⁰⁴.

In questi testi Rubiņštejn, in una scrittura disinvolta ben lontana dalle modalità della critica letteraria tradizionale, illustra i punti fondamentali della sua poetica.

I testi di *Casi della lingua* si possono considerare preziose chiavi di accesso alla poetica di Rubiņštejn, alla sua concezione autoriale, alla sua concezione di poesia, e quindi anche alla cartoteca.

Dal testo *OPEN ili ne OPEN (OPEN o non OPEN)* si viene a conoscenza della concezione della lingua di Rubiņštejn:

Наблюдения о повсеместном смешении политического и делового языка с «блатной музыкой» и следственно-судейским жаргоном стали общим местом. [...] Кликушеский пафос ревнителей «чистого, незамутненного источника», их заунывное пение на тему: «Что они, гады, с нашим языком сделали!» есть следствие полного непонимания того, что с языком никто не может сделать того, чего не захочет сам язык. Живя своею собственной полной увлекательных приключений жизнью, язык с равным и неизменным успехом игнорирует как «радикалов-разрушителей», так и незваных охранников.

(Le osservazioni sulla mescolanza generale della lingua della politica e degli affari con «la musica della malavita» e con il gergo delle inchieste giudiziarie sono diventate luoghi comuni. [...]) L'isterico pathos degli assertori

¹⁰⁴Vedi cap. 1, p. 91

dell'«origine pura, non intorbidita¹⁰⁵», il loro canto malinconico sul tema: «Cos'hanno fatto quei farabutti con la nostra lingua!» è la conseguenza della completa incomprensione del fatto che alla lingua nessuno può fare ciò che la lingua stessa non vuole la sia fatto. Vivendo della sua propria vita, piena di affascinanti avventure, la lingua con immancabile ed eguale successo ignora sia i «distruttori - radicali» sia i guardiani non richiesti) (Rubinštejn 1998: 19).

La sua concezione di lingua poetica e quindi di poesia è completata dal testo «*Im pišet vsjakij...*¹⁰⁶» («*Ci scrive ognuno...*»).

Qui Rubinštejn mette in evidenza la tendenza della lingua del discorso russo, persino nelle sue forme più colloquiali e banali, a predisporre in versi, nella forma metrica della tetrapodia giambica¹⁰⁷:

Поэзия, по определению Романа Якобсона, это язык в его эстетической функции. В обыденной речи эта самая «функция» коварно подстерегает нас в самых неожиданных местах. Вывеска «Приемный пункт стеклопосуды» в еще недавние времена для кого-то отзывалась отчаянной, но, как правило, тщетной

¹⁰⁵Ossia, i “puristi” della lingua.

¹⁰⁶Il titolo è la citazione del secondo verso del poema di Puškin *Domik v Kolomne* (*La casetta a Kolomna*, 1830) (Puškin 2001: 311).

¹⁰⁷Vedi cap. 2, pp. 132-133. In coerenza con la soluzione adottata da Alessandro Niero le tetrapodie giambiche sono state rese in endecasillabi anche nella traduzione di questo testo.

надеждой на поправку пошатнувшегося с раннего утра здоровья. Для кого-то - четырехстопным ямбом, для кого-то - и тем и другим:

Приемный пункт стеклопосуды!
Вотще тебя я посетил.

[...]

Стремление «говорить стихами» везде, где только можно - от овощных магазинов до юбилейных пъянок, где всякий тост - заполненное именами собственными и именами числительными пространство между «поздравляем» и «желаем», - это не только традиция, восходящая к лубку и прошедшая через «Окна РОСТА». Это еще и внушенная «школьной программой» вера в истинность и всесилие поэтического слова. Это, в сущности, и есть школьная программа, только травестирированная, доведенная до предела.

Инспирированный «школьной программой» четырехстопный ямб стал почти каноническим стихотворным размером для этого удивительного жанра. Он преследовал повсюду:

- в сберкассе:

В сберкассе вклад хранить надежно.

Внести и взять всегда возможно;

- в пыльном подвале, где в обмен на кипы старых газет выдавали одну маленькую бумажку - мандат на обладание «Женщиной в белом»:

Товарищ, сдай макулатуру

И получай литературу;

- на строительной площадке гидроэлектростанции:

Течет вода Кубань-реки,

Куда велят большевики;

- в таксомоторном парке, где висел плакат с нарисованным на нем спидометром, показывающим сильное превышение скорости, и пояснительным стишком, украшенным рифмой не менее рискованной, чем скорость 120 км в час:

ВОДИТЕЛЬ! ОТ ТАКОЙ ЕЗДЫ
ВСЕГО ДВА ШАГА ДО БЕДЫ.

La poesia secondo la definizione di Roman Jakobson è la lingua nella sua funzione estetica. Nella lingua quotidiana questa stessa «funzione» ci tende perfidi agguati nei luoghi più impensati. L'insegna «punto di raccolta vuoti in vetro» ancora in tempi recenti per qualcuno rappresentava una disperata ma in genere vana speranza di miglioramento della salute traballante già dal primo mattino¹⁰⁸. Per qualcuno era una tetrapodia giambica, per qualcuno era sia l'una che l'altra.

O, punto di raccolta vuoti in vetro!
inutilmente ti ho recato visita.

[...]

¹⁰⁸Per salute “traballante” in questo caso si intende la condizione di non completa sobrietà causata evidentemente dalle bevute del giorno precedente. Nel periodo sovietico in cambio delle bottiglie vuote si ricevevano un po' di soldi. Ma in genere non bastavano per acquistare dell'alcol per la *pochmelka*, ossia per smaltire la sbornia bevendo un po' di vodka o altri alcolici. Per questo la speranza era disperata e vana.

La tendenza a «parlare in versi» ovunque sia possibile, dai negozi di frutta e verdura a nelle gozzoviglie degli anniversari, in cui ogni brindisi è uno spazio riempito di nomi propri e di numerali tra «ci congratuliamo» e «auguriamo».

Non è solo una tradizione che risale al *lubok*¹⁰⁹ e che è derivata dalle «finestre della ROSTA¹¹⁰». È anche la fiducia inculcata dal «programma scolastico» nell'autenticità e nell'onnipotenza della parola poetica. Questo è, in sostanza, il programma scolastico, solo travestito, portato al limite.

La tetrapodia giambica ispirata dal programma scolastico è diventata quasi la misura poetica canonica per questo genere. Incalza ovunque:

¹⁰⁹Il *lubok* era un foglio a stampa con incisioni che rappresentavano scene tratte da soggetti satirici, folcloristici, politici. L'immagine era sempre accompagnata da un testo, non un commento all'immagine, ma indicazioni simili a istruzioni di regia reali o immaginate delle scene rappresentate. Il *lubok* infatti veniva «recitato» nelle fiere e nelle piazze (cfr. Hirt, Wonders 1993: 38-39).

¹¹⁰ROSTA è l'acronimo delle parole russe *Rossijskoe telegrafnoe agenstvo* (Agenzia di informazioni russa). Le «finestre della ROSTA» erano manifesti satirici creati nel 1919-21 da artisti e poeti sovietici che lavoravano nell'agenzia di informazione. Inizialmente venivano esposti nelle vetrine dell'Agenzia, poi in altri enti pubblici e nelle redazioni dei quotidiani. Riprendevano la tradizione del *lubok* (vedi nota precedente). Ogni foglio poteva contenere fino a dodici disegni, accompagnati da versi arguti, facili da ricordare e da comprendere, che trattavano di eventi attuali e illustravano i telegrammi che venivano trasmessi dall'agenzia. Le immagini si distinguevano per l'essenzialità della tecnica pittorica e una colorazione che si limitava a due o tre colori. Gli autori più noti di questo genere originale di arte di propaganda sono stati M. M. Čeremnych; V. V.

- alla cassa di risparmio

Cosa sicura è avere i soldi in banca.
Si può versare e prelevare sempre;

- nello scantinato polveroso, dove in cambio di pile di vecchi quotidiani davano una piccola carta, il mandato per entrare in possesso de «La donna in bianco¹¹¹»:

Compagno, in cambio della carta straccia
Tu puoi ricevere letteratura¹¹²;

- al cantiere edile della centrale idroelettrica:

Scorron le acque del fiume Kuban',
Là dove i *bolševiki* gli comandan¹¹³;

Majakovskij, I. A. Maljutin, D. S. Moor e altri. Invito a consultare il sito con le riproduzioni di manifesti dei diversi artisti <<http://www.davno.ru/posters/1921/poster-1921d.html>>.

¹¹¹ *The Woman in White* (*La donna in bianco*, 1859) di Wilki Collins è un romanzo epistolare poliziesco uscito a puntate, secondo la tradizione dei feuilleton, nel 1859 - 1860, nella rivista dickensiana *All the Year Round*.

¹¹² Nel periodo sovietico si potevano restituire venti kg. di carta vecchia usata e in cambio veniva rilasciata una sorta di “buono” che dava diritto a ricevere *La donna in bianco* o altri libri.

¹¹³ Nel periodo sovietico questo manifesto era appeso nella città di Krasnodar', in Kuban'. Intendeva significare che i *bolševiki* pretendevano di avere potere sulla natura.

- nel parcheggio dei taxi, dove era appeso il manifesto sul quale era disegnato il tachimetro che indicava eccesso di velocità ed era scritta una poesiola abbellita da una rima non meno azzardata della velocità di 120 km. all'ora:

Autista! Correr con questa andatura
È come andarsi a cercare sventura! (Rubinštejn 1998: 21-25)

La concezione del discorso autoriale “non imposto¹¹⁴”, si deduce dal testo *Učitelja bez učenikov ili Iz-pod glyb* (*Insegnanti senza alunni, o Da sotto i macigni*¹¹⁵).

“Una forma civilizzata di violenza”: così Rubinštejn stigmatizza quella “energia didattica” che permea tutto il campo comunicativo della società russa:

Перманентный воспитательный процесс, в который
втянуты все - от тетки в очереди до писателя в
телевизоре - не имеет, в сущности, реальной цели.

¹¹⁴Vedi cap. 2, p. 117 e *rif.*, p. 211

¹¹⁵*Iz-pod glyb* (*Da sotto i macigni*) è il titolo di una raccolta di articoli composta nel 1974 e pubblicata nella rivista dell'emigrazione francese YMCA-Press, una casa editrice fondata nel 1920 a Praga dal noto protestante Jonh Releigh Mott (premio Nobel per la pace nel 1946), presidente della “Associazione cristiana dei giovani” (Young Men Christian Association). La YMCA-Press negli anni della distruzione della Bibbia e dei libri scolastici pubblicava testi per poi inviarli in Russia. Nel 1923 si trasferì a Berlino e nel 1925, divenuta la casa editrice della cultura protestante, si stabilì definitivamente a Parigi, che in quegli anni era il centro culturale e spirituale dell'emigrazione. La raccolta di articoli *Iz-pod glyb* è stata ristampata nel 1992 nell'edizione *Russkaja kniga*. L'articolo più rappresentativo è *Obrazovanščina* di Solženicyn. La parola ha la medesima radice di *obrazovannost'*, che significa istruzione, ma il suffisso peggiorativo *-ščina* indica un'istruzione superficiale, a differenza della *obrazovannost'*, l'istruzione e la cultura vere, che secondo Solženicyn esistevano prima della rivoluzione. Quando venne pubblicato per la prima volta, all'inizio degli anni Settanta, era stato un gesto

Он не направлен ни на просвещение, ни, тем более, на исправление нравов. Скорее даже наоборот. Он вполне самоцелен: учеников нет, есть одни только учителя

(Questo processo educativo permanente, nel quale tutti sono coinvolti - dalla donnetta in coda allo scrittore in televisione, non ha in sostanza alcuno scopo reale. Non è diretto né alla diffusione della cultura né tanto meno al miglioramento dei costumi. Piuttosto perfino il contrario. È del tutto fine a se stesso: non ci sono alunni, ma solo e soltanto insegnanti)

(Rubinštejn 1998: 51; trad. di Marta La Greca: Rubinštejn 2005: 51).

Il brano termina con il racconto di un episodio, dal quale l'autore trae spunto per chiedersi quale sia la funzione dell'arte:

Я возвращался откуда-то домой, как обычно последним поездом. В тот раз я сидел в вагоне в полном одиночестве. На одной из остановок в вагон ввалился громадный, пьяный и страшный «шкаф» в разорванной до пупа рубахе и с совершенно разбитой мордой. Повертев ею по сторонам, он плюхнулся рядом со мной, приобнял меня за плечи и доверительно спросил: «Слышь, друг! Как ты

coraggioso e interessante, ma in seguito, quando Solženicyn, ritornato dall'esilio, assunse una "posa" di predicatore, l'intervento non fu apprezzato da gran parte degli intellettuali.

думаешь, кого бы мне здесь убить?» Вопрос, надо заметить, в сложившейся ситуации достаточно интересный. Уж и не помню, что я ему говорил. А может быть, ничего я ему не говорил. Может быть, я даже и пел. Вполне возможно, что это была колыбельная, ибо мой инфернальный попутчик довольно скоро захрапел, как великан из мультфильма. А я вышел на своей платформе и, не успев как следует осознать, чего я только что избежал, шел по пустым улицам и пытался понять, чем все-таки занимается искусство: сражается со злом в открытом поединке или же заклиняет, убаюкивает его, заставляет мощно, но беспомощно храпеть на хрупком плече художника.

Тоже, между прочим, интересный вопрос.

(Tornavo a casa dopo essere stato da qualche parte come al solito con l'ultima corsa¹¹⁶. Ma quella volta, nel vagone, ero completamente solo. Ad una delle fermate si ficca sul treno un «armadio», enorme, ubriaco e terrificante, con addosso una camicia strappata fino all'ombelico e il muso letteralmente distrutto. Dopo averlo fatto roteare da una parte all'altra, si lascia cadere accanto a me, mi stringe un braccio attorno alle spalle e mi chiede, con fare confidenziale: «Ascolta, amico!, Tu che pensi, chi potrei ammazzare qui?» Bisogna notarlo, nella situazione creatasi la domanda era piuttosto interessante.

¹¹⁶È in viaggio sull'elettrotreno.

Comunque non mi ricordo cosa gli dissi. Ma può anche darsi che non gli dissi proprio niente, Può darsi che mi misi addirittura a cantare. È del tutto possibile che fosse una ninnananna, giacché il mio infernale compagno di viaggio cominciò a russare quasi subito, proprio come un gigante in un film d'animazione. Io, invece, scesi sulla banchina e, non riuscendo ancora a rendermi perfettamente conto di quello che avessi appena evitato, mi misi a camminare per le strade deserte cercando di capire quel mai fosse il fine dell'arte: lottare con il male in campo aperto, oppure esorcizzarlo, cullarlo, costringerlo a russare, forte ma impotente, sulla fragile spalla dell'artista.

Anche questa, tra l'altro, una domanda interessante.

(Rubinštejn 1998: 53-54; trad. di Marta La Greca: Rubinštejn 2005: 52-53).

L'autore si astiene dall'impartire lezioni, non dà una risposta esplicita. In realtà proprio la conclusione "aperta" fa capire che in realtà si tratta di una domanda retorica, perché proprio la mancanza di un finale risolutivo, di una delucidazione autoriale rivela in maniera molto discreta quella che con ogni probabilità è la posizione di Rubinštejn: quella di un autore che non crede che l'arte debba svolgere una funzione apertamente, "aggressivamente" didattica, che non debba "lottare con il male in campo aperto", ma far riflettere sul male, analizzarlo, metterne in luce le contraddizioni, fino a smascherarlo e privarlo

dell'aggressività e della violenza. È esattamente questo l'atteggiamento che ha permesso a Rubiňštejn di esorcizzare la sua "paura" nei confronti del discorso e della realtà sovietica:

Se si considerano i motivi della creazione degli artisti della *soc-art* sul piano psicoanalitico, penso che si siano liberati dalle paure sociali riproducendo le terrificanti immagini di Lenin ecc. rendendole familiari, ridicole. Penso che qui il meccanismo sia approssimativamente lo stesso: la riconciliazione con la realtà percependo la lingua di questa realtà come poetica, cosa che, per principio, dovrebbe spaventare e infastidire una persona di levatura poetica (Šapoval, Rubiňštejn 1998: 114).

Il testo rivelatore della concezione di autorialità di Rubiňštejn è «*Kury avtorskie*» ili «*Kto napisal stichotvoronie?*» («*Le galline sono d'autore*» o «*Chi ha scritto la poesia?*»). Infatti ho attinto più di una citazione da questo testo¹¹⁷ perché particolarmente significativo per la comprensione della sua poetica.

La concezione di autore come cornice del testo su cui si fonda l'analisi della cartoteca di Küpper trae certamente spunto dalle parole di Rubiňštejn stesso:

Роль автора на протяжении всей истории искусства постоянно и существенно менялась. В соответствии

¹¹⁷Vedi *inf.* pp. 193, 209, 211.

с меняющейся ролью автора менялось и его положение по отношению к рамке текста. Автор оказывался то внутри текста, то вне его. Сегодняшний автор как бы совпадает с рамкой текста. Авторское имя, авторская репутация, авторская биография, авторская персональная мифология - это и есть рамка, обеспечивающая тяжесть текста, его вес. Рамка авторства поддерживает текст со всех четырех сторон.

(Il ruolo dell'autore nel corso di tutta la storia dell'arte è cambiato continuamente e in maniera sostanziale. In corrispondenza con il ruolo mutevole dell'autore è mutata anche la sua posizione nei confronti della cornice del testo. L'autore compare ora all'interno del testo, ora al di fuori di esso. L'autore attuale è come se *coincidesse con la cornice* (cors. agg.) del testo. Il nome dell'autore, la reputazione dell'autore, la biografia dell'autore, la mitologia personale dell'autore rappresentano appunto la cornice che garantisce la gravità del testo, il suo peso. La cornice dell'autorialità sostiene il testo da tutte quattro le parti) (Rubinštejn 1998: 76).

Lo sfondo sempre presente della realtà biografica del soggetto-autore e la dimensione della memoria di *All'inseguimento del cappello* costituiscono una novità rispetto a *Casi della lingua*.

Si può affermare che anche questa volta, come nel caso dell'invenzione della poesia su schedine l'“esperimento” intrapreso da Rubinštejn con la pubblicazione in volume

della sua prosa è riuscito, e con risultati che hanno sorpreso lo stesso autore:

Ho cominciato a notare che sono comparsi non proprio dei fan, comunque dei lettori abituali dei miei testi su riviste, anche se alcune di queste persone non sanno neppure che ho una qualche altra vita. E questo, ad essere sinceri, in parte persino mi lusinga (Intervistatore di “Peterburgskij vestnik”, Rubinštejn 1998a).

Il risultato, a giudizio di Lipoveckij, è che questa prosa “si è rilevata una forma di realizzazione del suo talento straordinariamente interessante che può interamente servire all’illustrazione del suo pensiero” (Lipoveckij 2004: 8).

Come la poesia, anche la prosa deriva da uno stesso tipo di “coscienza riflessiva” che non si rapporta mai con leggerezza alla scrittura, che è consapevole del “peso” e dell’importanza della parola detta e scritta. Davanti alla difficoltà di capire il tessuto della vita contemporanea, Rubinštejn si ritrova nel ruolo dell’ingenuo che non capisce quello che succede, ma che con piacere ed interesse cerca di analizzare e riflettere sulla realtà e sul suo rapporto con essa.

E la prosa è anche il prodotto delle riflessioni di un ascoltatore e osservatore particolarmente sensibile ai più diversi casi della lingua e della realtà, e ai legami che si instaurano tra esse.

In un'unica formula Lipoveckij definisce la prosa di *All'inseguimento del cappello* complessivamente una “arguta [...] semiotica delle culture sovietica e postsovietica” (*Ivi*, p. 12).

I segni della cultura che Rubiņštejn rende oggetto delle sue riflessioni sono “disseminati” in trentanove “novelle”. Le prose nel loro complesso si presentano come “un tipo particolare di *puzŕle*” (Lipoveckij 1999a: 148), il *puzŕle* dell'individualità autoriale.

Forse la struttura del volume, che si presenta come una successione di brani autonomi non collegati da un soggetto lineare è equivalente alla stessa poetica del frammento per la quale la sua poesia su schedine dava l'impressione di essere una serie caotica di elementi eterogenei irriducibili ad un insieme coeso e significante sia sul piano sia semantico sia formale.

La funzione autoriale che Rubiņštejn considera attuale non è quella del creatore, ma “del collettore, del sistematizzatore, del commentatore [...] L'autore, al giorno d'oggi, è un nominatore, un lettore, uno spettatore, un ascoltatore” (Rubiņštejn 1998: 76). Di che cosa? Di citazioni che trova già pronte nella realtà presente o già vissuta: voci, situazioni, rivelazioni, epifanie della vita stessa.

Dopo la lettura di tutti i testi non si può fare a meno di notare come Rubiņštejn si trattienga intenzionalmente dalle generalizzazioni: “Non rivendica mai l'universalità: il dettaglio della cultura rimane assolutamente prezioso in sé” (Lipoveckij 2004: p. 13). Compose un testo per ognuno di questi dettagli, per ogni esperienza che è sua e contemporaneamente del suo tempo e della storia, sia essa

stravagante o banale, ordinaria o grandiosa, collettiva o personale, del passato o del presente.

Vale la pena di fare alcuni esempi per rendere l'idea dell'estrema varietà dei soggetti, della struttura attentamente articolata dei testi e della loro "intonazione".

In *Kofejnaja kantata* (*La cantata del caffè*) Rubinštejn inizia il brano accennando al "semplice intreccio" dell'opera omonima di J. S. Bach: un padre severo non voleva lasciare la sua giovane figlia per un'oretta in compagnia di giovani gentili ed educati

[...] намеренных предаться супермодному и неслыханно по тем временам экстравагантному занятию: выпить по чашечке кофе (intenzionati a dedicarsi ad un'attività stravagante, inaudita e molto di moda per quei tempi: bere una tazzina di caffè) (Rubinštejn 2004: 80).

Da qui Rubinštejn attinge dalla memoria una serie di associazioni legate al caffè:

[...] «Прогрессивный» и «элитарный» «черный кофе» был нашим ответом «реакционному», советскому, пионерлагерному «кофе на сущ. мол.», [...] В ряду прочих тестов на социально-культурную принадлежность, таких, например, как ношение-неношение галстука или смотрение-несмотрение телевизора, вполне почетное место занимал

grammaticale род в употреблении слова «кофе» [...] Правильный гость появлялся на пороге, имея в руках оплетенную розовой пластмассой кислятину типа «Гъмза» и кулек молотого кофе. Сто грамм - сорок с чем-то копеек. [...] Электрические кофемолки из «Лейпцига» дарили лишь на круглые даты и вскладчину: вещь все-таки дорогая, рублей двадцать. Потом кофе исчез и его стали *доставать*. Потом он сильно подорожал и временно появился. [...] Потом кофе снова пропал, на этот раз уже навсегда, то есть вплоть до самого Гайдара. А там уже и другая история. Еще пили кофе в кафетериях-стоячках. Обычный - пять копеек, двойной - десять. Несколько стоячек в центре Москвы стали местом встреч и знакомств: первый этаж гостиницы «Москва», кафе «Марс», кулинария напротив «Минска». [...] Некоторые кофейные места Ленинграда вообще прочно вошли в историю «второй» культуры. Легендарный «Сайгон», например.

(Il «caffè nero» «elitario» e «progressista» era la nostra risposta al reazionario, sovietico «caffè con il lat. cond.¹¹⁸» dei campi dei pionieri, [...] Tra la serie di testi socio-culturali, tra i quali indossare-non indossare la cravatta oppure guardare-non guardare la televisione, occupava un posto del tutto rispettabile il genere grammaticale nell'utilizzo della parola «caffè¹¹⁹» [...] Un

¹¹⁸*Sguščennoe moloko*: latte ottenuto dalla pastorizzazione e dall'evaporazione di parte dell'acqua.

¹¹⁹Le parole con finale in -e di regola sono di genere neutro in russo; per la parola *koфе* è stata tuttavia convenuta l'appartenenza al genere maschile per parola *koфе*.

ospite come si deve si presentava sulla soglia con in mano una roba acida intrecciata in un vimine di plastica tipo lo *G'mza*¹²⁰ e del caffè macinato in un cartoccio. Cento grammi - qualcosa in più di quaranta copeche.» [...] I macinacaffè elettrici *Leipzig* si regalavano solo per gli anniversari e per uso comune: era un oggetto comunque costoso, sui venti rubli. Dopo il caffè scomparve, e cominciarono a “procurarselo”. Poi aumentò enormemente di prezzo e comparve provvisoriamente. [...] Dopo il caffè scomparve ancora, questa volta ormai per sempre, cioè esattamente fino a Gajdar¹²¹. Ma quella è già un'altra storia¹²². Si beveva il caffè nelle caffetterie senza posti a sedere. Normale 5 copeche, doppio dieci. Alcune caffetterie nel centro di Mosca diventarono un luogo per incontrarsi e fare conoscenze: il primo piano dell'albergo *Moskva*, il caffè *Mars*, la gastronomia di fronte al *Minsk*. [...] Alcuni caffè di Leningrado sono entrati stabilmente a far parte della storia della «seconda» cultura di Leningrado. Il leggendario *Sajgon* per esempio) (*Ivi*, p. 80-82)

A questo punto Rubiņštejn termina il racconto con un aneddoto introdotto da un'espressione che riunisce il senso dell'inizio e della fine del testo:

¹²⁰*G'mza*: un vino rosso bulgaro dal sapore acidulo.

¹²¹Egor Timurovič Gajdar politico ed economista che dal 1991 al 1993 investì alte cariche nel governo della Russia. stato primo ministro dal 15 giugno al 14 dicembre del 1992. Il suo nome è legato ad una serie di riforme economiche liberali denominate nel loro insieme “terapia shock”. Grazie alle sue riforme nei negozi, fino a quel momento vuoti, comparvero tutti i tipi di prodotti.

¹²²Nel senso che il prezzo del caffè diminuì, mentre fino alla fine degli anni Ottanta era una rarità e perciò costava tanto.

[...] «Попить кофе» - словосочетание полисемичное. Имела успех такая история. Знакомая чьих-то знакомых шла себе по улице, выгуливая свое семимесячное «положение». Сзади же пристроился некий, скажем так, общительный тип, монотонно и неотвязно добивающийся знакомства. «Девушка, а девушка, пойдёте попьём кофейку, а?» Девушка не реагирует. «Девушка, ну что же вы молчите? Пойдёте кофейку выпьём, поболтаем». Молчание. «Девушка...». Забегает спереди, сразу же замечает то, чего не заметить нельзя, и обезоруживающе растерянно лепечет: «Ах, так вы, значит, уже *попили кофейку*?». Что же до последствий, то они - уж у кого какие

([...] «Bere un caffettino» è una combinazione di parole polisemica. Aveva fortuna questa storia. La conoscente di certi conoscenti camminava per strada portando a spasso il suo «stato» di sette mesi. Da dietro le si avvicina un tipo, diciamo, socievole, che, in maniera monotona e ossessionante cercava di fare conoscenza. «Signorina, ehi signorina, andiamo a bere un caffettino, eh?» La ragazza non reagisce: «Signorina, ma perché non dice niente? Andiamo a bere un caffettino, facciamo due chiacchiere». Silenzio. «S...». Le corre davanti, e nota subito qualcosa che era impossibile non notare, e sbigottito in maniera disarmante, farfuglia: «Ah!, ma voi allora l' avete già bevuto il caffettino».

L'abbiamo bevuto, eccome se l'abbiamo bevuto noi il caffettino! E per quanto riguarda le conseguenze, ognuno ha avuto le sue) (*Ivi*, p. 82).

Rubinštejn non “racconta” in maniera estesa, non è un narratore tradizionale che chiarisce in maniera esplicita al lettore le ragioni per cui l'invito di bere un caffè rivolto ad una ragazza era considerato così disdicevole dal padre protagonista della cantata di Bach. Lascia che sia un aneddoto a mostrare le possibili indesiderate conseguenze di questo invito. L'ultimo paragrafo chiude il testo ricollegandosi all'inizio:

« [...] До чего же не хотелось предусмотрительному немецкому папаше отпускать свою добродетельную, но такую легковерную Tochter на явно подозрительное кофепитие. Знаем мы эту «чашечку кофе». Мы-то знаем.

([...] Non gli andava proprio a quel previdente paparino tedesco di lasciare la propria Tochter¹²³, così virtuosa ma così credulona, ad una “bevuta di caffè” più che sospettosa. Lo sappiamo noi cos'è questa «tazzina di caffè». Noi sì che lo sappiamo) (*Ivi*, p. 80).

In *O legkom* (*Su qualcosa di leggero*) un fatto banale della vita quotidiana di Rubinštejn lo porta a riflettere sull'ambiguità

¹²³La parola *Tochter* è in tedesco nel testo originale e significa figlia.

del significato di abbreviazioni comuni se “pensate” al di fuori del loro contesto abituale. Il testo inizia così:

Придется начать с серой, толстой и очень обаятельной кошки Лизы, живущей в моем доме и столь же требовательно, сколь и беспрестанно взыскующей мясной пищи.

(Mi tocca iniziare dalla grassa gatta grigia e molto affascinante Liza, che vive nella mia casa e che tanto perentoriamente quanto incessantemente esige cibo a base di carne) (*Ivi*, p. 102).

Rubinštejn quindi esce per andare a comprare la carne per la sua gatta e nel banco della carne vede il prezzario con la scritta *legkoe gov.*, è evidente che l’oggetto indicato è il polmone di manzo. L’abbreviazione è assolutamente chiara. Ma Rubinštejn comincia a pensare:

Если же вывести это самое «легкое гов.» из продуктово-гастрономического контекста, то означать оно будет нечто прямо противоположное. «Гов.» но легкое. Не в том тривиальном смысле, что оно не тонет. А в том, что могло бы означать как *Govno light*.

Ну и все, собственно. Ну и ерунда, едва ли заслуживающая каких бы то ни было обобщений. Но почему к этому «легкому» непрошено примешиваются нелегкие раздумья о современности

вообще и о проблемах нашей текущей политики в частности? Что за смутные аналогии? Какая, например, связь между «легким гов.» и рассмотрением кандидатур на пост спикера нижней палаты? Совершенно непонятно. А президентские выборы? Тем более. Просто чушь какая-то, да и только.

Или это еще одно напоминание о том прискорбном обстоятельстве, что нам, чтобы хоть как-то ориентироваться в непрозрачном потоке политической и общественной жизни, приходится учиться различать легкое «гов.» от тяжелого, то есть разбираться в его сортах?

Все может быть.

(Ma se si toglie questo stesso *legkoe gov.* dal contesto gastronomico-produttivo, allora significherebbe qualcosa di esattamente opposto. *Gov.*¹²⁴, ma leggero. Non nel senso banale che non affonda. Ma nel senso che potrebbe significare *Govno light*. Ed è tutto, in sostanza. Ed è una stupidaggine, non meriterebbe nessun tipo di generalizzazione. Ma non so, perché a questo *legkoe* involontariamente si aggiungono riflessioni non leggere sul presente in generale e sui problemi della nostra politica attuale in particolare? Ma che confuse analogie sono queste? Per esempio che legame c'è tra *legkoe gov.* e l'esame della candidatura alla carica di *speaker* della

¹²⁴Rubinštejn qui ipotizza che *gov.* possa essere letto come l'abbreviazione della parola *govno* (merda), ma è chiaro che in una macelleria si tratta dell'abbreviazione della parola *govjadina* (carne di manzo), da cui deriva l'aggettivo *govjaž'e*.

camera bassa? Non è per niente chiaro. E le elezioni presidenziali? Ancora di meno. Non è che una scemenza, nient'altro. Oppure è ancora un ricordare la spiacevole circostanza che noi, per orientarci almeno in qualche modo nel torbido flusso della vita politica e sociale, dobbiamo imparare a distinguere *legkoe gov.*¹²⁵ da quella pesante, cioè dobbiamo interderci delle sue qualità? Tutto può essere.) (*Ivi*, p. 102-103).

Così si conclude il testo, senza che sia possibile dedurre con assoluta certezza cosa significhino alla fine quelle associazioni per l'autore.

In *Sezonnoe javlenie (Un fenomeno stagionale)* l'elenco dei dettagli ricostruisce il tempo trascorso nella dacia di Rubiņštejn:

Родина начинается, не знаю с чего. Вполне возможно, что она начинается с заляпанной чернилами картинки в моем букваре. Но нет, все же не с картинки, скорее с дачи - с дырявого гамака, волейбола, ворованной клубники, варенья, воскресных гостей, щавелевого супа, поноса, сырых дров, протекающей крыши, шаровой молнии, хозяйской Тани с ее говорящей куклой Варей, козы Наташи, ящерицы, чей хвост навечно остался в моей руке. [...] Почему беллетристы, драматурги и киношники так любят дачу, понятно. Дача - это детство [...] Дачный чердак — это модель нашего

¹²⁵Cioè: “merda leggera”.

ПОДСОЗНАНИЯ. Там тоже все свалено в непредсказуемую кучу.

(Non so da dove inizia la patria¹²⁶. È del tutto possibile che inizi dal disegno imbrattato di inchiostro del mio sillabario. Ma no, non direi dal disegno, piuttosto dalla dacia, dall'amaca consumata, dalla pallavolo, dalle fragole rubate, dalla marmellata, dagli ospiti della domenica, dalla zuppa di acetosa, dalla diarrea, dalla legna umida, dal tetto rotto, dal fulmine globulare¹²⁷, da Tanja, la figlia del padrone, e dalla sua bambola parlante Vera, dalla capra Nataša, dalla lucertola, la cui coda è rimasta eternamente nelle mie mani. [...] Si capisce perché i drammaturghi, i letteristi e i cineasti la amano così tanto. La dacia è la gioventù [...] La soffitta della dacia è il modello del nostro inconscio. Anche lì tutto viene gettato in un mucchio imprevedibile) (*Ivi*, p. 190-191).

Rubinštejn sposta il punto di vista dal passato recente, la dacia, a quello più remoto della tenuta di campagna, per poi ricondurre l'attenzione del lettore al presente. L'epoca della tenuta è finita con le accette di *Il giardino dei ciliegi*. La dacia ha

¹²⁶Rubinštejn ha nella mente le prime righe della canzone *S čego načinaetsja Rodina* (*Da dove comincia la patria*): *S čego načinaetsja Rodina, s kartinki v tvoem bukvarě...* (*Da dove inizia la patria, dal disegno sul tuo sillabario...*). L'autore del testo è V. Basner e il compositore M. Matusovskij. La canzone si sentì per la prima volta nel 1968 in apertura del film *Ščit i meč* (*Lo scudo e la spada*) di Vladimir Basov. La canzone è diventata talmente popolare che ancora oggi il titolo è una locuzione corrente utilizzata nei più diversi contesti e immediatamente riconoscibile.

¹²⁷Non si è ancora trovata una teoria fisica soddisfacente in grado di spiegare il fenomeno del fulmine globulare. Si tratta di una manifestazione dell'elettricità atmosferica, si presenta come una "sfera" luminosa di vario diametro in rapido movimento e si manifesta soprattutto durante i temporali. La caratteristica che distingue un fulmine globulare dal resto dei fenomeni atmosferici luminosi è l'estrema varietà del moto. Percorsi a zig-zag, stazionamenti e variazioni repentine di quota sono la sua caratteristica peculiare.

segnato il passaggio intermedio tra le tenute di campagna e i *cottage* di oggi:

[...] Вновь стучат топоры. Теперь они вырубают старые с застекленными верандами дачи, на месте которых вырастут страшнейшие агрессивные мутанты. В рекламных буклетах их именуют «коттеджами». Это другая цивилизация, это другой сезон. Говорить о нем пока что нечего. Говорить о нем как об объекте ностальгии и художественной рефлексии станет возможным лишь тогда, когда по этим стриженным ежиком газонам научится ходить хотя бы третье поколение «коттеджников» Вот тогда и поговорим.

(Di nuovo si sentono le accette. Adesso abbattono le dace vecchie con le verande a vetrate, al posto delle quali crescono orrendi mutanti aggressivi. Nei depliant pubblicitari li chiamano *cottage*. È un'altra civiltà, è un'altra stagione. Per ora non c'è nulla di cui parlare. Parlarne come di un oggetto di nostalgia e di riflessione artistica diventerà possibile solo quando sui prati rasati a spazzola avrà imparato a camminare almeno la terza generazione di *cottagisti*¹²⁸. Ed ecco che allora ne parleremo) (*Ivi*, p. 191).

La dacia, al pari della tenuta di campagna, è stata l'espressione dell'identità culturale russa nel passato;

¹²⁸In russo *kottedžiki*, che deriva da *kottedž*, calco dall'inglese *cottage*. Il neologismo *kottedžiki* designa i proprietari dei *cottage*.

entrambe sono state “fenomeni stagionali”, sostituite, ora, dai *cottage*, espressione della cultura e della società russa di oggi; che a loro volta, col trascorrere del tempo, saranno inevitabilmente sostituiti da altri fenomeni stagionali.

In *Voschoždenie v metro* (*L'ascensione in metro*) Rubiņštejn parla del significato mitologico della metropolitana sovietica con la sua duplice natura di mezzo funzionale e propagandistico, una delle realizzazioni più appariscenti, imponenti e grandiose del passato sovietico. Al contrario la dacia è legata a quella dimensione familiare, intima e semplice del passato sovietico, che è quella a lui più cara (*Ivi*, p. 194-196).

Istoria odnoj borody (*La storia di una barba*) è, come indica il titolo, la storia tutta personale di una barba: [...] каждая борода имеет свою историю, и моя - не исключение ([...]ogni barba ha una storia e la mia non fa eccezione). Una storia che ha fissato per sempre nella sua mente un giorno d'autunno del '73 e la ragazza che gli ha rasato la barba, Marina. Essendo stato invitato la sera stessa di quel giorno d'autunno alla festa di compleanno di una donna, decise di andare a rasarsi in un negozio di parrucchiere. Ma capitò nelle mani di una ragazza appena assunta e inesperta di nome Marina che nel raderlo lo tagliuzzò dappertutto. E così si presentò all'invito in un aspetto non così impeccabile come avrebbe voluto (cfr. Rubiņštejn 2004: 60-61).

In *Tak kak est'* (*Così com'è*) Rubiņštejn “racconta” tre brevi storie, o meglio, fatti della vita, delle quali solo l'ultima lo riguarda personalmente. Il senso del testo si rivela nelle riflessioni generali dell'autore sulla vita espresse nell'ultimo paragrafo del testo.

L'inizio è il seguente: “Вот три маленькие истории, вроде бы ничем друг с другом не связанные” (Ecco tre piccole storie che sembrano non essere legate l'una all'altra) (Rubinštejn 2004: 172)

La prima storia Rubinštejn la riscrive esattamente come l'ha letta dalla fonte originale, una pubblicazione informativa online: un cliente dell'agenzia rumena “Sesso per telefono” dopo aver riconosciuto in un negozio la voce della ragazza con cui intratteneva regolarmente rapporti telefonici ed averla vista in viso, l'ha aggredita verbalmente perché si era immaginato una splendida donna con forme ideali e si sentiva ingannato. La seconda storia riguarda la mamma di una sua vecchia conoscente, fan appassionata di Jean Marais. Confrontava tutti gli uomini con l'attore e dal confronto ne usciva vincitore sempre Jean Marais naturalmente.

“[...] Но однажды случился, что называется, момент истины” (Ma un giorno giunse, quello che si chiama, il momento della verità) (*Ivi*).

La figlia invitò due sue amiche a casa sua e si riunirono in cucina a bere tè e a parlare dei ragazzi che conoscevano. La donna intervenne:

«Знаю я всех этих ваших кавалеров, - скептически сказала мамаша, - Ни рыба, ни мясо. Вот мужчина! - сказала она, молитвенно покосившись на заветный портрет. - «Мужчина-то он, может, и мужчина, - безжалостно среагировала одна из девушек, - но ведь он же голубой». - «Как голубой! Ты что!» - «А вы что, не знали, что ли?» - «Да не может быть!» - «Да точно.

Это же всем известно». Минуты две весьма почтенная дама, обремененная высшим образованием и кандидатской степенью по химии, сидела в полной неподвижности, переваривая информацию, враз перевернувшую все ее базовые представления о мироздании и о порядке вещей. Потом она встала, подошла к портрету и не без театральности сорвала его со стены со словами «Ну, если так, то зачем он мне тогда нужен?»

(«So bene come sono tutti questi vostri cavalieri, - disse scettica la mammetta. Né carne né pesce. Ecco un uomo!» - disse la mamma, rivolgendo lo sguardo beato verso il caro ritratto.- «Per essere sarà anche un uomo - impietosamente reagì una delle ragazze - però è gay» - «Come “gay”! Cosa dici? » - «Perché?, non lo sapeva?» - «No, non può essere» - «Sì, è vero. Lo sanno tutti!» Per circa due minuti una signora del tutto rispettabile appesantita da un'istruzione universitaria e dal grado di dottore di ricerca in chimica, stette seduta completamente immobile, digerendo un'informazione che aveva capovolto tutto d'un tratto tutte le sue idee fondamentali sul mondo e sull'ordine delle cose. Poi si calmò, si avvicinò al ritratto e con un gesto teatrale lo strappò dalla parete con le parole: «Beh, se è così, cosa me ne faccio?» (Ivi, pp. 172-173)

La terza storia è capitata a Rubińštejn quando, in compagnia di altri poeti russi, partecipò ad una serata poetica a Colonia.

Prima dell'inizio della lettura uno dei poeti, turbato, chiese a Rubiņštejn se sapesse quanto li avrebbero pagati per l'esibizione. Rubiņštejn non lo sapeva, non se n'era neppure interessato. L'altro gli fece presente che avrebbero ricevuto trecento marchi. E Rubiņštejn:

«Ну и хорошо». – «Что ж хорошего-то. Я выступал недавно в Гамбурге, и там мне заплатили пятьсот». – «А что, - спрашиваю, - здесь вам обещали столько же и обманули?» - «Да нет, - говорит, - ничего они не обещали» - «Так в чем же, - говорю – дело? Сколько могут, столько и платят» - «Но я-то рассчитывал на пятьсот. Ведь в Гамбурге же...».

(«Bene allora»- «Cosa c'è che va bene? Mi sono esibito di recente ad Amburgo, e là mi hanno pagato 500 marchi»- «Cos'è - chiedo - qui le avevano promesso altrettanto e poi l'hanno imbrogliata?»- «Ma no - dice - non hanno promesso niente» «Allora – dico – dov'è il problema? Pagano quanto possono»- «Ma io contavo su 500. Visto che ad Amburgo...») (*Ivi*, pp. 173-174).

La conversazione era arrivata ad un punto morto, Rubiņštejn riuscì ad allontanarsi dal suo importuno interlocutore, ma vedeva che questi non si dava pace e andava prima da uno poi da un altro a fare la stessa domanda:

[...] Через некоторое время он снова подошел ко мне, при этом лицо его, до этого предельно

озабоченное, показалось мне едва ли не просветленным. «Лева, - сказал он, - я, кажется, нашел выход из положения. Я собирался читать двадцать пять минут, а буду читать всего пятнадцать. По-моему, это будет справедливо». А, по-моему, не очень. Но я уж не стал ему этого говорить. Не стал я ему говорить, что за краткость-то я бы как раз и доплачивал. Зачем рушить стройную, хотя и хрупкую систему?

[...] Чем же, действительно, можно объединить все эти бесхитростные сюжеты? В общем-то, ничем, кроме того, что все они - об обманутых ожиданиях. Об обманутых ожиданиях, кои и являются истинной причиной большинства наших крупных и мелких бед. Требуется мораль? Пожалуйста. Мы много страдаем от несоответствия жизни нашим о ней представлениям. Кто сказал, что жизнь сложнее, чем наши представления о ней? Ничего она не сложнее. Может, она даже и проще. Она просто другая - такая, какая есть. И мы такие, какие есть. И принимать друг друга хорошо бы научиться такими, какие мы все есть. И не надо говорить, что это страшные банальности - сами знаем. Но, во-первых, я убежден в том, что банальностью обычно называют то, что ближе всего располагается к тому, что обычно называют истиной. А во-вторых, эти самые банальности приходится повторять снова и снова. С чего бы это?

([...] Dopo un po' di tempo mi si avvicinò di nuovo e in quel momento il suo viso, fino a quel momento massimamente preoccupato mi sembrava quasi illuminato. «Lëva - disse - mi sembra di aver trovato una soluzione alla situazione. Avevo intenzione di leggere per 25 minuti, ma leggerò in tutto per 15. Per me così è giusto». Invece secondo me, non tanto. Ma ormai non sono stato a dirglielo. Non mi sono messo a dirgli che è proprio per la brevità che avrei pagato di più. A che pro distruggere un sistema elegante per quanto fragile? [...] Che cosa può unire, in realtà, questi semplici soggetti? Praticamente niente, a parte il fatto che tutte trattano di aspettative deluse, aspettative deluse che sono anche la vera causa della maggior parte delle nostre grandi e piccole disgrazie.

Serve una morale? Prego. Noi soffriamo molto per la divergenza tra la vita e le nostre idee su di essa. Chi ha detto che la vita è più complicata delle nostre idee su di essa? Non è affatto più complicata. Forse, è addirittura più semplice. È semplicemente diversa- è così com'è. E noi siamo così come siamo. E sarebbe bello imparare ad accettarci l'un l'altro così come siamo. E non serve dire che sono delle spaventose banalità - lo sappiamo da soli. Ma, in primo luogo, sono convinto del fatto che di solito si chiama banalità ciò che si avvicina di più a ciò che di solito si chiama verità. E in secondo luogo, sono proprio queste banalità che bisogna ripetere ancora e ancora. Chissà perché) (*Ivi*).

Textmaker, poeta, artista e persona reale si intrecciano indissolubilmente nella scrittura di Rubiņštejn. Per esempio nel testo *Poebali dal’še* (*Andiamo avanti*) Rubiņštejn trova “il fattore ritmo dell’esistenza”, ovvero il fattore determinante della sua poetica¹²⁹, portando a passeggio la carrozzina:

Время колясочной прогулки никаким образом не следует считать потерянным, даже если голова твоя пуста, а органы чувств пребывают в нерабочем состоянии. Но ведь и голова не пустует, и стихи разные бегущей строкой проплывают сквозь твою память, и полузабытая песенка рвется наружу и колеса уютно поскрипывают, и то, что в коляске, легонько посапывает, и найден, кажется, раз и навсегда, ритмообразующий фактор бытия, и глаза твои все видят вокруг, и уши слышат.

(Il tempo della passeggiata con la carrozzina in alcun modo va considerato sprecato, anche se la testa è vuota, e gli organi sensoriali permangono in uno stato di inattività. Eppure la testa non è vuota, e vari versi di una fugace poesia fluttuano attraverso la memoria e una canzoncina semidimenticata fa breccia all’esterno, e le ruote scricchiolano piacevolmente e quello che c’è dentro la carrozzina manda lievi soffi dal naso, e si ha l’impressione di aver trovato, una volta per tutte, il fattore ritmo dell’esistenza e gli occhi vedono tutto intorno, e le orecchie sentono) (*Ivi*, p. 167).

¹²⁹Vedi cap. 2, pp. 117-118

Quasi verrebbe da pensare che la realtà della vita sia per Rubińštejn un principio di poetica. Da qui il materiale composito da cui attinge la sua ispirazione: fatti, aspetti della cultura passata o presente, vissuti direttamente o raccontati da altri, riflessioni su tratti radicati nella coscienza culturale russa.

Tutti questi spunti non vengono “sviluppati”, ma “presentati” alla considerazione del lettore, e in ogni testo ci sono solo brevi accenni che richiamano le circostanze per cui quel determinato *dettaglio* lo ha colpito rimanendo impresso nella sua memoria, diventando “объект ностальгии и художественной рефлексии” (oggetto di nostalgia e di riflessione artistica) (*Ivi*, p. 191).

Sono scorci del passato sovietico e del presente, dai quali traspare quale tipo di rapporto leghi Rubińštejn ad entrambe queste realtà, e che implicano sempre una sorta di confronto dialogico senza giudizi tra passato e presente.

V škole s roditeljami (*A scuola con i genitori*) e *Petja* (*Petja*) sono costruiti sui ricordi dell’infanzia: in *Petja*, per esempio, Rubińštejn descrive uno per uno i giochi che aveva quando era bambino, tra i quali, appunto, *Petja*, il pupazzo a cui era più affezionato.

Una questione storica sempre attuale come quella dell’identità ebraica viene trattata come esperienza del vissuto personale senza pathos drammatico e vittimismo: in *Meždunarodnoe ščast’e* (*La fortuna internazionale*) il ricordo di una parola in lingua *yiddish* ci rimanda all’origine ebraica di Rubińštejn. *Šlimazl* era l’appellativo con cui lo chiamava sua

nonna quando combinava qualche guaio per disattenzione, per goffaggine, o per un caso sfortunato. Per esempio, quando si bagnava con il tè o dimenticava la sciarpa a scuola, o succedeva che la palla con cui giocava andasse a finire nella pentola con il *borsč*¹³⁰.

Rubinštejn ci “spiega” il significato di *šlimazl* presentandocene, se così si può dire, un prototipo. In occasione di un invito con molti ospiti, Rubinštejn è attirato dallo sguardo sorprendentemente triste e in un certo qual modo “da condannato” di uno sconosciuto. Così, chiede al padrone di casa chi fosse quella persona. Attraverso il racconto del padrone di casa, il lettore e Rubinštejn stesso, che si pone sullo stesso piano del lettore “che non sa”, vengono a sapere che è un uomo buono e intelligente ma perseguitato da ogni tipo di sfortuna. Da questo punto del testo Rubinštejn stesso diventa il narratore che riporta i racconti del padrone di casa sui due penosi episodi capitati all'uomo nel giro di un mese, e per i quali era considerato un esempio vivente di uno *šlimazl*:

Поехал как-то он в гости на дачу к родственникам. Зашел по надобности в дощатый сортир, где под ним немедленно проломился пол, и он угодил в выгребную яму, в которой и пробарахтался около часа, пока туда не забрел новый посетитель.

Едва успев оправиться от пережитого, он отправился на похороны бабушки своего сослуживца. Гроб

¹³⁰*Borsč*: zuppa a base di barbabietole (da cui il suo colore rossastro) in un brodo di carne con rapa rossa e altre verdure, e condimenti vari.

выносили с седьмого этажа по лестнице. Наш герой, вызвавшийся нести гроб, шел впереди. В какой-то момент он обнаружил по обеим сторонам от своей головы две ноги в белых чулках: бабушка выскользнула из гроба и уселась ему на шею. Не то чтобы что-либо предпринять, но и просто пошевелиться он не мог, поэтому в таком положении пришлось двигаться до самого низа. Все это хозяин рассказал лишь для примера, прибавив, что такие шутки случаются с этим человеком постоянно

(Una volta era andato a trovare i suoi parenti in dacia. Per bisogno era andato nel fuori nel bagno fatto di assi¹³¹, e sotto di esso si sfondò immediatamente il pavimento e finì in un pozzo nero in cui sguazzò per circa un'ora, finché non entrò un nuovo visitatore.

Appena fece in tempo a riprendersi da quello che aveva passato che andò ai funerali della nonna di un suo collega. La cassa la portavano per le scale dal settimo piano. Il nostro eroe, che si era offerto di portare la cassa, camminava davanti. Ad un certo punto scoprì ad entrambi i lati della sua testa due gambe in calze bianche: la nonna era scivolata fuori della cassa e gli si era posata sul collo. Oltre a non poter prendere alcuna iniziativa, non poteva neanche muoversi, perciò in quella posizione dovette proseguire fino in fondo. Tutto questo il padrone di casa l'ha raccontato solo per fare un esempio,

¹³¹Sortir: termine che designa il bagno delle dace, che si trovava al di fuori dell'edificio, e consisteva in un cabinotto di legno.

aggiungendo che queste cose capitavano costantemente a questa persona) (*Ivi*, p. 157).

Il testo è tutto incentrato sul significato della parola *šlimazl*, che l'autore, come afferma all'inizio del testo, vuole far emergere da un contesto concreto:

Есть такое слово, которое я знаю с самого детства и значение которого всегда понимал лишь в контексте конкретной ситуации.

(C'è una parola che conosco dall'infanzia e il cui significato l'ho capito sempre solo nel contesto di una situazione concreta) (*Ivi*, p. 156).

Quindi è chiaro che la persona del racconto fornisce solo “la situazione concreta” che serve a chiarire cosa si intende nella cultura ebraica con l'appellativo *šlimazl*, ossia una persona sfortunata e goffa, un semplicione.

Chiaramente, nella conclusione del racconto, la riflessione dell'autore considera la questione in termini più generali:

Слово «шлимаза» - слово еврейское, хотя означает свойство чисточеловеческое. А существует еще такой устойчивый оксюморон, как «еврейское счастье», таковое, то есть счастье, имеет тоже, в общем-то, интернациональный характер. Но почему многие обитатели Вены, Варшавы, Нью-Йорка, Вильнюса, Берлина, Одессы и некоторых других

городов мира для обозначения своих собственных эпизодовых часто пользуются именно этими словами? Надо подумать.

(La parola *šlimazl* è una parola ebraica, sebbene indichi una proprietà comune a tutto il genere umano. Ma esiste anche un ossimoro fisso come “la fortuna ebrea”, la quale, cioè, fortuna, ha anche in generale un carattere internazionale. Ma per un qualche motivo molti abitanti di Vienna, Varsavia, New-York, Vilnius, Berlino, Odessa e alcune altre città del mondo per la designazione dei proprio accaduto spesso utilizzano proprio queste parole? Bisogna pensarci) (*Ivi*, p. 157).

Le domande retoriche di Rubińštejn proiettano il caso particolare e personale del ricordo di Rubińštejn e dello *šlimazl* di cui “ci parla” il padrone di casa sulla questione del significato dell’essere ebreo, della consapevolezza tipicamente ebraica di come facilmente ciò che c’è di bello nella vita si possa facilmente trasformare in qualcosa di brutto.

Da cui deriva la consapevolezza che il bello che capita nella vita vada percepito con molta cautela. Quando qualcosa che si presuppone positivo si rivela non così piacevole, allora si parla di “fortuna ebrea”. Probabilmente il passato degli ebrei come “prediletti” oggetti di persecuzione di diversi regimi ha condotto a questa visione della fortuna come qualcosa di estremamente precario.

I testi sono sempre accompagnati da commenti scherzosi più che ironici, spesso sentimentali e nostalgici, ma che non

scivolano mai nel patetico. Per esempio il finale “nostalgico” di *La storia di una barba*:

С тех пор я не брился никогда и никакими бритвами - ни опасной, ни электрической, ни какой другой. Зато незадачливо, чуть не завершившую меня Марину я не забыл. Интересно, помнит ли меня она? Думаю, вряд ли. (Da quella volta non mi sono rasato più e con nessun rasoio, né con quello a lama, né con la lametta, né con quello elettrico, né con qualsiasi altro tipo. In compenso l'inesperta Marina che per un pelo non mi tagliò la gola non l'ho dimenticata. Mi piacerebbe sapere, lei si ricorderà di me? Non credo) (*Ivi*, p. 62).

In *A scuola con i genitori* Rubinštejn sfata il mito che il periodo più bello della vita sia quello della scuola ricordando di aver vissuto tre situazioni imbarazzanti, quasi traumatizzanti causate da reazioni incontrollate dettate dalla sua timidezza e impressionabilità innate, per le quali veniva redarguito come se si trattasse di azioni sgarbate intenzionali, per quale doveva rendere conto all'insegnante. Per cui l'insegnante gli ingiungeva: “«Завтра придешь в школу с родителями»” (Domani vieni a scuola con i genitori).

Из всего этого логично было бы предположить, что школу я - при такой своей впечатлительности - так и не закончил. Да нет, закончил, и даже не так уж и плохо. Но когда я слышу о том, что нет, мол, не

забудет никто никогда школьные годы, я с этим очень даже соглашаюсь. Я тоже не забуду школьные годы. Я никогда их не забуду. К сожалению. Очень многим снится время от времени один и тот же тягостный сон. Примерно о том, что вот мне, уже взрослому человеку, по какой-то там непонятной причине необходимо сдать экзамен по - допустим - тригонометрии за девятый класс. Такие сны знакомы многим. А мне еще все время снится фраза: «Рубинштейн, завтра придешь в школу с родителями». Я просыпаюсь и с очень сложным чувством медленно и мучительно вспоминаю, что родителей моих давно уже нет и что хотя бы по этой причине в школу я не пойду. Не пойду я в школу. Ни завтра, ни послезавтра, ни когда-либо еще.

(Da tutto questo si potrebbe supporre che con tutta quella impressionabilità non abbia finito la scuola. Ma sì, l'ho finita e poi neanche così male. Ma quando sento il ritornello sul fatto che nessuno, a quanto si dice, si dimentica degli anni di scuola, io sono d'accordo, e anche molto. Anch'io non li dimentico gli anni di scuola. Non li dimenticherò mai. Purtroppo. [...]) E sogno ancora continuamente la frase: «Rubinštejn, domani vieni a scuola con i genitori», mi sveglio e con un sentimento composito, turbato, piano piano mi viene in mente che i miei genitori non ci sono più ormai da molto tempo e anche solo per questa ragione non ci vado a scuola. Né domani, né dopodomani, né in un qualsiasi altro momento (*Ivi*, pp. 93-94).

Tra i commenti ironici, merita di essere citato il finale di *Salita in metro*:

Метро исправно работало все четыре года войны - и как средство передвижения, и как бомбоубежище, и как знак того, что жизнь продолжается. Метро исправно работало в годы поздней перестройки, когда организм города разлаживался и осыпался прямо на глазах, когда казалось удивительным, что еще ходят трамваи и горят какие-то лампочки. Метро во все времена работало, как четкий, раз и навсегда отлаженный механизм, черпающий энергию не иначе как прямо из космоса. По-видимому, так оно и есть. Да и ведь должно же в этом мире быть хоть что-то устойчивое, кроме веры, надежды и любви. Должен же быть фундамент, на который можно опереться без боязни. Должно же быть такое место, ниже которого опуститься уже невозможно.

(La metropolitana ha funzionato bene tutti e quattro gli anni della guerra e come mezzo di trasporto, e come riparo dai bombardamenti, e come segno del fatto che la vita continuava. La metropolitana ha funzionato bene negli anni della tarda Perestrojka, quando l'organismo della città si stava guastando e si sbriciolava direttamente sotto gli occhi, quando sembrava straordinario che ancora per qualche ragione circolassero i tram e le luci fossero accese. La metropolitana ha funzionato in tutti i

periodi come un meccanismo preciso messo a punto una volta per tutte, che attingeva energia niente meno che direttamente dal cosmo. Evidentemente è proprio così. Sì e poi dovrà pur esistere in questo mondo almeno qualcosa di più stabile a parte la fede, la speranza e l'amore. Dovranno pur esserci delle fondamenta sulle quali ci si può appoggiare senza paura? Dovrà pur esserci un luogo più in basso del quale non è possibile scendere) (*Ivi*, p. 196).

L'attenzione di Rubiņštejn coglie in particolare casi della lingua e della realtà che Lipoveckij chiama “fantasmi linguistici”: una sorta di “cortocircuito tra la lingua e la realtà che svela il retroscena (l'aspetto nascosto) comico e irrazionale del quotidiano” (Lipoveckij 2004: 19-20).

Per esempio *Gitler iz Piskarevki* (*Hitler da Piskarevka*) trae spunto da una delle tante storie che gli raccontava sua madre:

Самая фантастическая история связана с именем собственным. Точнее - с фамилией. В Ленинграде, рассказывала мама, жил когда-то наш родственник. Очень, очень дальний. Она его никогда не видела. Про него были известны только две вещи: он был одинокий старик, и фамилия у него была Гитлер. Уже немало. Живет, значит, наш Гитлер в Ленинграде, живет тихо. Тут война, блокада. Гитлер остается в городе. Голодает, как все. Однажды за ним

заезжают два вежливых военных, везут куда-то, заводят в светлый кабинет. Там усаживают на стул, спрашивают: «Правда, ваша фамилия - Гитлер?» - «Правда». - «Так...Интересно...» - «Вы хотите узнать, или я его родственник?» - интересуется Гитлер. «Да нет, думаем, вряд ли... - говорят ему окинув его беглым взглядом. - Но дело вот какое. Может вам поменять всетаки фамилию, а? А то как-то - сами понимаете...»

Как же он разорался! «Это фамилия моего отца и прадеда! - орал Гитлер. - Мой дед был львовский раввин, его знал весь город. Пусть *этот* меняет фамилию, если ему надо, тем более что это даже не его фамилия, как я читал в газете. А вот вы ему лучше напишите письмо, что у него в Ленинграде живет такой-то однофамилец - так он сразу как миленький поменяет фамилию! А чтобы я менял!» В общем, старика отпустили с миром - слишком уж он был тих и незаметен. Да и явный доходяга к тому же. Он умер, как и многие блокадники. И его похоронили, как и многих блокадников, на Пискаревском кладбище, в братской могиле. Так там Гитлер и лежит, царство ему небесное.

(La [storia] più fantastica è legata ad un nome proprio. Più esattamente al cognome. A Leningrado, raccontava la mamma, viveva un certo nostro parente. Molto, molto lontano. Lei non l'aveva mai visto. Di lui non si sapeva altro che due cose: era un vecchietto solo e il suo cognome era Hitler. E già non era poco. Vive a

Leningrado quindi, vive tranquillo. Ed ecco la guerra, l'assedio. Hitler rimane in città. Fa la fame, come tutti. Una volta lo andarono a prendere due militari gentili, lo portano da qualche parte, lo fanno entrare in un ufficio luminoso. Lì lo mettono a sedere sulla sedia, chiedono: «È vero che il vostro cognome è Hitler?» - «È vero» - «Bene...interessante...» - «Volete sapere se sono suo parente?» - si interessò Hitler. «Ma no, pensiamo di no» - gli dicono gettandogli uno sguardo fugace. «Ma il fatto è: forse è il caso che cambi cognome lo stesso, eh? Se no, capite da solo, insomma ...»

Ma come cominciò a sbraitare! «È il cognome di mio padre, di mio nonno, e del mio bisnonno!, gridava Hitler. Mio padre era un rabbino di L'vov, lo conosceva tutta la città. Che sia quell'altro a cambiare cognome, se gli serve, tanto più che nel giornale ho letto che non è neanche il suo cognome. Ecco meglio, scrivete una lettera a lui, che da voi a Leningrado vive un tipo che ha lo stesso cognome, così da bravo lo cambierà subito il cognome. Ma che lo cambi io!?» Alla fine il vecchietto lo lasciarono andare in pace - era fin troppo tranquillo e innocuo. E oltretutto si vedeva che non avrebbe vissuto ancora per molto. È morto, come molti assediati. E l'hanno sepolto, così come molti assediati, nel cimitero di Piskarevka¹³², nella fossa comune. Così lì riposa anche Hitler, a lui il regno dei cieli) (Rubinštejn 2004: 70-71).

¹³²Piskarevka è un distretto comunale nella regione di Kalinin nella parte settentrionale di San Pietroburgo, in cui si trova il cimitero commemorativo delle vittime dell'assedio di Leningrado (8 settembre 1941 al 18 gennaio 1944).

Il testo *Byvajut dni (Capitano dei giorni)* è l'esempio più eloquente della vigile e acuta sensibilità di Rubiňštejn per la lingua comune e di come casi della lingua diventino parte della sua realtà.

Mentre Rubiňštejn si trova in strada ad aspettare un taxi “comincia un baccanale toponomastico”:

Тут начинается топонимическая вакханалия. Подходит один: «Где - то тут рядом должен быть Обэриутский переулок. Не знаете, где?» Сначала отвечаешь, что нет, к сожалению, не знаю, а вздрагиваешь уже потом. Какой, какой переулок? Чуть позже доходит: «Приютский, видимо». Впрочем, где приютский, ты тоже не знаешь, так что совесть твоя чиста. Наконец кто-то согласился за восемьдесят. Садишься, едешь. Благодушно думаешь: «А что, Обэриутский переулок - это неплохо». Тут же вспоминаешь, как в городе Твери тебе приходилось идти по переулку Трудолюбия. Тоже ничего. Начинаешь фантазировать насчет проспекта Добродетелей, а лучше не так - проспект Смертных грехов с расходящимися от него улицами. Улица Чревоугодия, Улица Прелюбодеяния... Продолжить не удастся, ибо радио в машине вдруг произносит: «Затруднено движение на Нуворишском шоссе». Да что же это такое-то сегодня? Что еще за шоссе такое! Рублевку, что ли, переименовали? Но сам же, без посторонней

помощи быстро понимаешь, что речь все-таки идет о Ново-Рижском. Даже не интересно.

Да нет, интересно. Интересно, потому что с этого момента ты понимаешь, что день, практически, даже не начавшись, уже удался. И удался он хотя бы потому, что навсегда попал в реестр твоей памяти. Что он навсегда в тебе, а ты - в нем. И все чудесно. И жаловаться - грех. Тоже, кстати, из списка смертных грехов. Улица Уныния? Унылый проезд? Тупик? Смешно.

(Qui comincia un baccanale toponomastico. Si avvicina uno: «Da qualche parte qui vicino deve esserci il vicolo Oberiutskij. Non sa dove?» All'inizio rispondi che no, purtroppo, non lo sai, ma sussulti subito dopo. «Quale, quale vicolo? »

Appena un po' più tardi ti viene in mente: «Il vicolo Prijutskij¹³³ evidentemente ». D'altronde non sai dove si trova neppure il vicolo Prijutskij, quindi hai la coscienza pulita. Finalmente qualcuno accetta per 80. [Ossia, un taxi si ferma e il conducente si accorda con Rubinštejn sul costo della corsa] Sali, parti. Pensi bonariamente: «Vicolo Oberiutskij, mica male però». In quel momento ti viene in mente che nella città di Tver' ti è toccato passare per il vicolo della Laboriosità. Anche questa non è male. Inizi a fantasticare su un Viale delle Virtù, o

¹³³Questa ultima parte del testo si incentra sul carattere bizzarro e divertente della denominazione delle vie, e della confusione indotta nei parlanti dall'omofonia delle denominazioni delle vie con altre espressioni. In questo caso per esempio la forma aggettivale *oberiutskij* rimanda agli *Oberiuty* erano poeti e artisti del gruppo *Oberiu* degli anni Trenta (vedi p. 83, nota 51). Letteralmente la traduzione italiana del vicolo sarebbe vicolo degli *Oberiuty*; *prijutskij* è la forma aggettivale derivata dal sostantivo *prijut* (ricovero, ospizio), la traduzione letterale in italiano sarebbe il vicolo dell'ospizio.

ancora meglio, così: il prospetto dei Peccati mortali con le vie che da esso si diramano. Via del Peccato di gola, via dell'Adulterio...Ma non riesci a continuare perché la radio nella macchina ad un tratto dice: «Rallentamento del traffico sulla strada Nuvoriškij». Ma cos'è oggi? Ma che strada è questa? Non è che hanno cambiato il nome alla Rublevka¹³⁴? Ma senza aiuto capisci velocemente da solo che si tratta della strada Novo-Rižskij¹³⁵. Quasi non è interessante. Ma no, è interessante. È interessante perché da questo momento capisci che il giorno ancora praticamente non iniziato, è già andato bene. Ed è già andato bene anche solo perché è entrato nell'inventario della tua memoria per sempre. Perché sarà sempre in te, e te in lui. E tutto è meraviglioso. E lamentarsi è un peccato. A proposito, nella lista dei peccati mortali c'è anche: via della tristezza? Un passaggio triste? Un vicolo cieco? È divertente.) (*Ivi*, pp. 185-186).

A Rubiņštejn interessa il modo in cui la realtà esce dai confini dei meccanismi linguistici e modificando questi stessi meccanismi e il loro funzionamento, genera qualcosa di completamente inaspettato, e proprio per questo artistico (cfr. Lipoveckij 2004: 19).

¹³⁴*Rublevskij šossé* è la strada intorno alla quale si estende una vasta zona esclusiva occupata dalle megaville dei nuovi ricchi. Questa zona è chiamata dai russi la *Rublevka*, che letteralmente indica il biglietto da un rublo. La traduzione di *Rublevskij šossé* sarebbe la strada della *Rublevka* o, traducendo anche il termine *Rublevka* nella sua accezione originaria, la strada della moneta da un rublo. È comunque la denominazione della zona dei nuovi ricchi, *Rublevka*, che fa sorgere spontanea a Rubiņštejn il dubbio che avessero cambiato il nome alla strada della Rublevka.

¹³⁵L'aggettivo *nuvoriškije* è omofono al francese *nouveaux riches*, in traduzione italiana significa "nuovi ricchi", ed è omofono alla vera denominazione della strada: *Novo-Rižskij*.

“Il senso dell’artistico” per Rubiňštejn si afferra ancora piú chiaramente se si pensa al fatto che definisce una delle propriet  piú poetiche della lingua lo sbilanciamento tra il significante e il significato.

Il cortocircuito linguistico che “svela l’aspetto nascosto comico e irrazionale del quotidiano” non pu  essere afferrato da coloro che utilizzano la lingua in maniera irriflessa; Rubiňštejn, invece, coglie questi “casi della lingua” grazie alla sua sensibilit  da filologo e perch    letteralmente affascinato dalla lingua quotidiana (Šapoval, Rubiňštejn 1998: 114).

Con la sua prosa “in prima persona” Rubiňštejn rende se stesso insieme oggetto e soggetto di riflessioni sui rapporti tra lingua e realt , che sono espresse volutamente in quella “lingua piú o meno comune a tutti”, che parla insieme della realt  dell’autore e di una realt  nota, per lo piú vissuta da tutti: “Il fantasma rubiňštejniano sorge nell’intersezione della soggettivit  dell’autore e quella di qualcun altro”(Lipoveckij 2004: 21).

Il discorso “neo- (o pseudo?) autobiografico” (*Ivi*, p. 18) di Rubiňštejn tende a cancellare il confine tra il “proprio” e “l’altri”:

La realt  che appartiene a questo soggetto e inseparabile da esso [...] traccia il limite mobile, semitrasparente, illusorio dell’esperienza, della memoria, infine dell’autorialit  personali (*Ivi*).

Secondo Lipoveckij, Rubiņštejn riabilita il processo di identificazione: un'interpretazione insolita se si pensa al "passato" di Rubiņštejn come ad uno dei fondatori del concettualismo, la corrente in cui l'estraniamento del lettore dall'abituale e dall'automatizzato ha rappresentato uno dei principi di poetica piú caratterizzanti (cfr. Lipoveckij 2004: 21).

La visione di sé e in generale di tutta la realtà come un insieme di linguaggi, esperienze, ricordi propri e altrui, tipici della nuova tendenza della prosa neoautobiografica, è la prova che la scrittura *non-fiction*, nonostante sia intesa da molti critici come il tramonto del postmodernismo, in realtà potrebbe essere l'apertura di una sua nuova fase (Lipoveckij 2004: 18). Lipoveckij avanza tale ipotesi sulla base dei piú recenti sviluppi delle teorie sul postmodernismo di autorevoli critici internazionali. Secondo Ihab Hassan la nuova fase postmodernista riafferma la realtà attraverso un'estetica della fiducia, un *fiduciary realism*, ossia un realismo che ridefinisce la relazione tra il soggetto e l'oggetto, il sé e l'altro in termini di profonda fiducia e che richiede un'identificazione con la realtà e la dissoluzione della distinzione tra l'Io e il non-Io (cfr. Stierstorfer 2003: 211-212).

Proprio nella prosa di Rubiņštejn - espressione particolare del nuovo autobiografismo - la riflessione sul coinvolgimento personale dell'autore nel rapporto tra lingua e realtà, paradossalmente riafferma il significato del soggetto, svalutato dal gioco postmodernista dei discorsi impersonali. Il "*fiduciary realism*" di Rubiņštejn consiste in un tipo di

rapporto tra l'autore e la realtà, in cui allo scetticismo postmodernista nei confronti del reale si sostituisce un atteggiamento di fiducia e una concentrazione sulle questioni dell'identità (cfr. Lipoveckij 2004: 10).

Rubinštejn è consapevole che la realtà non è il prodotto della creazione divina, né della necessità obiettiva della dialettica storica, né di un'astratta universale natura umana, né tanto meno delle forme di organizzazione dello stato, ma è continuamente generata dal gioco interminabile dei discorsi e delle mitologie dalla lingua (*Ivi*, p. 17, 18). Questa consapevolezza segna la sua poetica e coscienza da quando era autore *underground*, e attraverso una scrittura che si è sempre realizzata come un'ininterrotta riflessione sui rapporti tra la realtà e la lingua, Rubinštejn ha prodotto l'effetto di “demistificare l'obiettività dell'una e dell'altra”, guardandosi bene dall'assumere la posa di “araldo di verità eterne” (*Ivi*).

G.- Che progetti ha?

R.- Io non faccio alcuni progetti, e ho sempre avuto un rapporto con la scrittura come “attività profondamente personale”, non ho la sensazione messianica che dietro l'angolo una folla di lettori aspetta avidamente la mia parola (Gruško, Rubinštejn 1999: 80).

In tutti i suoi testi, anche nelle poesie su schedine, Rubinštejn ha programmaticamente preso le distanze dal “tipo di autore romantico che ha ragione solo sulla base del fatto che è un autore” (Rubinštejn 1998: 77) e da una

letteratura “gravata dal didattismo” (Šapoval, Rubiňštejn 1998: 113).

Il soggetto-autore “Rubiňštejn” non è l’unico punto di vista valido, quello esclusivo dal quale nasce il testo, come lo era nel modernismo, ma “la fonte di una riflessione sulle interrelazioni tra le lingue e le realtà” (Lipoveckij 2004: 18-19).

Infatti, le sue considerazioni e i suoi commenti riguardo a ciò che “racconta” sono sempre discreti, non importuni¹³⁶. Rubiňštejn non manca mai di fare presente al lettore che esistono punti di vista diversi, anche contraddittori, su ogni fatto della realtà; *tra* (cors. agg.) i quali e non *al di sopra* (cors. agg.) dei quali si percepisce anche quello dell’autore. Il punto di vista dell’autore non è mai formulato attraverso un’affermazione categorica, esplicita, che archivia con un giudizio definitivo la questione sollevata. Il rischio di influenzare il lettore in questo modo si riduce al minimo. Ogni testo rimane “una questione aperta” e l’autore è libero di trarre le *sue* conclusioni, se le ultime parole dell’autore sono: “Все может быть.” (Tutto può essere) (Rubiňštejn 2004: 103) alla fine del racconto *Su qualcosa di leggero*; oppure “Надо комментировать? Мне тоже кажется, что не надо.” (Bisogna commentare? Anche a me sembra che non sia necessario) in *Vzjali modu* (*È diventato di moda*) (*Ivi*, p. 33);

¹³⁶Nell’originale russo Lipoveckij utilizza l’aggettivo *nenavjažčivyyj*, derivante da *navjažčivyyj*: fastidioso, che insiste in maniera importuna, oppure che incalza, che si inserisce nella coscienza contro la propria volontà. È impossibile rendere con un aggettivo solo l’accezione che assume questo aggettivo negativo come caratteristica distintiva dei commenti di Rubiňštejn. L’autore intenzionalmente evita di “legare” il lettore ai suoi commenti esprimendo giudizi categorici. In questo senso sono *nenavjažčivyyj*, che potrebbe essere tradotto con “non importuno”.

oppure “Надо подумать.” (Bisogna pensarci) alla fine di *La fortuna internazionale*¹³⁷ (Ivi, p. 156).

Rubinštejn conclude i suoi testi con una sorta di fine-non fine con cui evita un’interpretazione autoriale soggettiva ritenendola una gravosa responsabilità e un gesto importuno e molesto per il lettore.

4.5 L’attualità del discorso autoriale “non imposto” di Rubinštejn nel contesto della cultura russa contemporanea

Quanto detto sopra non comporta che l’ottica dell’autore sia assente, al contrario, la sua *Weltanschauung* permea tutti i testi, ma si ricava gradualmente, man mano che si procede nella lettura.

Come fa notare Lipoveckij, alla base della cartoteca e della prosa di Rubinštejn c’è una medesima concezione autoriale. La lettura dei suoi testi, una volta inseriti in pagine di riviste, contornati da articoli, recensioni e *reportage* di altro genere non dà ragione della loro complessità, che invece emerge “nel formato del libro, quando le novelle di Rubinštejn iniziano a richiamarsi l’una all’altra e questa risonanza accentua la costante comune a tutti: *la cornice, cioè l’autore*”(Lipoveckij 2004: 12).

In questo modo Rubinštejn non fa che concretizzare la sua concezione di autore contemporaneo:

[...] l’autore marca con il suo nome non un testo preso separatamente, ma come minimo un corpus di testi, anzi

¹³⁷Vedi p. 204

in via ideale la propria versione dell'immagine del mondo, la propria ottica (Rubinštejn 1998: 76).

Si tratta, tuttavia, dell'ottica di un autore che non ha necessariamente ragione, la cui visione del mondo è discutibile; ma, precisa Lipoveckij:

[...] la mancanza di una visione del mondo completa e compiuta in sé, nonostante le idee correnti sul postmodernismo, [...] non ha nulla a che vedere con l'assenza di principi. Al contrario, in linea di principio ha a che fare con la coerente osservanza del principio dell'apertura all'altro e del “principio del dubbio sulla propria enunciazione” (Lipoveckij 2004: 15).

Come nella sua poesia Rubinštejn “ha conferito valore estetico al rumore linguistico e culturale come alternative alla violenza del discorso”, così nella prosa Rubinštejn “si è creato una sua versione di discorso “non imposto¹³⁸” (oppure contro-mitologico)” (*Ivi*).

È un discorso che nasce dai “principi liberali” propri di quel postmodernismo che si basa su un'estetica non aggressiva, sul pluralismo, sul principio del gioco con diversi discorsi, linguaggi, sistemi, sullo scetticismo nei confronti dell'obiettività di ogni verità e di ogni assoluto.

¹³⁸In originale nel testo *nenasil'stevmnyj*, forma negativa dell'aggettivo *nasil'stevmnyj*, che significa letteralmente: costrittivo, violento, forzato. Riferito al “discorso autoriale” di Rubinštejn è da intendere come un discorso “non imposto”, attributo di una scrittura che sottrae al punto di vista dell'autore una posizione di autorità e di privilegio rispetto alle tante altre esistenti, considerate parimenti legittime rispetto a quella autoriale.

Di fronte alle conseguenze dei rivolgimenti politici e sociali avvenuti in Russia dall'inizio degli anni Novanta ha avuto una forte eco la questione della possibilità e dei modi di un'assimilazione reale dei valori liberali nella società russa contemporanea. Lo dimostrano la serie di discussioni e di interventi su questo tema che animano il dibattito culturale contemporaneo.

Meritano di essere ricordati il premio "All'opera che consolida i valori liberali" istituito dalla rivista "Znamja" e il progetto di Natal'ja Ivanova realizzato dalla fondazione "La missione liberale": *Otkrytaja kniga: živaja diskussija* (Un libro aperto: una discussione viva).

Nell'ambito del primo seminario di questo progetto sono stati inviati dei questionari a scrittori e critici con domande riguardanti la specificità del processo letterario contemporaneo in rapporto ai valori liberali. La discussione inizia con la constatazione che la parola "liberale" e i suoi derivati hanno cominciato ad essere utilizzati da una parte dei critici letterari di ultimo grido come offensivi. Ciò induce a sospettare che si stia profilando un atteggiamento conservativo nella pratica letteraria contemporanea. Lev Rubinštejn e Mark Lipoveckij figurano tra gli intellettuali interpellati ed entrambi hanno constatato la mancanza di un effettivo radicamento di valori liberali.

I valori liberali hanno perso incisività, sono diventati luoghi comuni, l'ideologia liberale si è rivelata una moda e non una rivoluzione interiore, e per questo non è riuscita a cambiare in maniera sostanziale la coscienza dei fautori della cultura (cfr. Lipoveckij 2004: 183).

Lipoveckij constata nella letteratura russa contemporanea “una nostalgia per il realismo socialista nutrita non solo da “vecchie canzoni su ciò che più conta¹³⁹” ma anche da una versione particolare del postmodernismo, che si può chiamare *postsoc*¹⁴⁰ (o anche anticoncettualismo)”. Tra gli esempi di questa tendenza, Lipoveckij cita lo scrittore Krusanov, *Ghiaccio (Led)* di Sorokin, *Oligarca (Oligarch)* di Lungin (*Ivi*).

Il liberalismo di Rubinštejn non ha nulla a che vedere con il *dogmatismo* (cors. agg.) liberale, quel dogmatismo che deriva dall’attitudine a mitizzare qualsiasi cosa, cioè a conferire un significato pedagogico persino a ciò che si dovrebbe contrapporre a questa interpretazione, per esempio, ad un autentico spirito liberale (cfr. Lipoveckij 2004: nota 1, p. 16). La coscienza liberale di Rubinštejn intende la vita della cultura come “un continuo alternarsi e riconsiderare le gerarchie” (Rubinštejn 2004), cosa che gli impedisce di aderire all’insieme delle tendenze attuali paradossalmente tradizionalistiche e nostalgiche.

Alla luce del quadro delineato sembrano fondate le ragioni che hanno indotto Lipoveckij a sottolineare che il discorso non imposto di Rubinštejn assume un significato “straordinariamente attuale per la Russia contemporanea e per la tradizione culturale russa nel complesso” (Lipoveckij 2004: 15). In effetti, si distacca completamente da quel

¹³⁹Così si chiamavano trasmissioni di musica popolare della metà degli anni Novanta, in cui cantanti popolari eseguivano canzoni di cantautori e cantanti degli anni del regime sovietico. Questi *remake* hanno accompagnato alcuni programmi che sono andati in onda due o tre volte per i festeggiamenti dell’ultimo dell’anno. Questa “cosa che più conta” in questo contesto è solo un suono vuoto di significato, è utilizzata da Lipoveckij in tono ironico.

¹⁴⁰*Postsoc*: unione del prefisso *Post-* con l’abbreviazione *soc.*: realismo socialista.

pensiero binario che ammette solo soluzioni e posizioni estreme, senza considerare la possibilità di una zona neutrale in cui gli estremi possano convivere in una forma di compromesso capace di mantenere tutte le potenzialità produttive della contrapposizione e di escludere la predominanza assoluta ed esclusiva dell'una e dell'altra soluzione.

La scrittura *non-fiction* di Rubiňštejn rientra tra i tipi di scrittura postmodernisti che hanno mantenuto i principi del “postmodernismo marginale”, perché ogni suo testo è veramente la sospensione di quella contrapposizione tra poli opposti che è il segno distintivo della versione più “popolare” del postmodernismo *mainstream*.

Rubiňštejn ha mantenuto nella sua scrittura quei motivi del periodo eroico, ossia *underground*, del postmodernismo che sono stati elaborati indipendentemente dalla cultura occidentale già nel concettualismo moscovita e che hanno prodotto “un carnevale di reciproci smascheramenti di tutte le diverse lingue e verità possibili, proprie e altrui, piccole e grandi” (Lipoveckij 2002a: 207): la disillusione nelle *totalità*, l'antiutopia, la sensibilità per la natura ideologica dell'arte e della cultura.

L'abitudine al lavoro culturale con il presente che Rubiňštejn ha assimilato quando il concettualismo rappresentava la fase sperimentale del postmodernismo¹⁴¹ continua ad essere produttiva ancora oggi (Lipoveckij 2000).

¹⁴¹Vedi pp. 179-180

Le sue prose sono espressione di un “pensiero antibinario” che riflette i principi di una coscienza che è ancora *underground*. È Rubiņštejn stesso a suggerircelo:

Molti di noi ancora vivono non tanto delle idee ma delle sensazioni del passato. Di me stesso lo posso dire con sicurezza. A molte questioni culturali reagisco come *una persona di cultura underground* (cors. agg.), non ho smesso di esserlo nonostante la mia vita, le circostanze esistenziali e culturali siano cambiate parecchio (Morev, Rubiņštejn 2004: 120).

Gli orientamenti filosofici ed estetici dell’“*underground* delle cucine” hanno consentito agli artisti ex *underground* di funzionare nell’arte attuale, nel nuovo contesto culturale e sociale senza “complessi sinistroidi volgarmente nostalgici e nichilisti dando chiaramente la preferenza alla società aperta rispetto ad una chiusa, passata o futura” (Fajbisovič 1998: 197).

Rubiņštejn riflette e analizza con costante attenzione la realtà e la cultura a lui contemporanee attraverso il filtro di una memoria storica sempre presente a se stessa e con la consapevolezza della relatività di ogni lingua e di ogni verità, non solo di quelle altrui, ma anche delle proprie:

La riflessione dell’autore – collezionista e commentatore *non importuno* (cors. agg.¹⁴²) di fantasmi linguistici del

¹⁴²Vedi p. 211, nota 51

passato, del presente e, se Dio vuole, del futuro - si presenta nella prosa di Rubiņštejn come l'unica forma, o in ogni caso, l'unica forma possibile di coscienza storica che gli permette di conciliarsi con il trauma e superarlo con il sorriso (Lipoveckij 2004: 26).

Da qui il senso di responsabilità con cui Rubiņštejn parla del passato segnato dall'esperienza traumatica di un regime totalitario.

Rubiņštejn non dà giudizi assoluti su nessuna questione, perché la sua visione della vita e della realtà non prescinde mai dal senso del passato e della storia; non disconosce ciò che di positivo ha vissuto nel periodo sovietico. Rubiņštejn non ha nostalgia del periodo sovietico, non lo rimpiange, non lo disprezza né può cancellarlo dalla memoria. È affettivamente legato ad esso come ad una parte della sua infanzia e al periodo in cui si è realizzato come autore.

I legami con le persone che gli sono ancora oggi più care e la produttività artistica di allora sono anche state il risultato delle circostanze della storia:

Когда я тепер употребляю слово «советский», я имею в виду именно этот период, вернее, его официальную, видимую ипостась. Период тотального цинизма. Период абсолютного вакуума, безвоздушности. [...] Период, эстетическую и этическую составляющие которого я бы обозначил всего лишь одним словом, словом «убожество».

(Quando utilizzo la parola “sovietico” intendo proprio questo periodo, o meglio, la sua ipostasi ufficiale, evidente. Un’epoca di totale cinismo. Un periodo di *vacuum* assoluto, di vuoto. [...] Un periodo le cui componenti estetiche ed etiche le definirei con una sola parola, la parola meschinità [...]) (Rubinštejn 2004: 240).

Qui Rubinštejn esprime un giudizio negativo sul periodo brežneviano, ma proprio nell’ultimo paragrafo del testo riconosce invece i momenti e le esperienze personali importanti che ha vissuto proprio in questi anni:

Но это было и наше время. Это было время расцвета «второй» культуры и захватывающих художественных идей, время квартирных выставок и подвальконцертов, время сам- и тамиздата, время «моих университетов», время нищих и счастливых застолий, время окончательного избавления от иллюзий и обретения внутренней свободы, время человеческих общений такой интенсивности, какой не будет , увы, уже никогда.

Тоскую ли я об этом времени? Нет, конечно. Считаю ли его потерянным? Конечно же нет.

(Ma è stato anche il nostro tempo. È stato il tempo della fioritura della “seconda cultura” e di idee artistiche affascinanti, il tempo delle mostre negli appartamenti, il

tempo del *sam-* e del *tamizdat*¹⁴³, il tempo delle “mie università”, il tempo delle povere e felici *zastol'e*¹⁴⁴, il tempo della definitiva liberazione dalle illusioni e dell’acquisizione di una libertà interiore, il tempo di rapporti umani che così intensi non lo saranno più. Se ho nostalgia di quel tempo? No, certo. Se lo considero sprecato? Ma certo che no) (*Ivi*, p. 242).

Rubinštejn ha accettato le nuove condizioni di esistenza dell’autore che “deve” entrare nel mercato, ha, per usare le sue parole, “accettato le regole del gioco” e ha continuato a scrivere, a lavorare con la lingua russa, per la quale nutre un amore viscerale, senza pretendere che venga riconosciuto ai suoi testi in prosa un valore letterario.

Come nel periodo in cui era autore *underground*, anche oggi sente come suo primo “dovere” rispettare il suo lettore, non deluderlo e sentirsi soddisfatto di ciò e di come scrive.

Oggi, come nel periodo sovietico, è la libertà di trattare di tutto ciò che lo interessa e che lo stimola alla riflessione, senza alcuna imposizione dall’esterno la condizione imprescindibile affinché continui a scrivere e a realizzarsi come autore.

Così, senza tradire il senso di responsabilità, e l’importanza che da sempre attribuisce alla lingua e alla singola parola, Rubinštejn è riuscito a ritagliarsi nel panorama contemporaneo un ruolo e una posizione singolare

¹⁴³*Tamizdat*: opere letterarie o scritti di vario genere che venivano pubblicati all’estero nonostante il divieto della censura.

¹⁴⁴Serate di chiacchiere e bevute tra amici stretti intorno al tavolo (solitamente di una cucina).

mantenendo una totale coerenza con la propria idea di arte, di letteratura, di autore e la sua coscienza.

Nelle nuove condizioni in cui la fruttuosa opposizione tra cultura ufficiale e cultura non ufficiale è venuta meno, nel nuovo contesto culturale “liberale”, molti artisti e autori hanno perso la loro identità e le loro energie creative si sono paralizzate.

Rubinštejn invece non ha vissuto il cambiamento come un trauma: “Io nella nuova situazione sono rimasto quello che ero”. E a determinare quello che era è stata “la forte tradizione estetico-esistenziale in cui si è formato” (Abdullaeva, Rubinštejn 1997: 181). Una tradizione in cui ha imparato a trovare sempre la maniera di ritagliarsi uno spazio di libertà in realtà che sembrano non offrire altra scelta se non quelle di scendere a compromessi con la propria coscienza o di abbandonare le proprie aspirazioni.

Nel brano *Money-fest (Money-festo)* contenuto nella sua ultima raccolta di prose, illustra la situazione della realtà contemporanea, e indica all’artista, sempre nella maniera discreta propria del suo discorso, una possibile strada da seguire per non “vendersi” al mercato, ma per inserirsi in esso “guadagnandosi” un proprio spazio redditizio e rispettabile:

[...] Мы являемся свидетелями очередного расслоения культуры на ее отдельные сегменты, причем к одним из них совершенно неприменимы критерии и язык описания, применимые к другим. Так было в поздние советские годы, когда

разделение культуры на официальную и неофициальную оформилось окончательно. Что считалось достоинством для одной культуры, было безусловным провалом для другой. И наоборот.[...]
Отношением к рынку определяется новый водораздел. [...]

Главное - отчетливо обозначить свою позицию, ее и придерживаться. [...]

Наша культурная традиция склонна к сакрализации всего чего угодно. Вот и рынок воспринимается не как „данное нам в наших ощущениях“ условие существования, не как естественный фон жизни, а лишь как очередной идол, коему следует либо яростно поклоняться, либо столь же яростно свергать с пьедестала.

Рынок, как некогда „социальный заказ“, становится идеологическим ориентиром для тех, кто без идеологических ориентиров не мыслит своего бытования в культуре.

Фетишизировать рынок так же неправильно, как и демонизировать его. Можно приветствовать его звоном щита, можно бороться с ним в неравной но героической схватке, можно играть с ним в разные лукавые игры. Факт его существования нельзя не учитывать. С ним надо, так сказать, работать. Не в том смысле, что зарабатывать (хотя кто бы спорил), а в том, что вступать с ним в диалог, диалог на равных. Современное искусство не может не испытывать на себе влияние рынка. Но оно может и влиять на

рынок. У искусства есть свои приемы, позволяющие превратить даже дикого и хищного зверя в домашнее животное. [...]

Если писатели, тянущиеся к «магистральной», упевающие рыночными перспективами и жмущиеся поближе к власти, стали уже участвовать в конкурсах «произведений о деньгах» (а раньше были рассказы и фильмы о ткачихах, почтальонах, работницах детских дошкольных учреждений, о партии, о Ленине и о Малой земле), то можно сказать, что поле для новой художественной альтернативы открыто и ждет своего освоения. Появление мейнстрима (а мейнстрим теперь напрямую связан с обстоятельствами рынка) дает импульс к возникновению новых художественных идей. [...]

([...] Siamo i testimoni dell'ennesima stratificazione della cultura nei suoi singoli segmenti, e per di più ad ognuno dei essi non sono applicabili i criteri e la lingua di descrizione applicabili all'altro. Così è stato negli anni tardo sovietici, quando la suddivisione della cultura in ufficiale e non ufficiale si costituì in maniera definitiva. Ciò che era considerato un merito per una cultura era un fallimento assoluto per l'altra. E viceversa. [...]

Il rapporto con il mercato segna il nuovo spartiacque. L'importante è definire la propria posizione e attenersi ad essa. [...]

La nostra tradizione culturale è incline alla sacralizzazione di qualsiasi cosa. Ed ecco che anche il

mercato viene inteso come una condizione dell'esistenza "data a noi nelle nostre percezioni", non come il normale sfondo della vita, ma solo come l'ennesimo idolo che si deve o venerare con la stessa veemenza buttare giù dal piedistallo.

Il mercato, come tempo fa "l'ordinazione sociale", diventa un orientamento ideologico solo per chi non concepisce la propria esistenza nella cultura senza orientamenti ideologici (cors. agg.).

Feticizzare il mercato è altrettanto sbagliato quanto demonizzarlo. Lo si può accogliere con il suono dello scudo, si può lottare contro di lui in uno scontro impari ma eroico, ci si può giocare in maniera ambigua. Ma non si può non tener conto del fatto che esiste. Con lui, bisogna, si può dire, lavorare. Non nel senso di guadagnare (anche se, chi non lo vorrebbe?), ma nel senso di cominciare un dialogo, un dialogo tra pari. L'arte contemporanea non può non sentire su di sé l'influenza del mercato. Ma può anche influenzare il mercato. L'arte ha propri procedimenti che le permettono di trasformare persino in una bestia selvaggia e rapace in un animale domestico¹⁴⁵. [...]

Se gli scrittori che aspirano alla «linea magistrale», che s'inebriano delle prospettive del mercato e che si raccolgono più vicini intorno al potere hanno già cominciato a partecipare ai concorsi delle "opere sul denaro" (e prima c'erano i racconti e i film sulle tessitrici, sui postini, sui lavoratori degli istituti infantili prescolastici, su Lenin e sulla Piccola terra), allora si può

¹⁴⁵Rubinštejn si riferisce alla facoltà dell'arte di rendere il mercato e il denaro oggetti di riflessione estetica.

dire che lo spazio per una nuova alternativa artistica è aperto e aspetta la sua valorizzazione. La comparsa del *mainstream* (e il *mainstream* adesso è direttamente legato alle condizioni di mercato) dà l'impulso al sorgere di nuove idee artistiche) (Rubinštejn 2004: 42-46).

POSTFAZIONE

dell'autrice

Giunta al termine del mio lavoro, mi rendo conto di aver scritto e organizzato la mia tesi come una “prova” finale, cioè come un lavoro la cui funzione prioritaria è la verifica dell’acquisizione di capacità di analisi critico-letteraria. L’aver affrontato una corrente ed un autore contemporanei mi ha messo di fronte ad una sfida con me stessa coinvolgendo tutte le conoscenze acquisite e tutti gli strumenti appresi durante l’arco dei miei studi.

In un primo momento ho fortemente dubitato di poter riuscire a capire veramente a fondo il concettualismo e un autore come Rubinštejn.

Ai problemi linguistici si sono aggiunte però altre difficoltà. La non comprensione del sottotesto mi impediva di afferrare il significato del testo sulla base della sola traduzione letterale. Non conoscevo la realtà sovietica nelle sfumature esistenziali e in quelle caratteristiche linguistiche quotidiane, alle quali i testi di Rubinštejn fanno riferimento.

Il significato sia della poesia su schedine sia della prosa attuale di Rubinštejn sfugge se non si coglie il riferimento alle componenti della coscienza collettiva sovietica, alcune delle quali chiariscono certe manifestazioni caratteristiche della coscienza culturale attuale.

Ho cercato cataloghi che illustrassero immagini del concettualismo moscovita perché sentivo l’esigenza di un riscontro visivo delle descrizioni teoriche. Allo stesso modo,

dopo aver letto articoli critici su Rubiňštejn non potevo astenermi dal prendere in mano il testo che veniva citato e cercare una corrispondenza reale tra le osservazioni dei critici e i testi di Rubiňštejn.

Il senso complessivo di questo lavoro è suggerire che l'arte e la letteratura contemporanee richiedono di essere "valutate" da una prospettiva critica parzialmente diversa rispetto a quella adottata per l'arte tradizionale. Solo a partire da questa consapevolezza potrebbe nascere un senso di curiosità per l'opera di Rubiňštejn e almeno un certo interesse a verificare il valore dei concetti su cui è costruita la sua poetica. Spero di essere riuscita a trasmettere l'idea che è possibile capire e rimanere affascinati, toccati, coinvolti emotivamente dalla poesia di Rubiňštej pur nella sua enigmaticità.

Il sorriso involontario che dovrebbe nascere spontaneo nel sentire, per esempio, nel testo *L'apparizione del personaggio*, repliche banali del discorso quotidiano formalizzate nel ritmo classico della poesia russa è la dimostrazione di una percezione adeguata del significato della poetica dell'autore e quindi della realizzazione dell'intenzione dell'autore. Credo che se mi fossi trovata ad assistere ad una delle esibizioni di Rubiňštejn prima della tesi, l'esperienza non avrebbe sortito quest'effetto. Solo ora mi sentirei - almeno in parte - pronta a svolgere il ruolo di "interlocutrice" della poesia di Rubiňštejn.

Quello che ho mostrato della cartoteca nel mio lavoro credo che possa contribuire a rivelare il valore artistico-letterario della scrittura di Rubiňštejn, al di là della prima impressione

di perplessità e di scetticismo di fronte alla forma eccentrica, che sembra non avere nulla a che vedere con la poesia.

Alcuni dei testi in prosa e tutte le poesie di Rubiņštejn lasciano trapelare un interesse per la realtà e per l'uomo che li rende sempre molto attuali, offrendo spunti di riflessioni esistenziali in grado di toccare l'animo umano indipendentemente da alcuni intraducibili elementi del sottotesto legati ad un determinato contesto storico e sociale. La coerenza tra il modo di essere autore di Rubiņštejn secondo i medesimi principi, oggi come nel periodo sovietico, e le dichiarazioni rilasciate nelle sue interviste, a volte provocatorie ma mai in contraddizione tra loro, mi ha portato ad apprezzare in Rubiņštejn la sua capacità di mantenere un giudizio "equilibrato" sia verso il sistema culturale sovietico che lo ha portato alla "scelta" dell'*underground*, sia verso l'attuale sistema di mercato che ha condotto alla commercializzazione dell'arte e della letteratura. Mi ha stupito la sua capacità di aver tratto dall'esperienza del micromondo dell' *underground* un pensiero liberale e autonomo, quando, a mio parere, non è facile trovare la stessa indipendenza di giudizio in un intellettuale che ha sempre vissuto in un sistema liberale.

Il mondo emozionale di Rubiņštejn è profondamente legato alla realtà, alla lingua, e alla cultura sovietiche e a quelle russe a lui contemporanee. Ma questo legame così intimo e privato convive in lui con una lucida riflessione critica sulla realtà, vincolata solo ai principi e ai valori liberali della sua coscienza. Ieri, la coscienza di Rubiņštejn nell'apparente impossibilità di una scelta, si è realizzata nella "libera" scelta

dell'*underground*, in una libertà interiore, quando sembrava che non fosse possibile una creazione libera. Oggi, rifiutandosi di scrivere e pubblicare testi di facile commercializzazione pur di “guadagnare”, Rubiņštejn si realizza nella scelta di un “lavoro” che soddisfa in primo luogo la necessità, per lui veramente “esistenziale”, di lavorare con la sua amata lingua e di farlo senza limitazioni alla sua libertà di espressione.

L'esperienza della lettura di Rubiņštejn mi ha fatto scoprire che l'arte e la letteratura non coincidono *tout court* con la godibilità estetica e la rappresentazione narrativa lineare e coerente di una realtà concreta o inventata, in sostanza con ciò che è immediatamente apprezzabile in superficie.

Attraverso le scoperte fatte durante l'elaborazione del mio lavoro su Rubiņštejn ho gradualmente acquisito un nuovo atteggiamento mentale: una posizione di apertura nei confronti di tutto ciò che di nuovo aspira ad “entrare” nella cultura, per quanto possa apparire assolutamente privo di senso e di interesse; la consapevolezza che non si può comprendere tutto con gli strumenti di valutazione già collaudati, che il valore di un fenomeno, di un'opera, di un pensiero non è determinabile esclusivamente sulla base di parametri già acquisiti per definire il contenuto del concetto di valore. In altre parole mi ha spinto a cercare di superare i miei limiti, i confini dei criteri di giudizio già acquisiti, delle nozioni sull'arte e sulla letteratura già assimilate, di tutto ciò che, anche se “nuovo”, non era altro che una “nuova” ulteriore conferma di ciò che mi era già noto. E se la comprensione è libertà e il compito fondamentale dell'arte in

questo mondo è dare prova di una libertà *assoluta*, che nella vita, s'intende, può essere solo relativa (cfr. Prigov citato da Lipoveckij 1998: 296), Rubinštejn ha contribuito a rendermi più libera da ogni aprioristica presa di posizione, a parte quella di una predisposizione a soddisfare una più eclettica curiosità di conoscere. Ed è questo che considero il risultato più prezioso della mia tesi. Non spetta a me pronunciarmi sull'effettivo valore critico-letterario del mio lavoro, ma, per le nuove prospettive che mi ha dato modo di acquisire su un piano esclusivamente personale, mi ritengo pienamente soddisfatta della scelta dell'argomento e di non essermi lasciata scoraggiare dalle difficoltà, ma di aver portato a termine con caparbia un lavoro complesso, al quale mi sono dedicata con passione, una passione che spero sia emersa nel risultato finale.

S. Z.

BIBLIOGRAFIA

TESTI DI LEV RUBINŠTEJN

- 1991 *Čto tut možno skazat'...*, in *Fascicolo personale №_ Almanacco artistico-letterario*, V/O Sojuzteatr, Moskva, pp. 232-235
- 1996 *Reguljarnoe pis'mo*, pref. di L. Rubinštejn, Ivan Limbach, Sankt-Peterburg
- 1997 *L'apparizione dell'eroe*, trad. di Alessandro Niero in Quattro poeti russi contemporanei [Dmitrij Prigov, Lev Rubinštejn, Aleksej Parščikov, Timur Kibirov], in «Si scrive» [numero unico], pp. 329-337
- 1998 *Slučai iz jazyka*, Ivan Limbach, Sankt-Peterburg
- 2000 *Domašnee muzycirovanie*, Novoe Literaturnoe obozrenie, Moskva
- 2001 «*La mamma lavava la mela*», in *I fiori del male russi*, a cura di Viktor Erofeev, ed. italiana a cura di Marco Dinelli, Voland, Roma, pp. 245-247
- 2002 *Saggi di coabitazione*, trad. di Mario Caramitti, in *Schegge di Russia*, a cura di Mario Caramitti, Fanucci Editore, Roma, pp. 67-80
- 2003 «*La mamma lavava il telaio*», in *La nuova poesia russa*, a cura di Paolo Galvagni, Crocetti Editore, Milano, pp. 240-243
- 2004 *Pogonja za šljapoj i drugie teksty*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva
- 2005 *Paure; No, non si impoverirà ovvero quattro a proposito*, trad. di Marcello Cimatti, *Insegnanti senza alunni o da sotto i*

macigni; Il fumo della patria, ovvero un gulag con filtro, trad. di Marta La Greca, *Album Malinconico*, trad. di Giulia Marcucci in *Mosca sul palmo di una mano, 5 classici della letteratura contemporanea*, a cura di Galina Denissova, Plus, Pisa University Press, pp. 45-60

INTERVISTE A LEV RUBINŠTEJN E ALTRI INTERVENTI

- 1992 *D. A. Prigov + L. S. Rubinštejn. Otcy-osnovateli moskovskogo konceptualizma*, L. Rubinštejn e D. Prigov intervistati da D. Smoljanickij, «Stolica», n. 4, pp. 47-49
- 1993 *Jazyk - pole bor'by i svobody*, L. Rubinštejn intervistato da Hol't Majer, «Novoe literaturnoe obozrenie», n. 2, pp. 306-311
- 1996 *Voprosy literatury*, L. Rubinštejn intervistato da Zara Abdullaeva, «Družba narodov», n. 6, pp. 176-185
- 1998 *Lev Rubinštejn v Čeljabinske*, L. Rubinštejn intervistato da Sergej Šapoval, «Ural'skaja nov'», n. 2, pp. 111-126
- 1999 *Neperevodimoe - suščestnoe*, L. Rubinštejn intervistato da Pavel Gruško, «Novoe Lietraturnoe Obozrenie», n. 1, pp. 76-80

CRITICA SU LEV RUBINŠTEJN

BERG, Michail

- 1998 *Poslednie cvety L'va Rubinštejna*, «Novoe literaturnoe obozrenie», n. 30, pp. 343-347

BEZRODNYJ, Michail

1996 *Konec cytaty*, Ivan Limbach, Sankt-Peterburg

KÜPPER, Stephan

2000 *Autorstrategien im Moskauer Konzeptualismus: Il'ja Kabakov, Lev Rubinštejn, Dmitrij A. Prigov*, Peter Lang, Frankfurt am Main-Berlin- Bern-Bruxelles- New York-Oxford-Wien

KURICYN, Vjačeslav

1995 *Dannyj moment (o sočinenii L'va Rubinštejna "Programma sovместnych pereživanij")*, «Novoe Literaturnoe Obosrenie», n.16 , pp. 329-331

LETCEV, Viktor

1989 *Konceptualizm: čtenie i ponimanie*, «Daugava», n. 8, pp. 107-113

LIPOVECKIJ, Mark

2004 *Delo v šljape, ili Real'nost' Rubinštejna*, in *Pogonja za šljapoj i drugie teksty*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, pp. 7-26

NIERO, Alessandro

1998 *La "biblioteca" della lingua. La poesia concettualista di Lev Rubinštejn*, «Quaderni di lingue e letterature straniere», Università degli studi di Verona, n. 23, pp. 137-156

PRIGOV, Dmitrij e ŠAPOVAL, Sergej
2003 *Portretnaja galereja D. A. P.*, Novoe Literaturnoe
Obozrenie, Moskva, pp. 137-160

ZORIN, Andrej
1989 *Katalog*, «Literaturnoe obozrenie», n. 10, pp. 90-92
1989 *Stichi na kartočkach (poetičeskij jazyk L'va Rubinštejna)*,
«Daugava», n. 8, p. 100

TESTI SUL CONCETTUALISMO, SULLA CULTURA UNDERGROUND, SUL CONTESTO STORICO DEGLI ANNI SETTANTA E SUL POSTMODERNISMO

AJZENBERG, Michail
1991 *Nekotorye drugie... Varjant Chroniki: pervaja versija*, «Teatr»,
n. 4, pp. 98-118.
1994 *Vozmožnost' vyskazyvanija*, «Znamja», n. 6, pp. 191-198
1995 *Vokrug konceptualizma*, «Arion», n. 4, pp. 128-154
1998 *K opredeleniju podpol'ja in Andegraund včera i segodnja*,
«Znamja», n. 6, pp. 172-175

AKSENOV-MEERSON, Michail
1981 *Iskusstvo socialističeskogo realizma*, «A-Ja», n. 3, pp. 58-59

ALPATOVA, Irina
2004 *Al'fa i omega svobodnogo tvorčestva*, Aleksandr Sidorov, Ž.
Melkonjan, I. Šelkovskij intervistati da Alpatova Irina,
in «A-ja», *Žurnal neoficial'nogo russkogo iskusstva 1979-*

1986, I. Alpatova e G. Elšivskaja, Moskva,
ArtChronika, pp. VII-XVII

BAJTOV, Nikolaj

1998 *Andegraund večer - kak večny novacii i pojsk in Andegraund
včera i segodnja*, «Znamja», n. 6, pp. 176-180

BARILLI, Renato

1981 *Tra presenza e assenza, due ipotesi per l'età postmoderna*,
Bompiani, Milano

BERG, Michail

1997 *Gamburgskij sčet*, «Novoe literaturnoe obozrenie», n. 25,
pp. 110-119

BOBRINSKAJA, Ekaterina

1994 Testo introduttivo, in *Konceptualizm (Al'bom)*, Galart,
Moskva, senza indicazione di pagina [ma pp. 1-56]

DELL'ASTA, Marta

2003 *Una via per ricominciare. Il dissenso in URSS dal 1917 al
1990*, Russia Cristiana Edizioni La Casa di Matriona,
Milano

ECO, Umberto

1999 *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano

EGGELING, Wolfram

1999 *Politika i kul'tura pri Chruščeve i Brežneve 1953-1970 gg.*,
AIRO-XX, Moskva

EL'ŠIVSKAJA, Galina

2004 *A-Ja: opyt vtorogo čtenia*, in «A-ja» *Žurnal neoficial'nogo
russkogo iskusstva 1979-1986*, I. Alpatova e G. Elšivskaja,
ristampa anastatica, Moskva, ArtChronika, pp. III-VI

EROFEEV, Viktor

I fiori del male russi, in *I fiori del male russi*, a cura di Viktor
Erofeev, ed. italiana a cura di Marco Dinelli, Voland,
Roma, pp. 9-27

FAJBISOVIČ, Semen

1998 *Tri andegraunda*, in *Andegraund včera i segodnja*, «Znamja»,
n. 6, pp. 195-198

GERLOVINY, Rimma e Valerij

1979 *Rimma i Valerij Gerloviny*, "A-Ja", n. 1, pp. 17-20

GROJS, Boris

1979 *Moskovskij romantičeskij konceptualizm*, "A-Ja", n. 1, pp. 3-
11

1993 *Zwei Rede über moderne Dichtung*, «Schreibheft» n. 42, pp.
27- 33

1997 *Der Text als ready-made*, «Wespennest», n. 107, pp. 72-79

1998 *Za literaturnyj professionalizm*, in *Andegraund včera i segodnja*,
«Znamja», n. 6, pp. 180-182

HIRT, Günther e WONDERS, Saša

1993 *Legenden, die nicht enden*, «Schreibheft», n.42, pp. 35-45

1998 *Präprintium: Moskauer Bücher aus dem Samizdat*, Temmen,
Bremen + 1 CD ROM

KABAKOV, Il'ja

1984 *Kuchonnaja serija*, in "A-Ja", n. 6, pp. 26-27

1999 *60-e–70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve*, Wiener
Slawistischer Almanach, Wien

2002 *Tri installjicii*, Ad Marginem, Moskva

KOSUTH, Joseph

2000 *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, Costa
& Nolan, Ancona-Milano

KRIVULIN, Viktor

2003 *Mezžo seculo di poesia russa*, in *La nuova poesia russa*, a cura
di Paolo Galvagni, Crocetti Editore, Milano, pp. 15-27

KURICYN, Vjačeslav

2000 *Russkij literaturnyj post-moderniz'm*, OGI, Moskva

IVANOV, Boris

2000 *Evoljucija literaturnych dviženij v pjatidesjatye-vos'midesjatye
gody (Tezisy)*, in *Istorija leningradskoj nepodcenzurnoj literatury:
1950-1980*, Dean, Sankt-Petersburg, pp. 17-28

LIPOVECKIJ, Mark

- 1998 *Paralogija ruskogo postmodernizma*, «Novoe Literaturnoe Obozrenie», n. 30, pp. 285-304
- 1999a *Russian Postmodernist Fiction , Dialogue with Chaos*, Armonk, New York and London, M. E. Sharp
- 1999b *Goluboe salo pokolenija, ili Dva mifa ob odnom krizise*, in «Znamja», n. 11, pp. 207-215
- 2002a *PCM (Postmodernism segodnja)*, «Znamja», n. 5, pp. 200-211
- 2002b *Explosive Compromises of Russian Postmodernism*, in *Postmodernism and Postcolonialism*, a cura di D. Possamai e S. Albertazzi, Padova, Il Poligrafo pp. 57-74
- 2004 *Liberalizm: vzgljad iz literatury*, «Znamja», n. 6, pp. 183-185

MARTINI, Mauro

- 2002 *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'Urss*, Mondadori, Milano

MASTERKOVA, Margarita

- 1982 *Moskovskie performansy*, "A-Ja", n. 4, pp. 6-11

NIERO, Alessandro

- 2005 *La persistenza della poesia dall'Urss alla Russia in Otto poeti russi [Michail Ajzenberg, Igor Cholin, Dmitrij Prigov, Evgenij Rejn, Lev Rubinštejn, Genrich Sapgir, Sergej Stratanovskij, Elena Švarc]*, a cura di Alessandro Niero, in «In forma di parole», [Numero monografico dedicato alla poesia russa del secondo Novecento] n. 2, pp. 271-352

POSSAMAI, Donatella

2000 *Che cos'è il postmodernismo russo. Cinque percorsi interpretativi*,
Il Poligrafo, Padova

2004 *Sulla critica del postmodernismo: spunti di riflessione*, estratto
da Atti del Terzo Congresso Italiano di Slavistica (Forlì,
7-9 giugno 2002) “Gli studi slavistici nel nuovo
contesto ideologico e culturale del mondo slavo”,
«Studi Slavistici I», Rivista dell'Associazione Italiana
degli slavisti, pp. 115-125

PIRETTO, Gian Piero

2001 *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Einaudi,
Torino

SAVICKIJ, Stanislav

2002 *Andegraund. Istorija i mify leningradskoj neoficial'noj literatury*,
Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva

SAŽIN, Valerij

2000 *Načalo «ottepeli» (1953-1954)*, in *Istorija leningradskoj
nepodženzurnoj literatury: 1950-1980*, Dean, Sankt-
Petersburg

SEDAKOVA, Ol'ga

1998 *V Geraklitovu reku vtoroj raz ne vojdeš'*, in *Andegraund včera i
segodnja*, «Znamja», n. 6, pp. 190-195

STRADA, Vittorio

1991 *Dal “disgelo” al “dissenso”: la nuova emigrazione*, in *Storia della letteratura russa, III. Il Novecento, 3. Dal realismo socialista ai nostri giorni*, a cura di E. Etkind e al., Einaudi, Torino, pp. 757-784

SUCHICH, Igor’

2000 *Tri uroka samizdata*, in *Istorija leningradskoj nepodcenzurnoj literatury: 1950-1980*, Dean, Sankt-Petersburg, pp. 154-158

TAMRUČI, Natal’ja

1993 *Moskovskij konceptualizm. Istorija slov*, «Voprosy iskusstvoznanija», n. 4, Moskva, pp. 206-223

VASIL’EV, Igor’

1996 *Russkij literaturnyj konceptualizm*, in «Russkaja literatura XX veka: napravlenija i tečenija», n. 3, Ekaterinburg, pp. 135-146

ZNAMJA

1998 *Andegraund včera i segodnja*, [nota redazionale], n. 6, pp. 172-199

ZOLOTUSSKIJ, Igor’

1991 *La letteratura del terzo disgelo*, trad. di Elena Bona, in *Storia della letteratura russa, III. Il Novecento, 3. Dal realismo socialista ai nostri giorni*, a cura di E. Etkind e al., Einaudi, Torino, pp. 1019-1039

ZORIN, Andrej

1991 «*Al'manach*» - *vzglyad iz žala*, in *Fascicolo personale №_ Almanacco artistico-letterario*, V/O Sojuzteatr, Moskva, pp. 246-271

OPERE DI CONSULTAZIONE GENERALE:

AUCOUTURIER, Michel

1997 *La letteratura della dissidenza*, trad. di Andrea Buonocuore, in *Storia della civiltà letteraria russa*, a cura di M. Colucci e R. Picchio, UTET; Torino, v. II, pp. 467-486

BELTRAMI, G. Pietro

1998 *Gli strumenti della poesia*, Il Mulino, Bologna

CADORIN, Elisa

2002 *Cronologia del Novecento letterario russo*, Campanotto Editore, Pasian di Prato (UD)

CHEVEŠI, M. A.

2004 *Tolkovyj slovar' ideologičeskich i političeskich terminov sovetskogo perioda*, Meždunarodnye otnošenija, Moskva

FLAKER, Aleksandar

1997 *La letteratura russa dopo Stalin*, trad. di Alice Parmeggiani, in *Storia della civiltà letteraria russa*, a cura di M. Colucci e R. Picchio, UTET; Torino, v. II, pp. 445-466

GITERMANN, Valentin

1973 *Storia della Russia*, 2 voll., trad. di Giovanni Sanna, La Nuova Italia, Firenze

KOVALEV, Vladimir

1995 *Dizionario russo-italiano, italiano-russo*, Zanichelli, Bologna

LEC, Stanisław Jerzy

1999 *Altri pensieri spettinati, aforismi in margine a tovaglioli di carta*, Bompiani, Milano

LEJDERMAN, L. e LIPOVECKIJ, M.

2003 *Sovremennaja russkaja literatura 1950-1990-e gody*, 2 voll., Izdatel'skij Centr «Akademija», Moskva, v. II

LOTMAN, Jurij

1972⁶ *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, trad. di E. Bazzarelli, E. Klein, e G. Schiaffino, Mursia, Milano

MONASTYRSKIJ, Andrej

1999 *Slovar' terminov moskovskoj konceptual'noj školy*, Ad Marginem, Moskva

OŽEGOV C.I., ŠVEDOVA N.J.

1995 *Tol'kovyj slovar' russkogo jazyka, «Az'»* - Rossijskaja Akademija Nauk, Moskva

POE, E. Allan

2002 *Il Corvo e altre poesie*, trad. Alessandro Quattrone,
Demetra, Colognola ai Colli (VR)

PUŠKIN, Aleksandr S.

1996 *Evgenij Onegin*, trad. di Pia Pera, Marsilio, Venezia

2001 *Poemi e liriche*, trad. di Tommaso Landolfi, Adelphi,
Milano

SALVATORI, Massimo

2000 *Enciclopedia storica*, Zanichelli, Bologna

SKLJAREVSKAJA, G. H.

2000 *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka konca XX veka. Jazykovye izmenenija*, Rossijskaja Akademija nauk - Institut lingvističeskich issledovanij - Folio-press, Sankt-Peterburg

STEPANOV, Juirij

2004 *Konstanty: slovar' ruskoj kul'tury*, Akademičeskij Proekt,
Moskva

SITOGRAFIA

FANAJLOVA, ELENA

2004 *Moskovskie kuchni*, Lev Rubinštejn, Jurij Lores, Dmitrij Prigov, Vladimir Tol'c, Galina Salova, Viktor Slavkin, Vladimir Baburin, Ol'ga Beklemeičeva, Anatolij Golubovskij, intervistati da Elena Fanajlova, 05.02,

[programma radiofonico], redattore: Sergej Jurenev
<http://www.svoboda.org/programs/ogi/2004/ogi.050204.asp>, consultato il 13. 01.2007

LIPOVECKIJ, Mark

2000 *Konceptualizm i neobarokko*, «Nezavisimaja gazeta», 07.09,
http://exlibris.ng.ru/kafedra/2000-09-07/3_postmodern.html,
consultato il 10.09.2006

RUBINŠTEJN, Lev

1996 Prefazione di L. Rubinštejn a *Thomas Kling, Poesie, traduzione e articolo introduttivo di Ol'ga Denisova-Barskaja*,
“Inostrannaja literatura”, n. 9
<http://magazines.russ.ru/inostran/1996/9/kling.html>,
consultato il 24.02.2007

1998a *Lev Rubinštejn: “Moja knižka nraivsja mne kak knižka”*, L. Rubinštejn intervistato dalla redazione,
«Peterburgskij Knižnyj Vestnik» On-line, febbraio, n. 1(2), redattore: Aleksej Vinogradov
<http://bookman.spb.ru/02/Leo/Leo.htm>, consultato il 02.06.2006

1998b “*Dlja menja ljuboj tekst sposoben v kakoj-to moment stat' poeziej*”, L. Rubinštejn intervistato da Natal'ja Voskovskaja, “Russkij žurnal”, 21.04,
<http://www.russ.ru/journal/inie/98-04-21/voskov.htm>, consultato il 12.06.2007

2004 *Otkrytaja kniga: živaja diskussija*, Lev Rubinštejn, Andrej Dmitriev, Anna Latynina, Andrej Nemzer, Sergej

Čuprinin, intervistati da Natal'ja Ivanova, 24.03,
[progetto Fond Liberal'naja missija]
<http://www.liberal.ru/sitan.asp?Rel=94>, consultato il
20.02.2007

2006a *O vozmožnosti svobody*, 15.02,
<http://www.stengazeta.net/article.html?article=1049>,
consultato il 07.03.2007

2006b *Lestnic suščestv*, 10.10,
<http://www.stengazeta.net/article.html?article=2126>,
consultato il 05.11.2006

NOTE SULL'AUTRICE



L'autrice, Sara Zaghini, è nata nel 1974 a Cesena, e risiede a Bellaria, piccola località balneare in provincia di Rimini. A Bellaria ha frequentato le scuole dell'obbligo, e a Marebello di Rimini ha frequentato l'Istituto tecnico per il turismo invece di un liceo, non avendo ancora le idee chiare sul proprio futuro accademico e lavorativo. E' cresciuta in un bar ristorante che i suoi genitori presero in gestione quando aveva 2 anni. La madre è aretina, ha conosciuto la persona che sarebbe diventata suo padre in vacanza a Bellaria, allora località turistica rinomata, il padre è invece un puro romagnolo. Sara cova ancora, a torto, rancore nei confronti dei genitori per non averla aiutata a "scegliere" con maggiore

oculatezza il proprio futuro. “A torto” perché si rende perfettamente conto che è già stato molto, nella situazione in cui si trovavano quando presero in affitto il ristorante, che siano riusciti a pagarle gli studi: la madre non sapeva neppure cucinare, ha imparato “sul campo” dietro insegnamenti di suo padre e di sua suocera. Entrambe le famiglie dei suoi genitori, inoltre, erano molto problematiche, più quella del padre, suo fratello tossicodipendente, suo padre alcolizzato, alzava le mani contro sua moglie facendo piedino sotto il tavolo alla turista di turno. Perciò il padre di Sara, quando conobbe quella ragazza aretina e capì che era una brava ragazza, decise di sposarsi con lei e per farsi una famiglia propria. Sua madre allora si trasferì a Bellaria. Ma, abitando tutti nello stesso stabile proprietà di famiglia, una casa a due piani con mansarda, l'intera famiglia ha risentito fortemente dei danni psicologici e pratici provocati dalla ventennale tossicodipendenza del fratello di suo padre e dall'alcolismo di suo nonno, il padre di suo padre. Da parte della famiglia della madre, suo fratello era un alcolizzato e un uomo senza spina dorsale che mise incinta una donna che lo tradiva regolarmente dopo i primi anni di matrimonio. Per Sara un'adolescenza scandita da scene da film drammatico: il padre che dalla rabbia prende per i capelli la cocainomane che stava con suo fratello, i passi degli spacciatori per le scale che gli portavano la “roba” , visite a varie comunità per cercare di togliere lo zio dal tunnel della droga. Siccome i genitori di Sara erano impegnati diciotto ore al giorno al bar ristorante ogni sera la mamma di Sara la portava a casa, distante tre chilometri dal bar ristorante, a dormire a casa

con sua nonna (materna), poi quando lei morì, prima che iniziasse il servizio al ristorante, per qualche tempo mi lasciarono dormire nell'appartamento di sopra, dove abitava suo nonno e Sara tremava nella notte nel terrore di sentirlo tornare ubriaco a casa e con la paura che potesse abusare di lei (aveva trovato riviste porno nel suo appartamento e inoltre le sue paure erano amplificate dagli abusi subiti per anni da due clienti anziani regolari frequentatori del bar). Sara crescendo capì che, per come stavano le cose, i suoi genitori avevano ben altro a cui pensare che non fosse indirizzare la figlia verso le scelte migliori sulla sua formazione scolastica e il suo futuro accademico, tanto più che i suoi genitori non avevano svolto studi “alti”, suo padre, nella condizione di povertà in cui versava la sua famiglia aveva appena finito le elementari e sua madre aveva frequentato l'Istituto d'arte.

A 18 anni Sara non aveva visto altra realtà che Bellaria, problemi in famiglia e il lavoro al bar-ristorante in affitto frequentato da vecchi marinai e giovani squinternati. E Sara, da sola, non è riuscita a decidere al meglio per il suo futuro. Frequentando l'Istituto tecnico per il turismo Sara scoprì la sua passione e la sua innata predisposizione per le lingue straniere e per la letteratura, italiana e stranera e, finito l'istituto, si iscrisse alla Facoltà di Lingue e Letterature straniere all'Università di Bologna. Inizialmente aveva optato per lo studio della lingua inglese come prima lingua, non perché le piacesse in particolar modo tra le lingue che aveva studiato, ma perché le sembrava una lingua “obbligata” visto che sarebbe stata richiesta in qualsiasi posto di lavoro. Poi la

passione ha prevalso sulla pragmaticità e cambiò il suo piano di studi scegliendo come prima lingua il russo. L'idea di studiare il russo nacque, è curioso, quando un giorno Sara ascoltò in televisione qualcuno che parlava il russo e la melodia di quella lingua, unita al fascino che Sara ha sempre avuto per le cose difficili, per l'esotico, le dettò questa scelta. Purtroppo, negli anni in cui Sara si iscrisse all'università la sessione di russistica non era ben organizzata: insegnanti madrelingua "rimediati" dalla facoltà di ingegneria, un'insegnante di letteratura che non riusciva a tenere una lezione che suscitasse il minimo interesse, i corsi erano male organizzati: il programma d'esame orale prevedeva la lettura di una ventina e passa di libri da leggere con relativa critica ma tutti in italiano. E così non si impara, non solo la lingua "parlata", ma neanche la lingua della letteratura. Ora le cose sono cambiate ma allora Sara decise di fare del suo meglio per integrare quello che lei considerava una formazione universitaria carente. Visse a Mosca per due mesi in famiglia, frequentando il corso per stranieri dell'Università statale di Mosca, e, quando giunse il momento per pensare alla tesi, decise che era ora di imparare il russo e decise di trascorre 8 mesi in ostello a San Pietroburgo. Scelse l'argomento della tesi su proposta del professor Niero, novello docente di lingua e letteratura russa, che le propose come argomento lo "studio" di un "autore" degli anni '70, vivente, che fece parte della letteratura underground del periodo sovietico. Sara, interessata particolarmente da soggetti complessi e dalla particolare poetica di Lev Rubinštejn accettò. A San Pietroburgo Sara trovò una città incantevole con una cultura

che la affascinò. Essendo andata in Russia con lo scopo primo di imparare la lingua “viva”, oltre a ricercare materiale per la tesi, Sara cercò disperatamente tra gli studenti e i non studenti dell’ostello di tutte le nazionalità di conoscere dei russi e questo accadde per un caso puramente fortuito, quando perse 3.000,00 €. che le avevano mandato i suoi genitori. Appena arrivata Sara conobbe un ragazzo russo molto cortese, uno dei “veterani” dell’ostello, ma molto giovane, le presentò una ragazza russa dicendo che sarebbe potuta andare da lei se avesse avuto bisogno di qualsiasi cosa, e per sfogarsi dall’increscioso accaduto andò da lei, e da lì nacque un’amicizia forte, Saša la introdusse nella sua compagnia (solo ragazzi russi) e Sara, anche perché sapeva parlare il russo meglio dei vari stranieri (anche italiani) che erano in ostello divenne il centro della compagnia, si riunivano tutti nella sua camera e quando uscivano la invitavano sempre ad andare con loro, così Sara acquisì una buona conoscenza della lingua russa, quello che l’Università non le aveva saputo dare.

Quando tornò in Italia Sara diede subito l’esame del corso di traduzione dal russo all’italiano e la prof. Possamai, allora docente a Bologna, ora a Venezia, le propose di pubblicare la sua tesina di traduzione. Sara non ci poteva credere, ora la sua traduzione è pubblicata su *Slavia*, rivista trimestrale di cultura russa del luglio-settembre 2002, è la traduzione di un breve racconto di Nikolaj Gumilev “Il cavaliere d’oro”.

Sara si dedicò in seguito alla stesura della tesi. Si laureò con 110 e lode, il professor Niero fu il suo relatore e il suo correlatore la Prof.ssa Imposti, docente, allora, di linguistica

russe. Alla festa di laurea le proposero di partecipare al concorso per scienze della traduzione, lo fece, passò l'esame scritto brillantemente, ma per un punto, non riuscì a vincere la borsa di studio. Per poter continuare gli studi la borsa di studio era fondamentale per Sara, visto che i suoi genitori chiaramente le dissero che non avrebbero potuto mantenerla ancora agli studi. Erano passati i tempi in cui Bellaria era una "perla dell'Adriatico", non c'erano più turisti che avevano soldi da spendere per un pranzo o una cena di pesce fresco. Sara i suoi studi, fino a quel momento, se li pagò aiutando i genitori al bar-ristorante, facendo sia la cameriera che la barista, ma ormai non serviva più nemmeno lei, visto il calo di lavoro. Senza un incentivo morale forte di cui Sara aveva bisogno, che si aspettava dai suoi genitori nella sua connaturata insicurezza e sfiducia in sé, Sara non se la sentì, nonostante le insistenze dei professori, di continuare la carriera universitaria, di lavorare e studiare contemporaneamente, era già stanca, aveva iniziato a fare caffè all'età di sei anni. Aveva troppa poca fiducia in se stessa per immaginare di poter riuscire ad intraprendere il Dottorato andando a lavorare alle dipendenze di altri (e poi per quale lavoro?) e contemporaneamente portare avanti il Dottorato, che avrebbe comportato periodi di soggiorno all'estero. E così oggi Sara cerca di sfruttare il suo adorato russo e in generale la sua passione per le lingue facendo la stagione in albergo. Oggi non passa giorno che Sara non si recrimini di non aver voluto ALMENO tentare di intraprendere il Dottorato, di non essersi voluta "mettere in gioco" per ciò che sente ancora oggi essere la fonte di

soddisfazione e di realizzazione più grande nella sua vita, la sua passione personale per le lingue e in particolare per la lingua russa. Ora si ritrova a lavorare in albergo per la stagione estiva e in un sacchificio nella stagione invernale, e la soddisfazione più grande si è ridotta al piacere di sentirsi dire dai clienti stranieri come parla bene il russo e il tedesco. Contemporaneamente però Sara si sente anche triste, perché ad ogni complimento le viene da pensare: “Ma cosa ci faccio io qui?, perché non sono ad insegnare la lingua e la letteratura russa?, a trasmettere ad altri la mia passione?”

Sara sarebbe potuta diventare un’ottima ricercatrice e docente.

*“L’uomo non è la creatura delle circostanze,
sono le circostanze le creature dell’uomo.”*

Benjamin Franklin

INDICE

SOMMARIO	3
PREFAZIONE	4
Esergo/dedica	9

CAPITOLO 1

<i>Le origini underground del concettualismo moscovita</i>	10
1.1 Il fremito intellettuale nell'apparente immobilità della stagnazione brežneviana	10
1.2 L' <i>underground</i> delle cucine	47
1.3 <i>Conceptual Art</i> e <i>moskovskij konceptualizm</i>	80
1.3.1 L'arte concettuale	80
1.3.2 Il concettualismo moscovita	84
1.3.3 Il concettualismo moscovita letterario	123

CAPITOLO 2

<i>Lev Rubinštejn: l'irriproducibile originalità della poesia su schedine</i>	144
2.1 L'identità biografica e la poetica non convenzionale di Lev Rubinštejn	144
La "cartoteca": una strategia di affermazione dell'individualità autoriale	172

CAPITOLO 3

<i>La remitologizzazione del concetto di coscienza creativa: l'altro come elemento costitutivo del sé</i>	249
---	-----

CAPITOLO 4

<i>La realtà biografica di Rubiņštejn: origine e legittimazione del suo discorso autoriale</i>	277
4.1 Il concettualismo tra avanguardia e postmodernismo	277
4.2 La riaffermazione della realtà nel postmodernismo degli anni Novanta	280
4.3 Il nuovo autobiografismo di Rubiņštejn <i>vs</i> postmodernismo russo “mainstream”	281
4.4 La scrittura <i>non-fiction</i> di Rubiņštejn da « <i>Questo sono io</i> » a <i>All'inseguimento del cappello</i>	285
4.5 L'attualità del discorso autoriale “non imposto” di Rubiņštejn nel contesto della cultura russa contemporanea	350
POSTFAZIONE.....	364
BIBLIOGRAFIA	369
NOTA SULL'AUTRICE.....	384

(...)

- 119 [A musical analogue](#), Peter Houle [Saggio]
120 [Tutto è visibile](#), Patrizio Dimitri [Poesia]
121 [Cinque passi](#), Anna Belozorovitch [Poesia e fotografia]
122 [Cattedrali](#), a cura di G. Brenna e R. Maggiani [Calendario 2013]
123 [L'ordine delle cose](#), Roberto Perrino [Poesia]
124 [Scena della violenza](#), Andrea Leone [Poesia]
125 [Una domenica mattina](#), Letizia Dimartino [Poesia]
126 [Caffè Rosa](#), Nicla Pandolfo [Racconti]
127 [Il segno semplice](#), Meth Sambiasi [Poesia]
128 [Copertina](#), Maria Musik [Poesia e prosa]
129 [Poesie per una conversazione](#), Francesca Simonetti [Poesia e prosa]
130 [Sinfonia per Populonia](#), Roberto Mosi [Poesia e pittura]
131 [Dalla finestra](#), Davide Morelli [Poesia]
132 [Gli amanti bendati](#), Simone Consorti [Poesia]
133 [Da questo mare](#), Gian Piero Stefanoni [Poesia]
134 [Una vita a pezzi](#), Armando Tagliavento [Poesia]
135 [Spazio espanso](#), Roberto Maggiani [Poesia]
136 [Il sasso e la rana](#), Fabio Pasquarella [Poesia]
137 [Due insieme](#), Antonio Mazziotta [Racconto]
138 [Dieci secondi](#), Baltasar [Racconto]
139 [Salon Proust](#), Aa. Vv. [Salon di arti varie]
140 [Nell'imminenza del giorno](#), Tomaso Pieragnolo [Poesia/Traduzioni]
141 [Apparizioni pittoriche nella Recherche](#), Gennaro Oliviero [Saggio]
142 [Saggi sparsi su Proust](#), Valentina Corbani [Saggi]

Questo libro elettronico (eBook) è un *Libro libero* proposto in formato pdf da *LaRecherche.it* ed è scaricabile e consultabile gratuitamente.

Pubblicato nel mese di ottobre 2013 sui siti:

www.ebook-larecherche.it

www.larecherche.it

eBook n. 143

Collana a cura di Giuliano Brenna e Roberto Maggiani

Per contatti: ebook@larecherche.it

[Senza l'autorizzazione dell'autore, è consentita soltanto la diffusione gratuita dei testi in versione elettronica (non a stampa), purché se ne citino correttamente autore, titolo e sito web di provenienza: www.ebook-larecherche.it]

*

L'autore, con la pubblicazione del presente eBook, dichiara implicitamente che i testi da lui proposti e qui pubblicati, sono di propria stesura e non violano in nessun modo le leggi sul diritto d'autore, e dà esplicito consenso alla pubblicazione dei propri testi, editi e/o inediti che siano, in esso contenuti, pertanto solleva *LaRecherche.it* e relativi redattori e/o curatori da ogni responsabilità riguardo diritti d'autore ed editoriali; se i testi fossero già editi da altro editore, l'autore dichiara, sotto la propria responsabilità, che i testi forniti e qui pubblicati, per scadenza avvenuta dei relativi contratti, sono esenti da diritti editoriali, o, nel caso di contratti ancora in corso, l'autore dichiara che l'editore, da lui stesso contattato, consente la libera e gratuita pubblicazione dei testi qui pubblicati.