

“Mne govorjat, kakaja bednost’ slovarja...”  
Il protosamizdat del periodo staliniano alla ricerca di  
un’espressività

Massimo Maurizio  
Università degli Studi di Torino

---

**Abstract**

L’estetica della letteratura afferente al circuito samizdat dopo il XX congresso del PCUS (1956) è strettamente legata alla produzione non ufficiale del periodo staliniano, a sua volta definitasi secondo una relazione antitetica alla poesia proletaria degli anni Venti. Molte delle figure di riferimento di questo periodo hanno attinto il proprio linguaggio e gli strumenti poetici dall’arsenale espressivo e formale del Secolo d’Argento, sebbene differenziandosi notevolmente e adattandolo all’estetica che essi perseguivano, intimamente alternativa a quella realsocialista. La complessa poetica di autori quali E. Kropivnickij, Jan Satunovskij (come anche, in un periodo successivo, il “discepolo” del primo G Sapgir) e molti altri hanno attinto i tratti distintivi della propria produzione dalla rielaborazione dell’arte proletaria della prima metà degli anni Venti alla luce di una visione dissacrante e grottesca della contemporaneità, che emerge in primo luogo dall’aspetto delle loro opere poetiche.

---

**Parole chiave**

Letteratura non ufficiale, stalinismo, Samizdat, estetica letteraria

---

**Contatti**

massimo.maurizio@unito.it

---

A partire del XX congresso del PCUS si sviluppano e si diffondono quei canali del *samizdat*, che permetteranno la conoscenza in un ambito relativamente ristretto della cultura alternativa a quella ufficiale, molte delle caratteristiche della quale proseguiranno la ricerca del Secolo d’argento, sebbene adattate al contesto dell’URSS e della cultura post-bellica. L’estetica di buon parte di quella letteratura trova la sua origine, da un punto di vista prima di tutto formale, dalla letteratura non ufficiale del trentennio precedente, ancora oggi poco frequentata, ma di capitale importanza. In quest’ambito operavano figure di primo e secondo piano dell’epoca modernista che funsero da ‘ponte’ per traghettare l’esperienza del secolo d’argento nel contesto del dopoguerra.<sup>1</sup>

Вспоминаю свою первую встречу со стихами Евгения Леонидовича Кропивницкого. [...] Я почувствовал тогда радость первооткрывателя: русская поэзия словно бы утратила для меня свою трагическую разорванность и обрела

---

<sup>1</sup> In questo contributo intendo la parola «avanguardista» nel senso più ampio del termine, come tendenze unite dalla ricerca nell’ambito della parola ‘in quanto tale’, formale, espressiva e che si svolge in maniera indipendente e addirittura oppositiva alla funzione semantico-referenziale.

гармоническую цельность. Бронзовый век связался с веком серебряным, и в их совместном блеске окончательно померкли глиняные големы социалистического стихотворчества (Orlickij 186).<sup>2</sup>

Il rapporto dei ‘mentori’, che in misura diversa parteciparono alla stagione del Secolo d’argento, con gli esponenti dell’ambiente della letteratura non ufficiale avviene in forme e con modalità diverse:

1. scrittori di primo piano del periodo modernista che interagiscono con autori, il cui esordio letterario si colloca tra la fine degli anni Venti e l’inizio del decennio successivo (M. Kuz’min per A. Egunov<sup>3</sup>);
2. esponenti di secondo piano delle avanguardie prerivoluzionarie, che fungono da testimoni di una poetica non più accettata in URSS, ma che continuava a rimanere per molto attuale: per esempio I. Sel’vinskij, N. Aseev o S. Kirsanov per i giovani studenti del Litinstitut (B. Sluckij, D. Samojlov, N. Glazkov, ma anche M. Kul’čickij, P. Kogan, I. Pul’kin), il cui ruolo di rinnovamento della lingua poetica nel periodo della guerra e dopo sarà fondamentale;
3. scrittori la cui attività prende le mosse nel periodo modernista, ma che si definisce nel contesto post-rivoluzionario e prevalentemente non ufficiale (T. Čurilin, A. Al’ving, E. Kropivnickij, Jan Satunovskij e molti altri).

La riproposizione dell’esperienza modernista si manifesta a più livelli non tanto nel senso della restituzione di temi e dell’atmosfera del periodo precedente, cosa che comunque accade in qualche caso,<sup>4</sup> quanto dei richiami a livello di poetica e sperimentazione verbale; questo rapporto fu una costante della produzione intellettuale almeno fino al 1926 e fu la causa del rapporto conflittuale che con essa ebbero *Kuz’nica*, la RAPP e le altre declinazioni della cultura proletaria. Molti degli autori degli anni Venti cercano la collaborazione con la neonata URSS, ivi compresi gli autori più avanguardisti che, da un punto di vista contenutistico, si muovono in direzione delle suggestioni che il ‘nuovo mondo’ offriva: la divergenza maggiore che opponeva i gruppi proletari e la produzione più chiaramente intellettuale avrà carattere prettamente formale: il proto-samizdat farà proprie le suggestioni tematiche e produttiviste del contesto post-rivoluzionario, adattandole alle proprie esigenze espressive, dal momento che esse, proprio dai primi anni Trenta, incominciano e definirsi in relazione – polemica e antagonista –

---

<sup>2</sup> «Ricordo il primo contatto con i versi di Evgenij Leonidovič Kropivnickij. [...] Ho avvertito allora la gioia dello scopritore: mi sembrò allora che la poesia russa avesse perduto la sua tragica frammentarietà e che avesse acquistato una coerenza armonica. Il secolo di bronzo [la letteratura non ufficiale del periodo post-staliniano] si legò al secolo d’argento e nel loro scintillio congiunto i golem d’argilla della scrittura poetica del realismo socialista si offuscarono» (qui e oltre tutte le traduzioni sono da considerarsi mie, se non diversamente indicato. – M.M.).

<sup>3</sup> Questo rapporto continua anche con scrittori della generazione successiva, come nel caso di A. Kručnych per G. Ajgi o B. Pasternak per lo stesso Ajgi o A. Voznesenskij, o nel caso di autori di altre tendenze, ma che risultano fondamentali per comprendere la cultura del secolo d’argento (A. Achmatova per i cosiddetti ‘achmatovskie siroty’, I. Brodskij, D. Bobyšev, A. Najman, E. Rejn).

<sup>4</sup> Si pensi, per esempio a *Poema senza eroe*, in cui A. Achmatova tende a (ri)creare un mito modernista in un periodo in cui questo non poteva esistere.

all'estetica giudicata più vicina al proletariato e che diverrà quella dominante per il realismo socialista.

Al contrario, i gruppi proletari tendevano a canoni estetici e stilistici arcaici, tradizionali, talvolta spesso vicini a un primitivismo non cercato, ma dovuto a stilemi espressivi e formule espressive rigide, attinte dalla poesia di stampo tradizionale di mezzo secolo prima; la mancanza di una ricerca in questo senso è certamente dovuta anche al poco conto in cui si teneva l'aspetto estetico dell'opera d'arte nei primi anni dell'esperienza della poesia proletaria.<sup>5</sup>

In questo contesto, una parte certamente non trascurabile della letteratura non ufficiale del periodo staliniano si forma come reazione polemica a questa mancanza di originalità e quindi al poco interesse che caratterizzava questa produzione.<sup>6</sup>

ПЕРВОМАЙСКИЙ ГИМН

(В. Кириллов, 1918)

Славьте Великое Первое Мая,  
Праздник Труда и паденья оков,  
Славьте Великое Первое Мая –  
Праздник Свободы, весны и цветов.

[...] Громче – оркестры, выше – знамена,  
Славьте Великий Рабочий Союз,  
Славьте всемирных борцов легионы,  
Армию синих замасленных блуз.

Славьте Великое Первое Мая,  
Праздник Труда и паденья оков,  
Славьте Великое Первое Мая –  
Праздник Свободы, весны и цветов.  
(Kirillov)

ОДА ПУШКИНУ

(Е. Кропивницкий, 1937)

Поэт всеобъемлющий – и нет,  
Нет поэта равного.  
Слава, слава славному –  
Из поэтов главному!  
Слава многоликому  
Пушкину великому!  
(Кропивницкий 59)

---

<sup>5</sup> Cfr., a titolo di esempio, la poesia *Ja ne nežnyj, ne tepličnyj* di M. Gerasimov: «Я не нежный, не тепличный, / Не надо меня ласкать, / Родила на заводе зычном / Меня под машиной мать. // Пламень жгучий и хлесткий / Надо мной свисал, / Я электрическую соску / Губами жадно присосал. // В стальной колыбели качался / Баюкал бодрый гудок. / У ног загорелых плескался / Неугасающий грудок; // Динамо, как волк, над люлькой / Скалил огненный клык, / Металл расплавленный булькал, / Клубился вой и рык. // Заматерелая ругань / Шестерен и валов,— / В них звучал мне голос друга / И материнский зов. // Только люди в синем сыном звали, / Я запомнил навеки ласковый лик, / Смеясь, игрушки давали: / Цилиндры, шатун, маховик. // Когда подрост и с тачкой / Мог один гулять, / Дали ружье, патронов пачку / И пошли с баррикад стрелять... // Я не тепличный, не хрупкий, / Опален пороховым огнем, / Борьбы горящие кубки / Хлебнул Октябрьским днем» (Ежов).

<sup>6</sup> Mi sembra che questo tipo di rimando si espliciti prima di tutto a livello di costruzione formale e a livello rimico e radicale, per la definizione di «stringhe» verbali, foriere di associazioni, nel senso quindi di costruzione della parola (nell'accezione futurista di *slovotvorčestvo*).

Per Kropivnickij la semplificazione formale della lingua poetica si rifà alla tradizione delle romanze, la sua scrittura si ‘ispira’ a quella dominante nella sfera ufficiale; molti autori della letteratura proletaria adottano uno schema chiaramente ispirato a quello della canzone, reiterando le strofe a inizio e fine del componimento e conferendogli l’andamento strofico e intonativo tipico per quel genere. Kropivnickij richiama tale caratteristica, insistendo su quegli elementi che abbassano il registro e ‘deintelletualizzano’ l’opera, informandola però all’interesse, per lui centrale, del mondo delle baracche.

Тру-ля-ля тру-ля-ля,  
В голове туман.  
Тру-ля-ля тру-ля-ля,  
Я совсем не пьян.

Тру-ля-ля тру-ля-ля,  
Весело живу.  
Тру-ля-ля тру-ля-ля,  
Мне Маруська – тьфу!

Тру-ля-ля тру-ля-ля,  
Я дойду один.  
Тру-ля-ля тру-ля-ля,  
Митька – сукин сын.

Тру-ля-ля тру-ля-ля,  
Красен цвет весной.  
Тру-ля-ля тру-ля-ля,  
Хорошо в пивной. (Kropivnickij 117)<sup>7</sup>

Con questo procedimento l’autore conferisce ai propri versi un’intonazione tradizionale, come a testimoniare la natura inveterata della violenza e della volgarità per la cultura di afferenza nel mondo delle baracche che lui descrive. Kropivnickij attua una deestetizzazione, sottoponendo la propria lirica a un doppio grado di (apparente) abbassamento: da un lato la canzone popolare, dall’altra una veste grafica e stilistica ancora meno curate. Questo procedimento diviene fondamentale nella pratica scrittoria successiva, nello specifico per uno degli allievi di Kropivnickij, G. Sapgir, il cui primo ciclo *Golosa* in buona parte definirà la direzione e il metodo della sua lirica successiva e il cui principio compositivo è orientato verso la rinuncia a un io poetico comunemente inteso e la riduzione della funzione autoriale a quella di compilatore, a collezionista impartecipe di espressioni estrapolate in maniera apparentemente casuale dal linguaggio della strada<sup>8</sup> e sistemate in una forma convenzionalmente vista come poetica.

---

<sup>7</sup> «Trallallà, trallallà, / Quanta nebbia ho in capo. / Trallallà, trallallà, / Io non sono ubriaco. // Trallallà, trallallà, / Vivo allegramente / Trallallà, trallallà, / Di Marusja non m’importa niente! // Trallallà, trallallà, / Da solo io vado lontano. / Trallallà, trallallà, / Mit’ka è un gran figlio d’un cane. // Trallallà, trallallà, / La primavera è tutta rossa. / Trallallà, trallallà, / In osteria io me la spasso».

<sup>8</sup> A proposito della poesia di G. Sapgir L. Zubova parla di «*Leksičeskaja bednost’*» (povertà lessicale; Zubova 74).

Жена моя и теща  
Совсем сошли с ума  
Представь себе  
Сама  
Своих двоих детей  
Нет главное – коробка скоростей  
У нее такие груди  
На работе мы не люди  
Она мне говорит  
А я в ответ  
Я - нет и нет  
Оттого что повар и  
Перепродает товары  
Еще увижу с ним – убью  
Мать  
Твою  
Уважаю, но отказываюсь понимать  
Да что тут понимать  
Сделала аборт  
В ресторане накачался  
Не явился на концерт  
У бухгалтера инфаркт  
Присудили десять лет  
Смотрят а уж он скончался  
Я и сам люблю балет. (Sapgir 42)<sup>9</sup>

Per comprendere i prodromi della tendenza alla semplificazione del discorso poetico nella poesia non ufficiale del periodo staliniano occorre rivolgersi all’attività dell’OBERIU, che si trova in qualche modo ad avere un ruolo fondamentale per la definizione dell’estetica del proto-samizdat: essa è un prodotto chiaramente modernista,<sup>10</sup> propugnato però in un momento in cui la voce del regime si faceva sempre più netta e queste derive, considerate come intellettuali-borghesi, e quindi implicitamente contrapposte alla cultura proletaria, venivano tollerate sempre meno. Infine l’attività del gruppo, da un punto di vista concettuale, è chiaramente legata al modernismo di stampo avanguardista nel senso in cui l’abbiamo definito, come adattamento delle istanze del periodo precedente al contesto della scrittura dei tardi anni Venti: come per i cubofuturisti, anche per l’OBERIU, le strutture artistiche perdono la propria centralità e in questo contesto l’autore-creatore scompare e la

---

<sup>9</sup> «Mia moglie e mia suocera/Sono del tutto uscite di testa/Figurati/Lei stessa/I figli suoi entrambi/No, l’importante è la scatola del cambio/Lei ha due bei gran meloni/Al lavoro non siam persone/Lei mi fa/E io rispondo/Io? Per niente al mondo/Perché i cuochi e tutti/Si rivendono i prodotti/Se ti rivedo con lui t’ammazzo/Tua madre/Cazzo/Se la rispetto, ma non la so capire/Che cosa c’è poi da capire/Ha fatto un aborto/S’è sbronzata al ristorante/Non l’ho vista poi al concerto/Il contabile ha un infarto/Dieci anni! Che verdetto!/Lo guardano ed è già morente/Anche a me piace il balletto». Nel contesto della lirica di Lianozovo, *Golosa*, come il ciclo successivo rappresentano una tappa fondamentale per l’elaborazione di quella concezione della ‘parola muta’, che farà di Sapgir una delle figure più interessanti e innovatrici della scena poetica della seconda metà del XX secolo.

<sup>10</sup> Il fatto che l’attività dell’OBERIU incominci soltanto nel 1926 ha una causa meramente ‘anagrafica’, in quanto ad eccezione di Olejnikov, tutti i partecipanti nacquero tra il 1903 e il 1908.

poesia diventa espressione caotica, che si cristallizza in maniera spontanea, ‘selvaggia’, non letteraria (*‘stichijno’, ‘diko’, ne ‘literaturno’*).<sup>11</sup> Questa è la lingua «povera» (*bednyj jazyk*) di A. Vvedenskij,<sup>12</sup> la quale funge da biglietto da visita per l’estetica del gruppo, ma che – con velleità e una coscienza artistica completamente differenti – caratterizza molte delle opere della letteratura proletaria fin dai primi anni. Mi sembra che la ‘concretezza’ alla quale si richiama l’estetica dell’OBERIU<sup>13</sup> sia un riferimento, stravolto e reinterpretato, all’estetica della RAPP e delle molte associazioni proletarie coeve.

#### РАБОЧИЙ

(В. Александровский, 1918)

Мускулы тяжести просят,  
Я от труда не устал,  
Руки не раз еще бросят Молот  
на красный металл!

Сила огнем Коллектива  
В теле моем зажжена,  
Плещутся в сердце бурливо

---

<sup>11</sup> «Поэзия кристаллизуется действительно как бы сама по себе, стихийно, “дико”, не “литературно”. Обретение поэзией качеств первородства, “реальности”, предметности, стало главной целью обэриутов, а потом конкретистов» (Kulakov 102-03).

<sup>12</sup> Cfr. *Nekotoroe količestvo razgovorov*. «Карета останавливается у ворот. Из-за забора смотрят пустяки. Проходит вечер. никаких изменений не случается. Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли» (Vvedenskij 222).

<sup>13</sup> Cfr. Manifest OBERIU: «Кто мы? И почему мы? Мы, обэриуты, – честные работники своего искусства. Мы – поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы – творцы не только нового поэтического языка, но и созидатели нового ощущения жизни и ее предметов. Наша воля к творчеству универсальна: она перехлестывает все виды искусства и врывается в жизнь, охватывая ее со всех сторон. И мир, замусоренный языками множества глупцов, запутанный в тину «переживаний» и «эмоций», – ныне возрождается во всей чистоте своих конкретных мужественных форм. Кто-то и посейчас величает нас «заумниками». Трудно решить, – что это такое – сплошное недоразумение, или безысходное непонимание основ словесного творчества? Нет школы более враждебной нам чем заумь. Люди реальные и конкретные до мозга костей, мы – первые враги тех, кто холостит слово и превращает его в бессильного и бессмысленного ублюдка. В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии – столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики. [...] Посмотрите на предмет голыми глазами и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты. [...] Люди конкретного мира, предмета и слова, – в этом направлении мы видим свое общественное значение. Ощущать мир рабочим движением руки, очищать предмет от мусора стародавних истлевших культур, – разве это не реальная потребность нашего времени? Поэтому и объединение наше носит название ОБЭРИУ – Объединение Реального Искусства» (Džimbinov 476-79).

Радости струи вина [...]. (Vakulenko 290)<sup>14</sup>

La differenza sostanziale, che resterà valida anche per i tre decenni successivi, è che, giustapponendo i concetti di «povertà linguistica» (*bednost’ jazyka*) e «povertà di pensiero» (*bednost’ myslej*), Vvedenskij fa riferimento a un sottotesto allusivo e ricchissimo, che nel caso dell’OBERIU sarà ideale per offrire una sensazione, per quanto vaga ed effimera, della realtà che si cela oltre quella visibile. La semplificazione della forma e dello stile corrisponde alla funzione immediatamente referenziale e denotativa del tessuto verbale, che risulta in grado di «rompere il vetro della finestra»<sup>15</sup> per addivenire all’espressione del quale tendeva la ricerca letteraria-filosofica dell’OBERIU.

Приступая к чтению стихов Введенского, нельзя не подивиться бедности его языка в том, что касается специально поэтических средств. Не случайно в уста одного из условных персонажей его “Некоторого количества разговоров” (1936-1937) вложена реплика: “Уважай бедность языка”. Намеренно не говорю: “бедность поэтического языка”, так как в этом был бы слишком определенный терминологический оттенок. Никаких изысков в размерах и рифмах: почти везде - четырехстопные хорей и ямбы, иногда раешник, с перекрестной или парной несложной рифмовкой. Никаких специальных аллитераций и ассонансов, никаких игр со звуком. [...] Далек Введенский, однако, и от царственной бедности, выверенной простоты, происходящей от осознания исчерпанности традиционных средств поэтической выразительности (как, например, у Георгия Иванова). [...] Выше не хотелось говорить о “бедности поэтического языка” Введенского, потому что у этого языка есть свое, специфическое богатство. Правда, на сторонний взгляд оно может показаться шутовским богатством, богатством понарошку, свалкой случайных вещей.<sup>16</sup>

Il concetto di lingua poetica sotteso all’opera di Satunovskij è il medesimo, sebbene venga espresso in termini diversi; similmente a Vvedenskij, egli tende alla massima semplificazione per farsi immediatamente comprensibile e rappresentativo dell’orrore di quel mondo

---

<sup>14</sup> «I muscoli esigono un fardello, / il lavoro non mi ha reso lasso, / Le mie braccia sbatteranno il martello / ancora sul metallo rosso! // Nel mio corpo come fuoco è accesa / La forza della Collettività, / nel cuor s’intreccian tumultuose / i flussi del vino della Felicità. [...]».

<sup>15</sup> Cfr. la celebre affermazione di Charms, secondo la quale «Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется» (170).

<sup>16</sup> «Accingendosi a leggere i versi di Vvedenskij non si può non stupirsi della povertà della sua lingua e di ciò che attiene agli strumenti specificatamente poetici. Non a caso in bocca a uno dei personaggi di *Nekotoroe količestvo razgovorov* (1936-1937) mette questa replica: “Rispetta la povertà della lingua”. Volontariamente non dico ‘la povertà della lingua poetica’, in quanto in questo ci sarebbe una sfumatura terminologica eccessivamente definita. Niente orpelli nel metro e nelle rime: quasi dovunque incontriamo tetrapodie trocaiche e giambiche, talvolta il *raešnik* [tipo di verso popolare rimato, senza una struttura precisa, derivato dal linguaggio parlato – M.M.], con semplici rime alternate o incrociate. Niente allitterazioni o assonanze speciali, niente giochi sonori. [...] Vvedenskij è lontano, tuttavia, sia dalla scarsazza signorile, dalla semplicità imposta, che deriva dalla coscienza dell’esaurimento dei mezzi tradizionali per l’espressività poetica (come ad esempio [avviene] per Georgij Ivanov). [...] Prima non abbiamo voluto parlare di ‘povertà della lingua poetica’ di Vvedenskij perché questa lingua ha una sua ricchezza specifica. Invero, ad un occhio esterno essa può apparire un ricchezza fasulla, una ricchezza per scherzo, una discarica di oggetti casuali». Cfr. A. Gerasimova, *O Vvedenskom* (Vvedenskij 17-18).

che interessa lo scrittore e che non può essere descritto in termini che non rispecchino la *povertà* morale di cui si parla:

Мне говорят:  
Какая бедность словаря!  
Да, бедность, бедность;  
низость, гнилость барачков;  
серость,  
сырость смертная;  
и вечный страх: а ну как...  
да, бедность, так (Satunovskij 72).<sup>17</sup>

La derivazione futurista di questa lirica testimonia, come anche la produzione di Kropivnickij, di una tendenza nella cultura non ufficiale del periodo staliniano alla semplificazione del materiale linguistico per restituire la sensazione di un'apparente istintività, di una composizione non meditata, anche grazie, nel caso di Satunovskij, al largo utilizzo di centoni e di citazioni come di elementi base di una poetica<sup>18</sup> che acquista un aspetto esteriore, una veste formale grandemente allusiva.

Вчера, опаздывая на работу,  
я встретил женщину, ползавшую по льду,  
и поднял её, а потом подумал: – Ду-  
рак, а вдруг она враг народа?

Вдруг! – а вдруг наоборот?  
Вдруг она друг? Или, как сказать, обыватель?

Обыкновенная старуха на вате,  
шут её разберёт (Satunovskij 9).<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> «Mi dicono: / che povertà di linguaggio! / Sì, povertà, povertà; / bassezza, marciume di baracche; / grigiore / umore mortifero; / e paura senza fine: beh, sì, com'era... / ah, povertà, già».

<sup>18</sup> Cfr., ad es.: «Хочу ли я посмертной славы? / Ха, / а какой же мне еще хотеть? // Люблю ли я доступные забавы / Скорее нет, но может быть, навряд. // Брожу ли я вдоль улиц шумных? / Брожу / почему же не бродить? // Сижу ли меж юношей безумных? / Сижу, / но предпочитаю не сидеть» (Satunovskij 221). Il centone che richiama l'intonazione della poesia pura del XIX secolo nel primo verso di ogni strofa rimanda principalmente alla tradizione di Puškin, Lermontov (i versi liceali e 'ussari') e a Tjutčev (Cfr. «Брожу ли я вдоль улиц шумных?» con «Вот бреду я вдоль большой дороги», da *Nakanune godovščiny 4 avgusta 1864 goda*). Questa costruzione tende a stabilire un dialogo dissonante con il/i verso/i della strofa, che permette l'emergere con ancora più veemenza la sensazione di un'intonazione colloquiale.

<sup>19</sup> «Ieri, facendo tardi al lavoro, / ho incontrato una donna che strisciava sui ghiacci, / l'ho tirata su e poi ho pensato: che faccio, acci- / denti, non sarà mica un nemico del popolo? // Mica un nemico! – e se non lo è? / Non sarà mica un'amica? O figlia, anzi, di filistei? // Un'anziana vestita di cotone, costei. / Che diavolo ne so». Satunovskij numerava le proprie opere in progressione cronologica; questa poesia, la numero 6 (1939) è una delle prime.



La struttura sonora crea una catena sonora molto definita, una serie di rime e addirittura parti di versi omofone: *po l’du* → *podumal*: – *Du*-, *rak*, → a *vdrug ona vrag naroda?*; *Vdrug* → *ona drug*. L’idea che la vecchietta sia un elemento estraneo alla morale sovietica (*Obyvatel’*),<sup>20</sup> è dettato dall’identità tra il sostantivo che la descrive e il verso che insiste su questa parola (*Obyvatel’* → *Obyknovennaja starucha na vate*); nonostante l’insistenza su concetti chiaramente sovietici, che sottolineano la dicotomia, centrale per la mentalità di quel periodo, di *svoe/čuzoe*, anche l’io narrante non si trova completamente addentro il sistema sovietico, in quanto egli *opazdyvaet na rabotu*.<sup>21</sup> Nonostante l’evidente banalità di questa lingua, essa diviene, come si diceva, allusiva, in forza di elementi ‘estraneanti’ (in senso šklovskiano).

L’attenzione all’organizzazione sonora e compositiva e il ruolo (com)primario attribuito a questo tipo di ricerca deriva da un atteggiamento generalmente modernista, nel momento in cui la declamazione poetica di stampo simbolista (considerata quindi ‘alta’) viene a risultare inattuale e in cui i protagonisti del simbolismo si spostano in direzione di un tipo di verso folclorico o quanto meno orientato a intonazioni che, senza entrare nello specifico, possiamo definire di gusto (o derivazione) ‘popolare’. Uno degli esempi più eloquenti di questo ‘ridirezionamento’ è dato dall’opera di Belyj dal 1906 (non a caso immediatamente dopo la ‘prima rivoluzione’).<sup>22</sup>

Tale approccio alla scrittura viene riportato in auge negli anni Venti da T. Čurilin, non a caso allievo di Belyj, almeno nella prima fase della sua opera. Come notato da Gumilev nella recensione alla prima raccolta *Vesna posle smerti* (1915),<sup>23</sup> «Stichi Tichona Čurilina stojat na granice poezii i čego-to očen’ značitel’nogo i uvlekajuščego» (Čurilin, “Vstreči na moej doroge” 193);<sup>24</sup> da un punto di formale una parte consistente della produzione del poeta rimanda alle ricerche del secondo decennio del XX secolo, non tanto nel senso della visione radicale dei cubofuturisti, quanto delle ricerche nell’ambito della rima e di un tipo di verso ‘espressivo’ di per sé.

<sup>20</sup> Cfr.: «ОБЫВАТЕЛЬ, -я, м. 1. В царской России: городской житель (купец, мещанин, ремесленник), а также вообще житель, относящийся к податным сословиям. Городской о. Сельский о. 2. Человек, лишенный общественного кругозора, живущий только мелкими личными интересами, мещанин (во 2 знач). Превратиться в обывателя. || ж. обывательница, -ы. || прил. обывательский, -ая, -ое. Обывательские лошади (не почтовые, наемные; устар.). Обывательские настроения» (Ožegov 402). È interessante notare come il significato centrale di ‘abitante della città’ si riferisca alla Russia zarista, implicitamente portatore di caratteristiche negative dal punto di vista dell’URSS.

<sup>21</sup> Il fatto stesso di non osservare la disciplina del lavoro è un elemento in contrasto con l’etica sovietica del lavoro. Il 26 giugno 1940, un anno dopo la stesura di questi versi fu introdotto il decreto *O perechode na vos’mičasovoj rabočij den’, na semidnevnuju rabočuju nedelju i o zapreščanii samovol’nogo uchoda rabočich i služasčich predprijatij c učreždenij* (sul passaggio aqla giornata lavorativa di otto ore e alla settimana lavorativa di sette giorni e sul divieto dei lavoratori e degli impiegati di licenziarsi volontariamente dai loro enti), che prevedeva lavori coatti presso il luogo di lavoro per sei mesi e una decurtazione dello stipendio del 25%.

<sup>22</sup> Cfr., ad es.: *Vesel’e na Rusi, Gore, K nej (Travy odety...)* e altre liriche di questo periodo.

<sup>23</sup> Cfr. «Литературно он [Чурилин] связан с Андреем Белым и – отдаленнее с кубофутуристами» (Gumilëv 193; Cfr. anche Čurilin, “Vstreči na moej doroge” 420).

<sup>24</sup> «I versi di Tichon Čurilin si pongono sul confine della poesia con qualcosa di estremamente significativo e affascinante».

[...] то вдруг весна жарой побрезговала  
И задрожала, как синица,  
из мая залетев в ноябрь.

Но я, взволнованный, но я  
Брожу пред маем, весь в апреле,  
и дрожь я ощущаю в теле,  
любовь тоскливую к теплу. (Čurilin, *Stichotvorenija i poemu* 199)<sup>25</sup>

Questo testo del 1939 richiama le *Slomannye rifmy* di V. Šeršenevič del periodo del *Mezonin poezii*,<sup>26</sup> rivisitate come omaggio alla tradizione precedente, quella forzatamente interrotta a metà degli anni Venti. Da premesse simili si muove l’attività scrittoria di A. Egunov, per il quale la forza della parola poetica sta nel ruolo che ognuna di essa stabilisce con le altre, rappresentando una riflessione sulla parola filologicamente definita, avulsa dal proprio contesto e inserita nel discorso poetico come metadiscorso che verte prima di tutto sulla lingua. A fronte di una veste tradizionale di questo verso, anche questa produzione è informata a un interesse chiaramente logocentrico.

Жать рожь, жать руку. Жну и жму  
язык, как жалкую жену –  
простоволосая вульгарна  
и с каждым шествует попарно,  
отвисли до земли сосцы,  
их лижут псицы и песцы...  
- Воспоминанье о земле,  
о том, как там в постель ложатся,  
чтоб приблизительно прижаться. (Egunov 19)<sup>27</sup>

Il doppio significato del verbo *Žat’* si dischiude nell’uso proprio, ma l’affastellarsi di suoni [3] crea l’associazione logica dapprima con la parola *ženščina* e quindi con *žena*, una moglie che tutti spremono e stringono (in conformità al secondo significato di *Žat’*), ma che perde le radici, il senso dell’affetto (in conformità al primo significato). Essa diventa quindi

---

<sup>25</sup> «[...] E d’un tratto la primavera il caldo ha disdegnato / Ed ha tremato come cinciallegra / Volata nel novembre del suo maggio // Ma io, intimorito, ma / Già vago innanzi al maggio, tutto in aprile ancora, / e dentro il corpo avverto un tremore, / un amor malinconico per il caldo» (corsivo e grassetto miei. – M.M.).

<sup>26</sup> Cfr.: «Пишу и из каждой буквы, / Особенно из экзотичной, / Под странный стук / Вылезает карлик анемичный. // В руке у него фиалки, / А в другой перочинный ножик. / Он смеяться устал, / Кивая зигзагом ножек. // Мне грудь разрежет до сердца, / Захочет, вложит цветочек / И снова исчезнет в ер, / Цепляясь за округлость точек. // Миленький мой, опрометчивый! / Вы, я знаю, ужасно устали! / Но ведь я поэт - / Чего же Вы ждали?» (Al’fonsov 408-09).

<sup>27</sup> «Strizzare il grano, stringere una mano. Di strizzar ho voglia / E di stringer la lingua, come una pietosa moglie, / dai capelli non curati, e pur volgare / e passa per la strada con chi le pare, / fino in terra le penzolano i capezzoli, / tutte le cagne e i cagnacci li leccano e carezzano... / - Ricordi della terra, / di come ci si mette a letto, / per stringersi, almeno un pochetto».

*prostovolosaja* e *vul’garna*, creando, di nuovo a livello di richiami sonori (qui in posizione forte, di rima) una serie di rimandi che alludono alla convenzionalità del rapporto d’amore.

Similmente le parole in posizione forte in *Ja živu bliz bol’šusčej rečišč’i...* creano dei richiami sonori immediati (*rečišč’i* → *čišč’e*; *vody* → *ty*), oltre a una consequenzialità logica volutamente, marcatamente banale (in un «fiume molto grande» «c’è molta acqua»), che allude a esperimenti di scrittura automatica, per la quale il momento creativo passa in secondo piano rispetto alla definizione dei legami inconsci, che intercorrono tra le parole.

Я живу близ большущей речиси,  
где встречается много воды,  
много, да, и я мог бы быть чище,  
если б я не был я, и не ты [...]. (Egunov 19)<sup>28</sup>

Questa consequenzialità linguistica porta a un tipo di espressione colloquiale, in cui parole prive di senso servono soltanto per colmare le lacune versificatorio-ritmiche che senza di esse si verrebbero a creare, come avviene nella prima poesia di Satunovskij summenzionata (*i večnyj strach: a nu kak... / da, bednost’, tak*), per la quale è evidente il ruolo secondario della forma rispetto al tema trattato, non a caso generato dal modo in cui la poesia si costruisce e grazie ai collegamenti mentali che la struttura verbale dischiude (la povertà di vocabolario porta all’idea di povertà in quanto tale, associata al mondo delle baracche).

## Bibliografia

- Al’fonsov, Valerij, Krasickij, Sergej e Sažin, Valerij, eds. *Poezija russkogo futurizma*. Sankt-Peterburg: Akademičeskij proekt, 1999. Stampa. Biblioteka poeta.
- Charms, Daniil. *Zapisnye knižki. Dnevnik. V 2 kn.* Kn. 2. Sankt-Peterburg: Akademičeskij proekt, 2002. Stampa.
- Čurilin, Tichon. “Vstreči na moej doroge (Vstupitel’naja stat’ja, publikacija i komentarii N. Jakovlevoj).” *Lica. Biografičeskij al’manach* 10. Sankt-Peterburg: Feniks-Dmitrij Bula-nin, 2004. Stampa.
- . *Stichotvorenija i poemy. Tom I. Izdannoe pri žizni*. Moskva: Gileja, 2012. Stampa
- Džimbinov, Stanislav, ed. *Literaturnye manifesty: ot simvolizma do našich dnej*. Moskva: 21 vek-Soglasie, 2000. Stampa.
- Egunov, Andrej. *Elisejskie radosti*. Moskva: OGI, 2001. Stampa.
- Gumilëv Nikolaj. *Pis’ma o russkoj poezii*. Moskva: Sovremennik, 1990. Stampa.
- Orlickij, Jurij. “«dlja vyraženiya čuvstva...». Stichi E. L. Kropivnickogo.” *Novoe literaturnoe obozrenie* 5 (1993). Stampa.
- Ežov, Ivan e Šamurin, Evgenij, eds. *Antologija russkoj liriki pervoj četverti XX veka*. Moskva: Amirus, 1991. Web. 16 giugno 2015. <[http://az.lib.ru/g/gerasimow\\_m\\_p/text\\_0020.shtml](http://az.lib.ru/g/gerasimow_m_p/text_0020.shtml)>

---

<sup>28</sup> «Vivo accanto a un enorme fiume, / dove molta acqua, molta acqua c’è, / molta, già, e io potrei esser più puro, / se io non fossi me e non fossi te [...].»

- Kirillov, Vladimir. *Železnoj Messija. Stichi o revoljucii 1917-1920*. Moskva: Izd. Moskovskogo Proletkul'ta, 1921. Web. 16 giugno 2015. <[http://az.lib.ru/k/kirillov\\_w\\_t/text\\_1922\\_messiya.shtml](http://az.lib.ru/k/kirillov_w_t/text_1922_messiya.shtml)>
- Kropivnickij, Evgenij. *Izbrannoe. 736 stichotvorenij + drugie materialy*. Ed. I. Achmet'ev. Moskva: Kul'turnyj sloj, 2004. Stampa.
- Kulakov, Vladislav. *Poezija kak fakt*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1999. Stampa.
- Ožegov, Sergej. *Tolkovyj slovar' ruskogo jazyka*. Moskva: Russkij jazyk, 1977. Stampa.
- Sapgir, Genrich. *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach, Tom I*. Moskva-Pariž-N'ju -Jork: Tret'ja Volna, 1999. Stampa.
- Satunovskij, Jan. *Stichi i proza k sticham*. Moskva: Virtual'naja galereja, 2012. Stampa.
- Vakulenko, Valerij, ed. *Lirika 20-ch godov*. Frunze: Kyrgyzstan, 1976. Stampa.
- Vvedenskij, Aleksandr. *Vsë*. Moskva: OGI, 2010. Stampa.
- Zubova, Ljudmila. *Jazyki sovremennoj poezii*, Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2010. Stampa.