

Some Rules for an Anarchy of the Language: the Improvisation Posters of the Russian Literary Subsoil

Roberta Sala

roberta.sala87@gmail.com

In this essay I will analyze some literary manifestos written within important artistic movements which developed in Russian literary underground context after the 1960s, as a reaction to the ideological absolutism pursued by the Soviet dictatorship. In particular, I will focus on the contrast, the fine boundary, and the connection between the strict form of the literary manifesto, made by a series of rules, and the experimental spontaneity and chaos enunciated by the manifestos themselves.

Alcune norme per un'anarchia della lingua: i manifesti d'improvvisazione del sottosuolo letterario russo

di Roberta Sala

roberta.sala87@gmail.com

In this essay I will analyze some literary manifestos written within important artistic movements which developed in Russian literary underground context after the 1960s, as a reaction to the ideological absolutism pursued by the Soviet dictatorship. In particular, I will focus on the contrast, the fine boundary, and the connection between the strict form of the literary manifesto, made by a series of rules, and the experimental spontaneity and chaos enunciated by the manifestos themselves.

1. Lo slogan sovietico come strumento di assoggettamento e uniformazione sociale

Il panorama letterario e culturale russo del periodo postmoderno è caratterizzato da un percorso multiforme finalizzato alla negazione di un'epoca, di un regime, di uno schema di pensiero totalizzante e rigidamente normato. A partire dagli anni '60, infatti, gli artisti sovietici sviluppano gradualmente una solida consapevolezza relativa alla mancanza di libertà d'espressione imposta dallo stato, intraprendendo un cammino clandestino di profondo distacco dall'unica forma di produzione culturale riconosciuta ufficialmente. In ambito letterario, in particolare, i principi inamovibili del realismo sovietico¹ rispecchiano la volontà di uniformazione politica, mentale e culturale perseguita dal regime totalitario, con l'intento di formare una coscienza collettiva salda basata sulla condivisione di una morale comune. Al tal fine, gli organi del potere si servono abitualmente dell'espedito dello slogan, inteso come mezzo di declamazione magniloquente e autoritaria, assordante *leitmotiv* in grado di insinuarsi nella mente del cittadino. La formulazione normata dello slogan stesso, d'altra parte, costituisce un

¹ Il realismo sovietico rappresenta il movimento artistico nato nell'ambito dell'Unione Sovietica e considerato dagli organi di potere l'unico mezzo espressivo in grado di rappresentare il clima culturale legato al regime, avvicinando i cittadini all'ideologia socialista e proponendo un modello culturale univoco basato sull'esaltazione della lotta di classe.

elemento di fondamentale rilievo nel processo di conversione forzata dell'individuo all'etica sovietica, in quanto nell'obbedienza a principi fissi si realizza la percezione di appartenenza a un sistema compatto ed efficiente. L'iconicità della norma, ottenuta attraverso l'abituale rappresentazione grafica del *leitmotiv* all'interno di manifesti figurativi composti secondo tecniche di ordine e proporzione riconducibili ai principi del realismo socialista, inoltre, ne permette la fissazione incisiva e duratura nella mente del cittadino, in un costante processo di educazione civile e sociale basato sull'uniformazione dello schema mentale dell'individuo. Per questa ragione, gli slogan si rivolgono in particolare agli ambiti basilari della vita, *in primis* quello lavorativo, con l'intento di plasmare le abitudini quotidiane nell'ottica di uno schema di valori improntato sulla forza dell'ideologia e sull'efficienza produttiva.

A livello esemplificativo, è possibile citare alcuni *plakaty*² prodotti in ambito sovietico e caratterizzati da una forte valenza politica e sociale. In particolare, il manifesto proposto nella figura 1 unisce alla schematicità del disegno uno slogan breve e significativo, «За словом - дело»³, che incita a far seguire alle parole l'azione, espressa, nella sua forma più nobile, dal lavoro svolto per la patria. L'esaltazione della forza e della salute corporale, d'altra parte, è ben rappresentata nell'immagine accompagnata dallo slogan «К труду и обороне будь готов!»⁴ (figura 2), simbolo di una femminilità nuova ed emancipata, atta allo sforzo fisico e votata a un ideale condiviso di produttività. Il medesimo ideale è posto alla base dell'espressione «Женщины в колхозах - большая сила»⁵ (figura 3), volto a imprimere nella mente del cittadino una nuova ideologia di ruolo che, apparentemente, non operi alcuna distinzione tra i sessi nella sfera lavorativa, spingendo la donna, al pari dell'uomo, all'impiego delle proprie forze fisiche e mentali nella performance

² Il termine russo *plakat*, tradotto in italiano con «manifesto», fa riferimento ai poster di carattere politico e ideologico affissi in epoca sovietica al fine di diffondere lo schema di valori socialisti. La forza del manifesto risiede, come abbiamo sottolineato, nella commistione tra l'elemento visivo e lo slogan, costituito da un'espressione linguistica resa incisiva dalla *brevitas* che la caratterizza.

³ «Azioni, al di là dei fatti» (tr. it. nostra). Le immagini rappresentate nelle figure 1-4 sono tratte dal sito internet <http://goo.gl/0sgFWV> (Consultato in data 30 agosto 2015).

⁴ «Sono pronto al lavoro e alla difesa [della patria]» (tr. it. nostra).

⁵ «Le donne nei kolkhoz, una grande forza» (tr. it. nostra).

di un'attività finalizzata al benessere e alla crescita dello stato e, conseguentemente, del singolo. Risulta molto interessante, infine, analizzare lo slogan che accompagna l'illustrazione nella figura 4, in quanto la forma imperativa del verbo rende esplicito il precetto, che si snoda nella successione di poche parole rese significative ed efficaci dall'essenzialità che caratterizza l'espressione stessa: «В письме домой, смотри, случайно не разболтай военной тайны!»⁶. Lo slogan, in questo caso, fa riferimento alla sfera dei valori militari, evocando la potenza di uno spirito patriottico predominante persino rispetto ai legami familiari più stretti. La difesa della patria, cui si accenna anche nella figura 2, deve infatti rappresentare, insieme al lavoro, la massima vocazione del cittadino, secondo un rigido modello improntato sull'obbedienza, sul sacrificio e sulla conformazione mentale, in nome di un concetto di stato totalizzante.



Figura 1

⁶ «Nelle lettere ai tuoi cari fa' attenzione a non svelare casualmente segreti di guerra!» (tr. it. nostra).



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Nel contesto politico-sociale dell'Unione Sovietica, dunque, la regola rappresenta il punto di forza di un regime incentrato sull'annullamento della soggettività a favore di un collettivismo ideologico fondato sul ruolo che ciascuno è chiamato a ricoprire all'interno della società.

L'opposizione alla censura attraverso il samizdat: la voce del nuovo nell'*underground* letterario russo

A tal proposito, gli artisti del cosiddetto *underground* letterario russo, servendosi delle riviste *samizdat*⁷ per la diffusione clandestina dei propri scritti e, conseguentemente, delle proprie concezioni letterarie, realizzano un elaborato processo di demistificazione del concetto di ruolo, nel tentativo di rendere evidente la completa inconsistenza della morale sovietica. L'opposizione ai meccanismi di uniformazione richiesti dal regime si realizza

⁷ Con il termine *samizdat* facciamo riferimento alle riviste scritte a mano o con la macchina per scrivere che, tra gli anni '60 e la fine degli anni '80, circolavano clandestinamente nell'ambito del sottosuolo letterario russo, in quanto osteggiate dalla censura del regime sovietico. A tal proposito, i testi citati all'interno di questo saggio sono tratti dalle riviste *samizdat Transponans* e *37*, conservate presso l'Archivio dell'Università di Brema Forschungsstelle Osteuropa. Fondato nel 1982, l'Archivio contiene documenti unici, e in alcuni casi ancora inediti, relativi alla cultura dissidente degli stati dell'ex Unione Sovietica, della Polonia, Cecoslovacchia, Ungheria e Germania dell'Est. La figura di Gabriel' Superfin, storico e dissidente russo emigrato in Germania, è profondamente legata alla creazione e all'ampliamento dell'Archivio stesso, attualmente diretto da Susanne Schattenberg.

nelle opere postmoderne attraverso l'esaltazione dell'anarchia creativa, intesa come mezzo di emancipazione da qualsiasi tipo di regola predefinita. Dalla fine degli anni '60 si assiste, infatti, a una forte esigenza di riaffermazione di un'identità artistica in grado di riflettere l'essenza autentica e profonda dello scrittore. L'obiettivo principale della nuova generazione di letterati è la ricerca di uno spazio neutro, potenzialmente illimitato (anche se, all'epoca, necessariamente relegato alla cornice del sottosuolo culturale) e programmaticamente indefinito, all'interno del quale la creatività individuale possa fuoriuscire in forme inaspettate e casuali. Una delle caratteristiche più rilevanti degli autori postmoderni è l'utilizzo dell'ironia, che consente di servirsi delle forme pronte tradizionali e degli stili del passato inserendoli in un contesto inusuale, e dunque interpretandoli secondo una chiave di lettura del tutto innovativa. Tale mezzo espressivo è in grado di coinvolgere tutti i livelli del testo, annullando qualsiasi tentativo di costruire gerarchie. Ne conseguono la completa libertà e il disimpegno dell'artista, al quale viene concessa la possibilità di passare da un punto di vista a un altro, di cambiare opinione. La libertà dell'autore postmoderno si riflette nel carattere dell'eroe delle sue opere, e fa riferimento a una sorta di anarchia personale e sociale, perseguita dai poeti non ufficiali come rifiuto dei dettami del realismo sovietico. Il meccanismo dell'improvvisazione diviene, dunque, l'unico principio alla base delle sperimentazioni letterarie clandestine, restituendo all'artista una rinnovata coscienza di sé e consentendogli la possibilità di un'espressione del tutto arbitraria.

Questo non significa, tuttavia, che gli autori pubblicati sulle riviste *samizdat* tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '90 non sentano il bisogno di definire e regolare il proprio operato attraverso la compilazione di manifesti letterari. Al contrario, sono molti gli esempi di statuti artistici relativi alle nuove forme di creatività che si sviluppano nel sottosuolo culturale russo. Tale esigenza di delineare un ordine all'interno di un quadro letterario estremamente vario nasce anzitutto dalla volontà di sottolineare, attraverso, di nuovo, l'ironia, l'insensatezza della rigidità normativa sovietica. Servendosi della forma più cara al regime, quella della regola, i nuovi letterati operano, infatti, una profonda sovversione della norma stessa,

che perde credibilità in quanto inserita all'interno di un contesto ludico e caotico.

2. La normazione dell'anarchia letteraria nei manifesti postmoderni

In particolare, prenderemo in esame alcuni manifesti programmatici realizzati da letterati attivi nel periodo poststaliniano, soffermandoci sull'esigenza di affermare un'artisticità slegata da qualsiasi regola. Tale necessità si riflette anzitutto nella forma degli statuti stessi, che spesso si presentano come elenchi di precetti cui si alternano spazi bianchi o muti segni grafici. L'iconicità della pagina riflette, dunque, l'arbitrarietà di qualsiasi atteggiamento letterario, ben espressa nel manifesto composto da Nina Iskrenko per l'associazione artistica moscovita di cui la poetessa fu leader spirituale, il *Klub Poezija* (1985-1995):

I 10 punti dello Statuto del Klub POEZIJA

Punto I- Scrivi bene

II- Scrivi

III-

VI-

V-

VI-

VII- Non soffermarti sulle inezie

VIII-

IX-

X- Infrangi il presente Statuto, almeno di tanto in tanto...

*Nina Iskrenko*⁸

La decima regola dello statuto recita, infatti: «X- Infrangi il presente statuto, almeno di tanto in tanto...»⁹, esaltando la spontaneità della creazione e facendo dell'improvvisazione il principio alla base della *novaja volna*¹⁰ di

⁸ N. Iskrenko, "I 10 punti dello Statuto del Klub POEZIJA" (tr. it. nostra) [<http://www.poet.forum.ru/archiv/izustav.htm>] (Consultato in data 30 agosto 2015).

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ L'espressione, tradotta in italiano come «nuova corrente», fa riferimento agli artisti legati al sottosuolo letterario russo che iniziarono a diffondere le proprie opere a partire dagli anni '80.

letterati. Allo stesso tempo, molti dei dieci punti di cui si compone l'elenco risultano privi di testo, a testimonianza di uno svuotamento del senso ultimo della norma, che avviene anzitutto a livello visivo. Il vuoto della pagina, inoltre, simboleggia la crisi di valori sperimentata dagli artisti dissidenti, nonché la volontà di ricerca di nuove forme espressive attraverso l'annullamento della tradizione.

Le medesime dinamiche formali e stilistiche si ritrovano nei manifesti letterari relativi al concettualismo moscovita degli anni '60¹¹ e al gruppo dei transfuristi¹², il cui nome è legato alla rivista *samizdat Transponans* (1979-1987). A tal proposito, è interessante analizzare il "Manifest Transfuristov" ["Manifesto dei Transfuristi"], pubblicato nel 1986 sul numero 34 di *Transponans*, e intitolato "Tret'ja poščečina obščestvennomu vkusu" ["Terzo schiaffo al gusto comune" (tr. it. nostra)]¹³, citando il titolo del volume collettaneo di Vladimir Majakovskij¹⁴ che uscì nel 1912. Gli autori dello statuto, Ry Nikonova¹⁵, Sergej Sigej¹⁶ e Boris

¹¹ Con l'espressione "concettualismo moscovita" si fa riferimento al movimento artistico-letterario nato a Mosca negli anni '60 e basato su un'opposizione ai dettami del realismo socialista e dell'arte propagandista realizzata tramite l'esaltazione della forma dell'oggetto d'arte. Gli artisti concettualisti mirano alla decostruzione del codice linguistico contemporaneo, dei legami logici e dei significati convenzionali propri della lingua letteraria, che si realizza nell'allontanamento dal linguaggio sovietico a favore di un codice adatto all'espressione della nuova realtà. Per raggiungere questo scopo, essi attuano una profonda revisione della lingua stessa, liberando le parole e i suoni dal contesto generale cui risultano subordinati convenzionalmente, e individuando uno strato di significato primordiale che sottintende a qualsiasi opera d'arte. Tra i principali esponenti del concettualismo moscovita ricordiamo Dmitri Prigov, Lev Rubinstein, Andrej Monastyrsky e Ilja Kabakov.

¹² Il termine transfuristi fa riferimento al gruppo di autori legati a un concetto di letteratura dissidente, sperimentale, visuale e performativa riuniti intorno alla rivista *samizdat Transponans*.

¹³ B. Konstriktor, R. Nikonova, S. Sigej, "Tret'ja poščečina obščestvennomu vkusu", *Transponans*, XXXIV, 1986, FSO 01-37.

¹⁴ Vladimir Majakovskij (1893-1930) fu uno tra i maggiori esponenti del futurismo russo; attraverso la sua arte, volta alla sovversione delle forme tradizionali, divenne il cantore per eccellenza della Rivoluzione.

¹⁵ Ry Nikonova (pseudonimo di Anna Taršis, 1942-2014) fu una poetessa e saggista russa, nonché moglie di Sergej Sigej. La produzione dell'autrice risulta strettamente legata alle riviste *samizdat Nomer* e *Transponans*, secondo un'idea di letteratura percepita come commistione di poesia, arti figurative, musica e performance.

¹⁶ Sergej Sigej (pseudonimo di Sergej Sigov, 1947-2014), fu un poeta visuale russo. Collaborò con Ry Nikonova alla creazione delle riviste *Transponans*, oltre a pubblicare vari contributi su *Nomer*. A partire dal 1998 si trasferirà a Kiel, in Germania, con la moglie, occupandosi principalmente di *mail-art*.

Konstriktor¹⁷, riprendono l'opera del poeta futurista al fine di sottolineare l'isolamento artistico cui essi risultano inizialmente relegati, a causa anche della posizione geograficamente appartata in cui svolgono la propria attività, la città di Ejsk, sul mare di Azov, lontana dai due centri pulsanti della cultura contemporanea, Mosca e San Pietroburgo. La critica al gusto comunemente diffuso si sviluppa, anche in questo caso, facendo leva su una forma d'espressione visivamente anticonvenzionale, caratterizzata dalla presenza di spazi vuoti e da un utilizzo insolito della punteggiatura. Lo stile stesso del manifesto rappresenta un inno alla libertà del letterato, chiamato a esprimere la propria indole artistica in modo del tutto spontaneo, svincolandosi dalle regole formali canoniche e perseguendo la ricerca di un'espressione improvvisata, istantanea e frammentaria. Allo stesso tempo, tuttavia, gli autori stabiliscono con decisione le regole d'improvvisazione, attraverso l'utilizzo di uno slogan e un elenco di punti relativi ai diritti del poeta, servendosi, anche in questo caso, di schemi canonici al fine di ribaltarne la sacralità. In particolare, essi si scagliano contro l'inconsistenza della parola in quanto tale, proclamando un «odio verso la lingua esistente»¹⁸ estremamente rappresentativo della volontà di ricerca, attraverso il sovvertimento delle regole tradizionali legate all'utilizzo della lingua letteraria, di una forma d'espressione innovativa e del tutto spontanea, ottenuta attraverso l'inserimento di elementi disparati e casuali all'interno dell'opera d'arte. A tal proposito, lo slogan di cui si servono recita: «Ora i transfuristi non erano più soli. Intorno a essi si raggrupparono Pleiadi di scrittori i quali, pur seguendo strade diverse, erano uniti dallo slogan: «Abbasso la parola – in quanto mezzo e in quanto parola come tale!»¹⁹. Per quanto riguarda le regole relative ai diritti concessi ai nuovi poeti, gli autori del manifesto affermano:

IL DIRITTO DEI POETI:

all'accrescimento del volume del dizionario poetico di spontanei e derivati:

parole
gesti
strilli

¹⁷ Boris Konstriktor (pseudonimo di Boris Aksel'rod, 1950), è un poeta visuale. Negli anni '60 fu un artista della Malaja Sadovaja, mentre a partire dal 1979 iniziò a collaborare a *Transponans*.

¹⁸ B. Konstriktor, R. Nikonova, S. Sigej, "Tret'ja poščečina obščestvennomu vkusu", *Transponans*, XXXIV, 1986, FSO 01-37.

¹⁹ *Ibidem* (tr. it. nostra).

azioni
quadri
slide
formule
occidentalismi
collage ecc.
in nome di un insuperabile odio verso la lingua esistente!²⁰

La vacuità della parola tradizionalmente intesa è il principio che si ritrova anche alla base del testo programmatico di Lev Rubiņstein²¹ intitolato “Eto vsë” [“È tutto”]²² e pubblicato nel 1978 sul numero 15 della rivista *samizdat 37*. L’opera presenta una forma grafica molto originale, in quanto è costituita da vari elenchi all’interno dei quali l’autore analizza in modo ossessivo l’espressione che dà il titolo al componimento stesso, «È tutto». Nel tentativo di spiegare in modo ordinato di che cosa si compone il “tutto” dell’esistenza umana, Rubiņstein, tuttavia, crea un testo estremamente vario e vacuo, all’interno del quale le parole si susseguono in modo casuale e, verosimilmente, improvvisato, secondo sequenze del tutto prive di logica. A esse si alternano infiniti spazi vuoti, correlativo oggettivo di un’inconsistenza verbale ed esistenziale. Il “tutto”, dunque, si riduce a un profondo nulla, all’interno del quale l’artista è chiamato a muoversi seguendo le suggestioni del mondo circostante. Qualsiasi tentativo di normalizzare tali impulsi artistici vivi e pulsanti si riduce, di nuovo, a uno slancio verso l’inconsistenza della parola e degli schemi all’interno dei quali essa è normalmente racchiusa. A dimostrazione di ciò, “Eto vsë” si conclude con un elenco costituito da una serie di linee, all’interno del quale il segno grafico ha ormai rimpiazzato definitivamente quello verbale, facendosi potente mezzo di espressione e riportando il lettore alla funzione puramente formale della parola, percepita più come segno visivo inserito in modo casuale nella pagina bianca, che come mezzo di espressione semantica univoca:

È TUTTO,
ciò che ci sta per succedere;
ciò che ci tocca;

²⁰ *Ibidem*; (tr. it. nostra).

²¹ Lev Rubiņstein (1947) è un poeta russo esponente del concettualismo moscovita, nonché autore del genere della “cartoteca”. Fu uno dei fondatori, insieme ad Andrej Monastyrskij, del gruppo *Kollektivnye dejstvija* (1976), e nel 1981 prese parte al progetto legato alla nascita della rivista *samizdat MANI*, la cui originalità formale consiste nella suddivisione in cartelle riunite a formare un volume unico.

²² L. Rubiņstein, “Eto vsë”, *37*, XV, 1978, FSO 01-75.

ciò che ci serve;
ciò che ci muove;
ciò che è in rapporto con noi;

È TUTTO,
ciò che affrontiamo;
ciò che valiamo;
ciò che temiamo;
ciò che non ci basta;
ciò di cui non ci accorgiamo;
ciò da cui ci tocca iniziare;
ciò da cui iniziamo

È TUTTO, ciò che può
significare;
rappresentare;
ricordare;
implorare;
dare;
lasciare;
arrivare

[...]

che si può
respirare
introiettare
trascurare
godere
manipolare
vivere²³

Anche in questo caso, dunque, l'autore concettualista sminuisce il potere verbale, esaltato in modo maniacale negli slogan del regime, riprendendo l'espressione formale rigida dello statuto al fine di corroderne, dall'interno, le fondamenta; il manifesto, dunque, diventa inno strillante all'anarchica spontaneità creativa.

In ultimo, analizzeremo il “Manifest Irfaelizma” [“Manifesto dell'Irfaelismo”]²⁴ compilato da Sergej Sigej, Ry Nikonova e Dmitri Prigov²⁵ e pubblicato nel 1983 sul numero 18 di *Transponans*. Anche in questo caso, gli artisti considerano la pratica letteraria come produzione spontanea e casuale, ispirata alle suggestioni istantanee prodotte dalla contemplazione di un'opera

²³ *Ibidem* (tr. it. nostra).

²⁴ R. Nikonova, D. Prigov, S. Sigej, “Manifest Irfaelizma”, *Transponans*, XVIII, 1983, FSO 01-37.

²⁵ Dmitri Prigov (1940-2007) fu uno dei maggiori esponenti del concettualismo moscovita. Artista estremamente versatile e innovativo, fu autore di poesie, romanzi, serie verbovisuali, serie grafiche e pittoriche, oggetti, performance e installazioni. Durante il periodo della censura di regime, pubblicò i suoi versi sulle riviste *samizdat 37*, *Obvodnyi kanal* e *Transponans*.

già esistente. La teoria dell'irfaelismo, infatti, si basa su un'idea di continua trasformazione di un prodotto finito, non necessariamente di natura artistica, visto come supporto in grado di suscitare nel letterato-spettatore sensazioni differenti, le quali vengono trasferite nel testo già esistente, portando alla creazione di un'opera nuova (secondo la definizione fornita dagli autori del manifesto stesso, «L'irfaelismo è l'utilizzo di una forma pronta allo scopo di creare una nuova forma pronta»²⁶). Osservando alcune composizioni realizzate secondo tale pratica, si può notare come l'intervento dell'artista sull'opera primaria appaia casuale, e completamente guidato da suggestioni istantanee. All'interno del manifesto, tuttavia, sono elencati alcuni espedienti per la trasformazione dell'opera preesistente, nel tentativo, di nuovo, di inquadrare la pratica dell'improvvisazione in un meccanismo definito.

La trasformazione a livello formale
reale
si serve dell'espediente della decostruzione, dell'aggiunta e della sottrazione. [...]
Nell'ambito della decostruzione rientrano: lo spostamento, la correzione
la barratura
la manipolazione della geografia dell'oggetto, alcuni elementi di vandalismo
l'arte culinaria e simili. L'aggiunta implica alcuni elementi di vandalismo come
la sovrapposizione, sull'oggetto pronto, di tracce
di impronte di una persona fisica che vandalizza
impronte di labbra, di piante di piedi, di dita, ecc.²⁷

Leggendo tali precetti, sono due gli elementi che suscitano immediatamente l'attenzione del lettore: innanzitutto, l'esposizione ironica e dissacrante della norma, attraverso l'introduzione di elementi decontestualizzati (l'arte culinaria, impronte di piante di piedi...), volti a prospettare le infinite possibilità dell'artista e la facoltà di cui egli dispone di sovvertire qualsiasi tipo di legge prestabilita. Allo stesso tempo, troviamo alcuni riferimenti al vandalismo, ripresi anche nella parte finale del manifesto, in cui l'irfaelismo è definito come «un atto ammesso di vandalismo»²⁸. È molto interessante la scelta dell'aggettivo "ammesso", in quanto rievoca, di nuovo, la presenza di un sistema normato di riferimento, stabilito dagli autori stessi del manifesto,

²⁶ R. Nikonova, D. Prigov, S. Sigej, "Manifest Irfaelizma", *Transponans*, XVIII, 1983, FSO 01-37 (tr. it. nostra).

²⁷ *Ibidem* (tr. it. nostra).

²⁸ *Ibidem* (tr. it. nostra).

all'interno del quale l'improvvisazione, intesa come gesto spontaneo di dissacrazione nei confronti del supporto preesistente, simbolo della tradizione, si realizza seguendo uno schema ben definito. Secondo tale logica, il vandalismo spontaneo, rappresentativo della più alta forma di libertà e ribellione artistica, non è altro che un'evoluzione del sistema a partire dalla negazione del sistema stesso, il cui peso, tuttavia, risulta determinante nella ricerca di un deciso distacco dal passato.

In conclusione, possiamo affermare che l'esigenza di ribadire la spontaneità della creazione letteraria risulta necessariamente veicolata dalla forma fissa del manifesto, svuotato, in questo caso, della propria funzione tradizionale. L'atteggiamento ironico alla base degli statuti analizzati è volto alla ridicolizzazione di un sistema rigido e profondamente strutturato. Tuttavia, gli artisti *underground* producono necessariamente una nuova norma, che si esprime nel rifiuto di qualsiasi regola e nell'adozione di uno stile libero, caotico, dissacrante. I manifesti analizzati, dunque, rappresentano il tentativo, seppur inconsapevole, di normalizzare la spontaneità dell'atto creativo, facendo dell'improvvisazione la regola alla base della produzione clandestina legata al *samizdat*. A tal proposito, possiamo affermare che la disgregazione della norma rappresenta, semplicemente, la creazione di un nuovo sistema di regole, più adatto a inquadrare la complessità dell'individuo contemporaneo, nel quale, alla fissità dei principi, si sostituisce un vandalismo anarchico, spontaneo, improvvisato, ma pur sempre modellato sulla base di concezioni artistiche profondamente radicate.