

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 22 / Issue no. 22

Dicembre 2020 / December 2020

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñoz Muñoz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 22) / External referees (issue no. 22)

Manuel Boschiero (Università di Verona)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Roberta De Giorgi (Università di Udine)

Raffaella Faggionato (Università di Udine)

Rosanna Giaquinta (Università di Udine)

Ettore Gherbezza (Università di Udine)

Daniele Mazza (Università di Roma La Sapienza)

Anna Maria Perissutti (Università di Udine)

Donatella Possamai (Università di Padova)

Giorgio Ziffer (Università di Udine)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2020 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale

RUSSIA INTERTESTUALE.

CITAZIONI E RISCRIITTURE IN AMBITO SLAVO

a cura di Lucia Baroni, Alice Bravin, Martina Napolitano

<i>Presentazione</i>	3-5
<i>La sorte dei giusti. Citazioni bibliche in alcune pagine della letteratura slava ecclesiastica</i> LUCIA BARONI (Università di Udine)	7-16
<i>Citazioni musicali in un racconto di Natale di Nikolaj Leskov</i> ELENA SHKAPA (Vysšaja škola èkonomiki – Moskva)	17-21
<i>Letteratura e filosofia. Il reimpiego dei materiali nella prosa di Aleksej Fëdorovič Losev</i> GIORGIA RIMONDI (Università di Parma)	23-36
<i>Una riscrittura biografica. Ivan Turgenev in due scrittori dell'emigrazione</i> SILVIA ASCIONE (Università di Roma La Sapienza)	37-48
<i>Nuova redazione o nuova opera? La riscrittura di un poema di Il'ja Sel'vinskij</i> ANNA KRASNIKOVA (Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano)	49-58
<i>Citazione e decostruzione nella poesia transfurista di Ry Nikonova</i> ROBERTA SALA (Università di Torino)	59-68
<i>Citazione e autotraduzione. Alcuni versi in un romanzo di Vladimir Nabokov</i> MARIA EMELIJANOVA (Università Ca' Foscari – Venezia)	69-79
<i>Citazioni all'opposizione. Rimandi intertestuali in Saša Sokolov</i> NOEMI ALBANESE (Università di Roma "Tor Vergata")	81-90
<i>Un titolo come omaggio. Andrej Levkin riecheggia Saša Sokolov</i> MARTINA NAPOLITANO (Università di Udine)	91-97
<i>Ritrovare la tradizione. Gli scrittori russi in un romanzo di Vladimir Makanin</i> CHETI TRAINI (Università di Urbino)	99-108
<i>Vladimir Sorokin, un 'bricoleur' postmoderno</i> ANITA ORFINI (Università di Roma Tre)	109-114

<i>L'operetta distanziata. Witold Gombrowicz e la rivisitazione ironica di un genere</i>	
NADZIEJA BĄKOWSKA (Uniwersytet Warszawski)	115-120
<i>Le icone e i mostri. Citazioni sacre nell'iconografia di un bestiario contemporaneo</i>	
ALICE BRAVIN (Università di Udine)	121-140
<i>Citazioni e allusioni corporee in un balletto di Petr Zuska</i>	
MATTIA MANTELLATO (Università di Udine)	141-148
<i>Intelligenti pauca. Citazioni pittoriche e musicali nel cinema d'animazione di Andrej Chržanovskij</i>	
ANGELINA ZHIVOVA (Università di Udine)	149-159

MATERIALI / MATERIALS

<i>Sofocle medioevale. Per la storia di una citazione tragica in area bizantina</i>	
GIOVANNA BATTAGLINO (Università di Salerno)	163-173
<i>La maniera epica di Cesare Arici: il modello virgiliano</i>	
PAOLO COLOMBO (Università di Trento)	175-186
<i>Pierre e Paul, i dettagli del sentimento. Postilla sul bergsonismo di Pierre Menard</i>	
RINALDO RINALDI (Università di Parma)	187-203
<i>Temi e lemmi montaliani nel "Conte di Kevenhüller" di Giorgio Caproni</i>	
ALBERTO FRACCACRETA (Università di Urbino Carlo Bo)	205-212



ROBERTA SALA

CITAZIONE E DECOSTRUZIONE NELLA POESIA TRANSFURISTA DI RY NIKONOVA

In Russia, a partire dalla la morte di Stalin, la sperimentazione poetica di nuovi temi e forme si sviluppa gradualmente in uno spazio clandestino e secondo principi artistici in netto contrasto con il realismo socialista,¹ con la frequente la ripresa di artifici legati all'ideologia sovietica ma volti a sconvolgerne il significato profondo. Questa 'nuova corrente'² della letteratura dissidente, tra la fine degli anni Settanta e la fine

¹ A partire dal 1934 con il primo congresso dell'Unione degli Scrittori, il realismo socialista diventa l'unica poetica consentita nell'URSS, realizzando l'utopia totalitaria di Stalin. L'unione della sfera politica e di quella estetica era del resto già teorizzata dalle avanguardie dopo la Rivoluzione, che in nome del Partito proclamavano la necessità di un'arte assoluta e alta. Per questa ragione il postmodernismo russo, pur adottando gli artifici stilistici tipici del modernismo, si discosta da quest'ultimo per la ricerca di un'espressione libera, in grado di restituire la lingua russa al popolo. Si veda B. Groys, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, trad. ital. di E. Guercetti, Milano, Garzanti, 1992.

² L'espressione si riferisce ai letterati attivi nello spazio clandestino a partire dalla fine degli anni Settanta, che spostano l'attenzione dall'Io lirico alla struttura profonda dei testi, con un atteggiamento di disillusione verso la possibilità di un ribaltamento sociale o mentale. Essi realizzano, attraverso la reiterazione quasi ossessiva dei mezzi espressivi elaborati negli anni Sessanta, un'arte più introspettiva,

degli anni Ottanta del Novecento, dà vita a movimenti quali il Concretismo, la Soc Art e il Concettualismo Moscovita, creando le basi del postmodernismo russo: gli artisti dissidenti, ispirandosi ai loro predecessori del primo Novecento (futuristi, simbolisti, acmeisti), mirano a riaffermare l'identità individuale dello scrittore, ribellandosi all'ideologia ufficiale. Attraverso lo strumento dell'ironia, essi attribuiscono significati giocosi e stranianti ai simboli del regime e alla tradizione letteraria, proponendo un'ampia gamma di nuove possibilità espressive. Il realismo socialista, d'altra parte, ha un ruolo fondamentale nella formazione del pensiero postmoderno poiché assimila le tecniche moderniste, svuotandole dell'intento originario ma consentendo agli scrittori post-staliniani di entrare in contatto con l'arte d'avanguardia. I dissidenti, a loro volta, recuperano tali forme decontestualizzandole, al fine di smascherare l'inefficacia della comunicazione sovietica.³ Come si vede, il postmodernismo russo mostra un profondo legame con le pratiche della riscrittura e della citazione.

La rivista *samizdat*⁴ "Transponans" offre un quadro significativo dell'evoluzione dell'arte russa *underground*, come molti periodici analoghi.⁵ Ad essa fa capo, fra il 1979 e il 1987, la scuola poetica dei

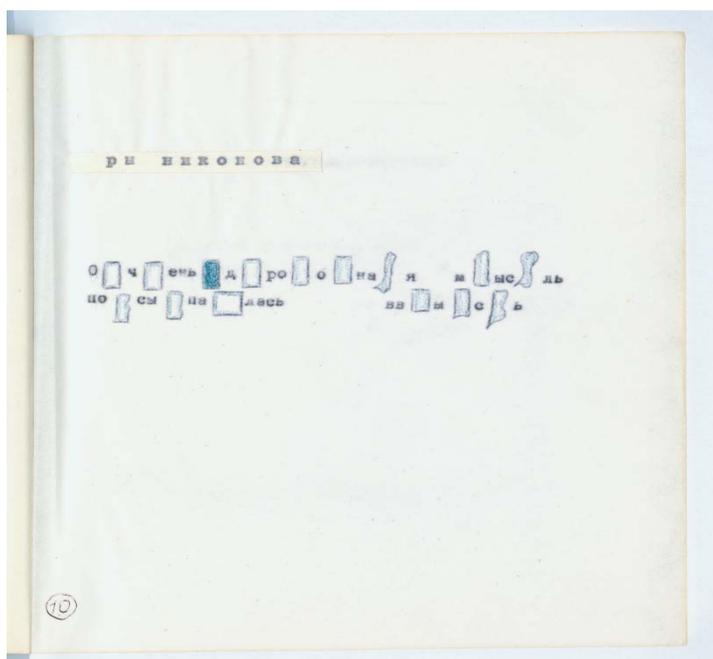
astratta e criptica. Si veda M. Epštejn, *Pokolenie 80-ch*, in *Den' Poezii*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1988, pp. 159-162.

³ Si veda M. Maurizio, "Mne govornjat, kakaja bednost' slovarja..." *Il protosamizdat del periodo staliniano alla ricerca di un'espressività*, in "Enthymema", 12, 2015, pp. 51-61, all'indirizzo elettronico www.doi.org/10.13130/2037-2426/4944.

⁴ Il termine è composto dal prefisso *sam* ('da sé') unito alla forma *izdat* (abbreviazione del sostantivo russo *izdatel'stvo*, 'casa editrice'), con il significato di 'auto-edizione'. Con tale termine facciamo riferimento alle pubblicazioni realizzate a mano o con la macchina da scrivere che circolavano clandestinamente nel sottosuolo letterario russo, in quanto osteggiate dalla censura del regime sovietico.

⁵ In quest'area di ricerca è fondamentale la documentazione sulla cultura dissidente degli stati dell'ex-URSS raccolta in Die Forschungsstelle Osteurop – Universität Bremen, fondato nel 1982 per iniziativa di Gabriel' Superfin e attualmente diretto da Susanne Schattenberg.

Trasfuturisti, fondata da Ry Nikonova⁶ insieme al marito Sergej Sigej (1947-2014). Alle attività del gruppo, che comprende anche Boris Konstriktor (pseudonimo di Boris Aksel'rod) e A. Nik (pseudonimo di Nikolaj Aksel'rod), partecipano numerosi altri artisti dissidenti dell'epoca tra cui Dmitrij Prigov, Anna Alčuk, Vladimir Erl' e Igor Bachterev. I poeti appartenenti alla generazione degli anni Ottanta sono stati paragonati a “труп в пустыне” (“un cadavere nel deserto”)⁷ per l'atteggiamento neutro e distaccato, con la volontà di svuotare il segno verbale della propria convenzionale accezione semantica rendendolo puro elemento visivo e producendo nel lettore-spettatore un profondo senso di straniamento dalla realtà.⁸



Ry Nikonova, *Očen' drobnaja mysl' posypalas' vvyis* (1982) e copertina di “Transponans”, n. 28, 1982

⁶ Pseudonimo di Anna Taršis, nata nel 1942 a Ejsk nella Russia europea meridionale e scomparsa nel 2014 a Kiel, in Germania.

⁷ Cfr. M. Epstein, *Pokolenie 80-ch*, cit., p. 161.

⁸ Si veda T. Nazarenko, Writing poetry without words. Pictographic poems by Rea Nikonova and Sergaj Sigej, in “Russian Literature”, LIX, 2006, pp. 285-315.

Principio estetico dei Transfuturisti è il concetto di ‘vuoto’, inteso come assenza originaria che fonda ogni manifestazione del reale, allo stesso modo in cui il foglio bianco è l’origine dell’atto creativo. Nulla assoluto sotteso all’esistenza, il vuoto è anche la fonte a cui attinge la letteratura, poiché l’origine della materia verbale si identifica con la pausa, intesa come simulacro del carattere intimamente vacuo di ogni forma espressiva. La costruzione di una soggettività autentica per mezzo della parola, dunque, è possibile solo nel confronto diretto con l’assenza originaria, mettendo fra parentesi le sovrastrutture culturali. L’annullamento testuale permette così al lettore di penetrare in uno spazio autentico, posto fuori dalle convenzioni linguistiche, recuperando una dimensione ontologica originaria.⁹ La categoria del vuoto come specchio dell’insensatezza del linguaggio ufficiale è condivisa, del resto, da molti movimenti russi d’avanguardia ed è significativo che il frequente impiego della forma quadrata come pura cornice svuotata di materia, nelle opere di Nikonova, richiami esplicitamente la proposta formale del famoso *Černyj kvadrat* (*Quadrato nero*), che nel 1915 aveva inaugurato il suprematismo di Kazimir Malevič.¹⁰

Sulla medesima rivista “Transponans” è uscito nel 1983 il *Manifest Irfaerisma* (*Manifesto dell’Irfaerismo*), firmato da Nikonova e Sigej in collaborazione con il concettualista Dmitrij Prigov. Il termine Irfaerismo, concepito alla fine degli anni Sessanta e rielaborato nel corso del decennio

⁹ Si veda V. Kuricyn, *Russkij literaturnyj Postmodernizm*, Moskva, OGI, 2000; M. Pavlovec, “*Vakuumnye teksty*” *Ry Nikonovoj i “sverchmalye teksty” v literature*, in “*Novoe Literaturnoe Obozrenie*”, 130, 6, 2014, all’indirizzo elettronico www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/130_nlo_6_2014/article/11229/.

¹⁰ Allo stesso modo, le poesie di Nikonova si ispirano alla pagina bianca di *Poema Konca* (*Poesia della fine*), compreso nella raccolta *Smert’Isskustvu!* (*Morte all’arte!*) del futurista Vasilisk Gnedov (Sankt-Peterburg, Petersburgskij Glašataj, 1913), volto ad annullare tutto il passato sprofondandolo nel silenzio.

successivo, ha un'etimologia ironicamente indeterminata che evoca le sonorità di alcune parole russe come “эйфория”, “афера”, “арфы” (“euforia”, “truffa”, “arpe”) e inglesi come “fire” o “air”.¹¹ L'Irfaerismo, spiegano i tre artisti, “это использование готовой формы в целях создания новой готовой формы”.¹² Tale processo trova una realizzazione pratica nel concetto di “ирфаерическое транспонирование”, descritto come “изменение готовой формы до стадии новой готовой формы”¹³ e certamente legato alle precedenti esperienze dell'avanguardia novecentesca:

“Какой же феномен описывает ирфаеризм? Название возникло на основе осмысления готового объекта искусства [...]. В этой работе оказались аккумулярованными многие тенденции авангардного искусства. И не было бы причины выдумывать новый термин и как-то обособлять это произведение от всех прочих, если бы авторам не представлялось, что почти все они / тенденции и приемы авангардного искусства/ оказались вписанными в новый более широкий контекст, или, по крайней мере, рассмотрены под новым углом зрения.

Ирфаеризм предполагает овладение следующими приемами: транспонирование, описание, обмысливание, изучение, клеймизм / определение масштаба / ассамбляж”.¹⁴

¹¹ Cfr. R. Nikonova – D. Prigov – S. Sigej, *Manifest Irfaerizma*, in “Transponans”, 18, 1983, p. 20.

¹² Cfr. *ivi*, p. 21. Traduzione: “è l'impiego di una forma pronta al fine di costruire una nuova forma pronta” (le traduzioni, se non indicato diversamente, sono dell'autrice).

¹³ Cfr. *ivi*, p. 22. Traduzione: “trasposizione irfaeristica [...] il mutamento di una forma pronta allo stadio di una nuova forma pronta”.

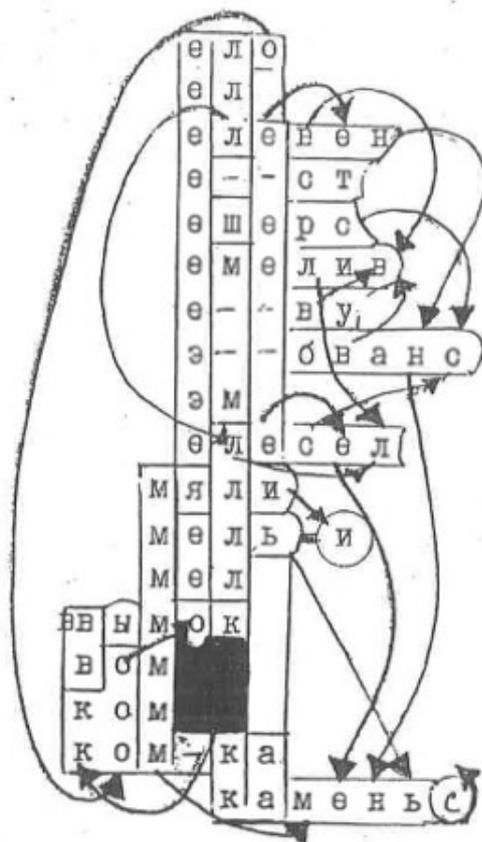
¹⁴ *Ivi*, pp. 20-21. Traduzione: “A quale fenomeno si riferisce il termine irfaerismo? La denominazione prende spunto dalla riflessione su un oggetto d'arte pronto [...]. Tale operazione comprende molte tendenze dell'arte avanguardista. E non ci sarebbe ragione di inventare un nuovo termine, né di separare in alcun modo questo processo da tutti gli altri simili a esso, se gli autori non ritenessero che quasi tutte le tendenze e quasi tutte le metodologie dell'arte avanguardista vengano ora inquadrare in un contesto nuovo e più ampio o, perlomeno, vengano osservate da un nuovo punto di vista. L'irfaerismo presuppone l'assimilazione dei seguenti procedimenti: trasposizione, descrizione, appropriazione, studio, marchiatura / determinazione di una scala / assemblaggio”.

La trasposizione comporta un radicale mutamento nella forma e nello stesso supporto materiale dei testi presentati, come avviene nei “vektornye stichi” (versi vettoriali) e negli “architekstury” (architesti), ideati dai transfuturisti e caratterizzati dalla scomposizione delle unità verbali in lettere, a loro volta incasellate in tabelle o unite tramite l’uso di vettori. I singoli fonemi sono immobilizzati nella ragnatela di linee e frecce, mentre l’aspetto grafico del componimento prevale su quello semantico per così dire ammutolendo la parola, disgregandola e rendendola parte dell’immagine tracciata sul foglio. In tal modo il codice linguistico perde la propria funzione comunicativa e definisce una struttura astratta della realtà, mentre il testo poetico finisce per assomigliare a un modello informatico o a una scrittura musicale, scomponendosi in unità minime come nei dipinti numerici di Jasper Johns.¹⁵ La trasposizione delle caratteristiche della pittura o della musica al componimento letterario genera così una permutazione costante dal dominio testuale a quello visivo, portando alle estreme conseguenze l’idea futurista della commistione fra le arti.¹⁶ Tale reinterpretazione postmoderna della tradizione fa riferimento anche alle ricerche costruttiviste di Aleksej Čičerin,¹⁷ unendole a una forte componente ironica.

¹⁵ Jasper Johns (nato nel 1930) è un pittore americano legato alla Pop Art e al Concettualismo; la componente numerica ha un ruolo fondamentale nei suoi dipinti. Cfr. Ch. Greve, *Writing and the 'Subject': Image-text Relations in the Early Russian Avant-garde and Contemporary Russian Visual Poetry*, Amsterdam, Pegasus, 2004, pp. 217-278.

¹⁶ Si veda Ch. Greve, *Infinite permutation as poetic principle in the work of Ry Nikonova*, in “Russian Literature”, LVII, 2005, pp. 275-292; I. Tigountsova, *Hybrid forms in Ry Nikonova’s poetry*, in “The Slavic and East-European Journal”, LIII, 1, 2009, pp. 65-85.

¹⁷ Aleksej Čičerin (1889-1960), *leader* del movimento costruttivista tra il 1922 e il 1930, proponeva un’espressione poetica incentrata sulla stretta interazione fra parola ed elemento grafico, con particolari sperimentazioni sul materiale utilizzato di volta in volta come supporto della scrittura (pietre, metalli, legno). Si veda S. Sigej, *Kratkaja istorija vizual’noj poezii v Rossii*, in “Voum”, 1, 1992, pp. 29-33.

Ry Nikonova, *Architekstury* (2000)

Le strategie della decostruzione transfuturista, come si vede, mirano a rivisitare provocatoriamente le opere della tradizione, riscritte e come tali scomposte e ricomposte continuamente mediante tecniche multiple: aggiunte, sostituzioni, spostamenti, correzioni, manipolazioni ai limiti del ‘vandalismo’ artistico.¹⁸ In questo spazio di riscrittura, autore e lettore si scambiano continuamente di posto, partecipando entrambi alle possibilità di trasformazione o distorsione o desemantizzazione dei testi originari.¹⁹ La poesia, in tal modo, recupera il nucleo primario della parola nel suo legame con le radici dell’umano, riappropriandosi della purezza primigenia.

¹⁸ Si veda R. Nikonova – D. Prigov – S. Sigej, *Manifest Irfaerizma*, cit., p. 22.

¹⁹ Cfr. T. Nazarenko, *Writing poetry without words. Pictographic poems by Rea Nikonova and Sergaj Sigej*, cit., pp. 307-308.

In *Interpretacija* (*Interpretazione*), pubblicato nel 1985 su “Transponans”,²⁰ Nikonova riprende l’*incipit* di un noto componimento di Michail Lermontov scritto nel 1832, *Parus* (*La vela*), alternando alle parole alcuni elementi non verbali.

“Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..

Играют волны — ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...
Увы! Он счастья не ищет
И не от счастья бежит!

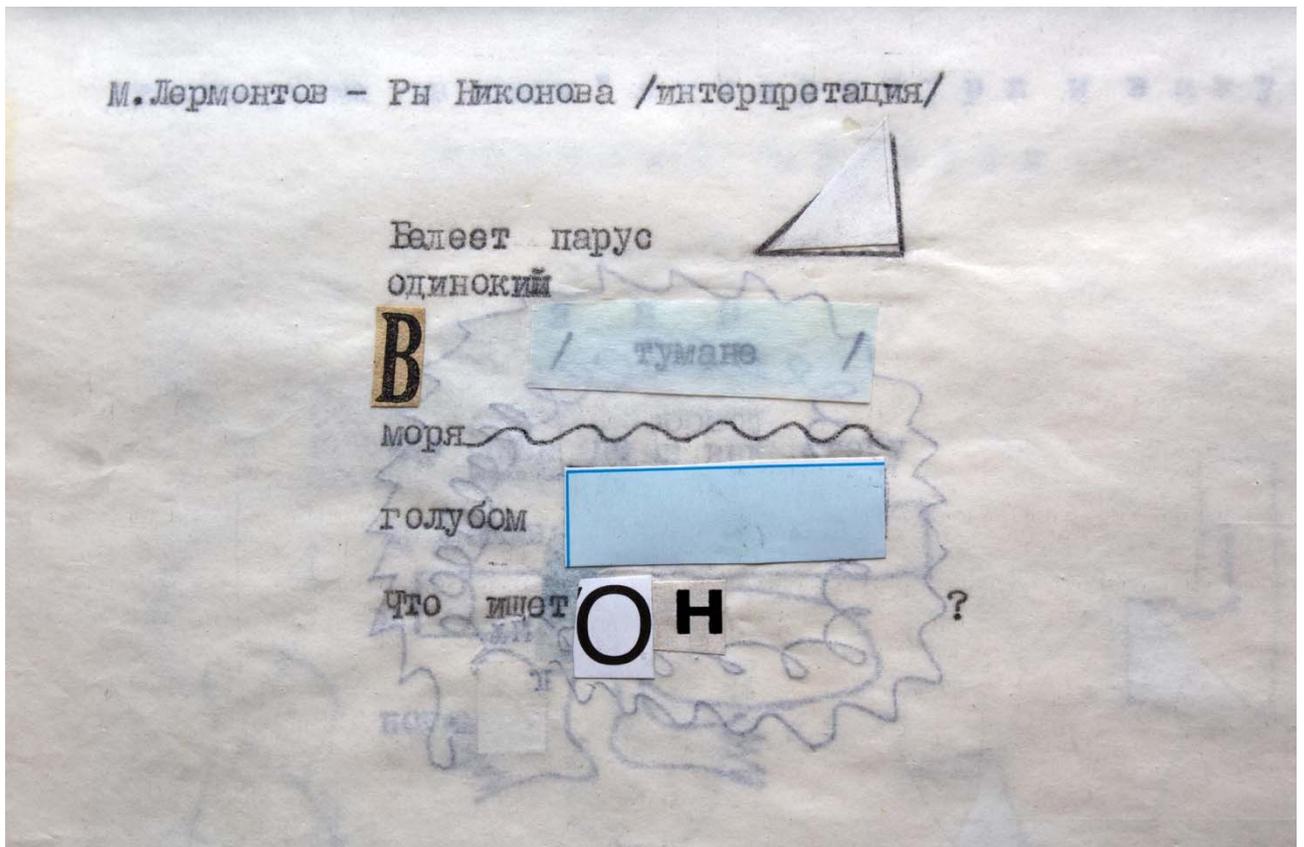
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!”²¹

Nella poesia visiva di Nikonova le lettere paiono fluttuare sul bianco della pagina, mescolandosi ai segni grafici di cui sono, di volta in volta, estensione o richiamo iconico. La solennità dei versi è smorzata dal prolungamento visuale della verbalità, che pare dissolversi nell’insensatezza. Dunque, la tragicità romantica della solitudine evocata da Lermontov si confonde con l’intento ludico dell’autrice, la quale crea un gioco straniante e dissacrante nei confronti della tradizione letteraria. La tematica dell’eterna solitudine dell’individuo, che Lermontov poneva al

²⁰ Si veda R. Nikonova, *Interpretacija*, in “Transponans”, 1985, p. 12.

²¹ M. Lermontov, *Parus*, in Id., *Sbornik stichov o žizni, Boge i duše* (*Raccolta di poesie sulla vita, Dio e l’anima*), Moskva, Belyj Gorod, 2018, p. 62. Traduzione: “Biancheggia, vela solitaria / del mare nell’azzurra bruma... / Cosa in lontana terra cerca? / Al paese natio cosa ha lasciato?... // Fremono l’onde, il vento fischia, / l’albero piega e geme... / Ahimè! Felicità non cerca / e da felicità non viene! // Sott’essa il flutto più chiaro del cielo; / sopra, del sole d’oro il raggio... / Ed essa inquieta chiede la tempesta, / come nelle tempeste fosse pace!” (cfr. Id., *Liriche e poemi*, Traduzione di T. Landolfi, Milano Adelphi, 2006, p. 106).

centro di *Parus*, viene così affrontata attraverso il filtro dell'ironia, riplasmando in senso visivo il testo precedente e al tempo stesso ridimensionandone il valore aulico. *Parus* entra in questo modo nel *continuum* dell'arte, per così dire azzerando la propria individualità e ponendosi in relazione con il repertorio universale della letteratura. Non a caso Nikonova associa le parole di Lermontov anche ad un altro testo, il romanzo di Valentin Kataev *Beleet parus odinokij* (*Biancheggia una vela solitaria*) pubblicato nel 1936 e dedicato all'insurrezione del 1905 vista con gli occhi di due giovani studenti di Odessa.²²



Ry Nikonova, *Interpretacija* (1985)

La poesia transfurista invita l'uomo contemporaneo a concepire la propria esistenza fuori da ogni schema ideologico, ritrovando un'immagine

²² Si veda V. P. Kataev, *Beleet parus odinokij*, Moskva, Eksmo, 2009.

autentica di sé. Essa libera il lettore-spettatore scomponendo e ricomponendo i prodotti artistici già esistenti, accennando a una realtà fluida e priva di riferimenti cristallizzati. Tale dissacrazione ironica di ogni componimento testuale entra in dialogo con tutte le forme letterarie, evocandole e al tempo stesso svuotandole dei loro significati.

Copyright © 2020

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*