

Massimo Maurizio

«*Gumanitarnyj Fond*» e la poesia di Bonifacij (G. Lukomnikov):
innovazione (anti) estetica tra URSS e Russia

ABSTRACT:

Nel contesto della cultura tardo-sovietica la rivista «*Gumanitarnyj Fond*» – accanto alla lettone «*Rodnik/Avots*» – gioca un ruolo di primo piano per la definizione di un'estetica inedita, figlia ed espressione della disillusione portata dal processo di de-ideologizzazione in atto nel Paese e alla distruzione generalizzata di quei simulacri che tanta parte ebbero nel *pathos* protestatario delle correnti precedenti, prima di tutto del concretismo e del concettualismo moscovita. A un'opposizione intellettuale e ragionata, allo *status quo* viene si sostituisce ora un atteggiamento di aprioristica negazione di qualunque istanza, ivi comprese quelle rinnovatrici. Questo approccio sarà fondamentale per la nascita di visioni estetiche importantissime per il periodo, come quella di G. Lukomnikov (Bonifacij), che rielabora la tradizione *underground* del periodo precedente alla luce del massimalismo (anti)estetico proprio della fine degli anni Ottanta e dei primi anni Novanta.

In the context of the late Soviet culture, *Gumanitarnyj Fond* – together with Latvian *Rodnik/Avots* – plays a primary role for the definition of an innovative aesthetic, sprout out from the disenchantment and the de-ideologization ongoing in the Country. This tendency led to the destruction of the simulacra, beloved aim of oppositional practice of the previous literary and artistic trends, first of all conceptualism or concretism, whose intellectual and 'rational' opposition to the soviet status quo is now substituted by an antagonistic *pathos* and a priori denial of the meaning of the culture itself and of all the proposals, included the innovative ones; this approach will define the most important manifestations of the early Russian literary trends, such as G. Lukomnikov's (Bonifatsy's) works, re-elaborating the *underground* Soviet paradigm from the point of view of the (anti)aesthetic maximalism, distinctive for this period.

La produzione letteraria dell'ultimo lustro dell'Unione Sovietica ha cambiato l'approccio all'opera letteraria e la concezione del ruolo di intellettuale, preconizzando di fatto i cambiamenti dell'epoca post-sovietica. A fronte di ciò la quantità di proposte culturali emerse grazie all'apertura del periodo ha messo in ombra una parte consistente

della poesia contemporanea, innovativa nel contesto del paradigma culturale del Paese della fine degli anni Ottanta: è la stagione della *vozvraščennaja literatura* (scritta in lingua russa, prodotta in patria e all'estero a partire dalla fine degli anni Venti e mai pubblicata in URSS); della pubblicazione delle opere delle tre ondate di emigrazione, dei dissidenti; e infine della cultura mondiale degli ultimi sessant'anni, ma censurata in URSS (prima di tutto le avanguardie e le post-avanguardie). Questa classificazione, molto comoda per una definizione del canone di quel periodo complessissimo, ma necessariamente molto convenzionale, tralascia una parte fondamentale della produzione contemporanea, soprattutto poetica, eccezion fatta per le correnti più conosciute (concettualismo, metarealismo, o metaforismo, poesia di ispirazione religiosa), che alla fine dell'ultimo decennio di storia sovietica non possono essere definite contemporanee in senso stretto, dal momento che i rappresentanti più noti di queste tendenze avevano elaborato il proprio sistema artistico nella seconda metà degli anni Settanta.

Una delle manifestazioni più interessanti del periodo di transizione 1988-1994¹ fu la rivista «Gumanitarnyj fond» che, con centosettantasei numeri settimanali, fu espressione delle spinte culturali dell'*underground* di quegli anni², latore, come la rivista lettone «Rodnik/Avots», di una visione estetica aprioristicamente sovversiva³. La rivista era l'organo del Vsesojuznyj Gumanitarnyj Fond im A.S. Puškina (Fondo umanistico pansovietico A.S. Puškin), che era succeduto al *Klub Poëzija*. Il *Fondo* aveva lo scopo di rinvenire fondi per finanziare progetti di carattere prettamente culturale. La rottura con i modi di diffusione della cultura del passato, la visione nuova, indipendente

¹ Pur conscio della convenzionalità di una datazione precisa in un contesto 'fluido' come quello dell'ultimo periodo sovietico e di quello successivo, ho scelto il 1988 come primo anno dell'effettiva apertura in senso culturale, testimoniata dalla pubblicazione, grandemente simbolica, di *Archipelag Gulag* (*Arcipelago Gulag*) di A. Solženicyn e di *Zizn' i sud'ba* (*Vita e destino*) di V. Grossman. Il 1994 sancisce definitivamente il nuovo corso, post-sovietico, della Federazione Russa, una fase di relativa stabilità dopo la crisi costituzionale e l'assalto alla Casa Bianca del 1993 e l'approvazione della costituzione della Federazione, datata 25 dicembre 1993.

² In questo contesto il termine *underground* va inteso non tanto nel significato canonico di alternativo all'estetica ufficiale, il cui ruolo in questo periodo – in virtù delle nuove spinte culturali – era pressoché nullo, quanto come compresente e minoritario rispetto alle tendenze summenzionate, lontano e alternativo al *mainstream*.

³ Tra le fila dei collaboratori ricordiamo M. Romm, L. Žukov, R. Èlinin, ma anche V. Bode, M. Mironov, R. Capina e A. Urickij (questi dal 1991).

da qualunque istituzione era figlia di un modo di concepire l'attività culturale inedita per il Paese. Il clima che regnava nella redazione di «Gumanitarnyj Fond» era quanto di più lontano dal sovietismo si potesse immaginare; come ricorda V. Tučkov

«Атмосфера в фонде была типично раздолбайская, что вполне естественно, когда собираются для общего дела люди свободных профессий, некоторые из которых не имели прежде опыта регулярной работы [...]. В рабочий дневной цикл входил поход с бидоном к пивной палатке с последующим распиванием этого разливного пива. Однако общее дело сотрудников вдохновляло. Поэтому газету делали с большим энтузиазмом. А также организовывали всяческие культурные мероприятия. В редакции (которая одновременно была и кабинетом Правления Гумфонда) при этом постоянно толкались всяческие сочинители. Реже появлялись барды. Еще реже художники, музыканты, композиторы, которые являются людьми в большей степени самодостаточными»⁴.

«Gumanitarnyj fond» si poneva come punto di aggregazione della *bohème* moscovita, ma a differenza del passato, questo avveniva alla luce del sole; l'opposizione al *sovok* aveva, come spesso era avvenuto nella storia del Paese, una radice prima di tutto estetica, accompagnata da convinzioni di altra natura. Il punto di convergenza di coloro che ne facevano parte era «la gioia per l'arte liberata [*dalle maglie della censura*], ma anche una base politico-ideologica. Tutti allora la pensavano più o meno allo stesso modo, erano felici per la demolizione del socialismo»⁵. Il contesto nel quale era nato «Gumanitarnyj fond» era quello in cui

⁴ Corrispondenza privata con V. Tučkov, lettera dell'8 dicembre 2016. Trad. it.: «L'atmosfera all'interno del *Fondo* era quella di coloro che tipicamente se ne sbattono, cosa assolutamente normale quando si riuniscono con un'idea comune persone di tendenza artistica; alcuni di esse non avevano mai avuto alcuna esperienza di lavoro regolare prima di allora [...]. La giornata lavorativa tipo contemplava una spedizione con il canestro al chiosco di birra e il conseguente consumo di quella birra. Tuttavia la redazione era stimolata da un'idea comune, ragion per cui il giornale veniva fatto con grande entusiasmo. Organizzavamo anche ogni sorta di iniziative culturali. Alla redazione (che era anche l'ufficio del Direttivo del Fondo Umanistico) c'era sempre una calca di ogni sorta di scrittori. Più di rado venivano cantautori. Ancora più di rado artisti, musicisti, compositori, ma che queste che sono persone per lo più indipendenti». Qui e oltre tradizioni mie, se non diversamente indicato – *M.M.*

⁵ *Ibid.*

«si assistette a un crollo veloce degli scenari abituali della vita sovietica, di quelli conformisti, come anche (cosa ben più importante) di quelli non conformisti»⁶. A fronte del disgregarsi di istituzioni e di modi di vivere e di pensare considerati incrollabili fino a qualche anno prima, è interessante, come nota Kukulín, che «non ci fu nulla nell'immediato che li sostituisse»⁷. Paradossalmente proprio l'immensa libertà di manovra data dall'assenza di proposte alternative, accanto al fallimento del sistema che per settant'anni aveva costituito la base della società, aveva portato a un forte senso di spaesamento.

Le suggestioni culturali del periodo seppero trasformare le incertezze e la mancanza di visione del futuro in una proposta artistica nuova, inaugurando un'estetica (antiestetica) che faceva proprie le velleità dell'atteggiamento cinico e deluso delle ultime avvisaglie dell'opposizione allo *status quo* sovietico, prima di tutte il concettualismo moscovita, rileggendole però alla luce del presente deideologizzato, nel quale si assisteva alla rimozione fattuale e pubblica dei simulacri espressivi o culturali contro i quali i concettualisti e i concretisti avevano scagliato i loro strali. La liberalizzazione delle forme artistiche a partire dal 1987 imponeva una presa di coscienza personale di ognuno e di tutti, della fine non soltanto dell'odiato *homo sovieticus*, ma di quel modo di vita che era ancora l'unico ammissibile, anche per gli intellettuali non allineati. Il sentimento di trovarsi di fronte a un oggi completamente privo di appigli, di qualunque orientamento, era generalizzata e la reazione di fronte alla percezione di essere in balia di eventi incontrollabili si concretizzava nella negazione di qualunque proposta costruttiva. Proprio nell'atteggiamento distruttivo di quest'estetica sta la differenza sostanziale tra le correnti nate nella seconda metà degli anni Settanta e quelle dei primi anni del decennio successivo:

«Стеб как раз и упоминался как признак поэтов газеты *Гуманитарный фонд* и “рок-самиздата” [...]. Стеб был разрушительным, но не породил новой стилистики в литературе – по крайней мере, тогда. Позитивное влияние стеба и усвоения трэш-фольклорных стилистик на

⁶ «Произошло быстрое крушение традиционных для советской жизни сценариев, как комформистских, так и (что не менее существенно) нонкомформистских. При этом на их место сразу не пришло ничего», I. KUKULIN. *O russkoj poézii 1990-ch. Ot perestroec'nogo karnavala k novoj akcionnosti*, in «Novoe Literaturnoe Obozrenie», n. 51, 2001, p. 249.

⁷ *Ibid.*

поэзию обнаружилось позже, во второй половине 90-х годов, когда развитие этой эстетики переплелось с неоконцептуалистскими и акционными идеями. Своего рода знаком этой эволюции и одновременно одним из главных ее результатов можно считать творчество Германа Лукомникова»⁸.

Tale atteggiamento era dettato anche dalla perdita di importanza di categorie valoriali, etiche ed estetiche tradizionali; arsenale dello scrittore diventano quindi le manifestazioni della quotidianità, soprattutto quelle più volgari o basse, mentre la sfiducia totale nei valori precedenti porta a una sorta di proposta estetica rivolta tanto contro il passato recente, quanto contro l'autorità in quanto tale e caratterizzata da «l'essere completamente onnivoro e un radicalismo divertito»⁹. Nel caso di «Gumanitarnyj Fond» questo si risolve in un territorio di sperimentazione, nel quale trova spazio «tutto ciò che gli altri non volevano pubblicare: così potremmo formulare il credo della redazione»¹⁰. Il riferimento rimanda alla tradizione degli artisti non allineati del periodo precedente, ora riproposta anche e soprattutto dal punto di vista esteriore dello stile di vita eccentrico e fuori dagli schemi (bere, fumare, vita notturna, sessualità resa pubblica)¹¹.

Nella pratica queste istanze si concretizzano nella proposta di una visione estetica molto chiara: non è un caso infatti che in molti dei numeri compaiano foto di nudo, come segnale di adesione a una visione non convenzionale, che ci sia un interesse marcato per il turpiloquio e

⁸ *Ivi*, p. 257. Trad. it.: «Lo *steb*, lo sfottio, viene appunto ricordato come segno distintivo della rivista *Gumanitarnyj Fond* e del rock *samizdat* [...]. Lo *steb* era distruttivo, ma non creò uno stile nuovo in letteratura, per lo meno allora. L'influenza positiva dello *steb* e l'assimilazione della stilistica trash-folclorica da parte della poesia emerse in seguito, nella seconda metà degli anni Novanta, quando l'evoluzione di quest'estetica venne collegata alle idee neoconcettualiste e performative. Possiamo ritenere l'opera di German Lukomnikov una sorta di avvisaglia di quest'evoluzione e contemporaneamente uno dei suoi risultati migliori».

⁹ «Абсолютная всеядность и забавный радикализм», А. УРИСКИЙ, *Kratkaja istorija «Gumanitarnogo Fonda»* in *Liter.net. Geopoëtičeskij server krymskogo kluba* <<http://www.liter.net/=/Uritskiy/gumfond.html>> (ultimo accesso 6.01.2017).

¹⁰ «Все, что не хотят печатать другие – так можно было бы сформулировать credo редакции», *ibid*.

¹¹ Cfr.: l'arte della prima metà degli anni Novanta era «l'arte libera, basata sulla tradizione artistica non ufficiale», O. SARKISJAN, *Ejforija: nastroenija i transformacii art-soobščestva v 1990 godu*, in «Novoe Literaturnoe Obozrenie», n. 83, 1/2007, p. 658.

la sua «liberazione», come nel caso di *Istorija s žopoj* (*La storia del culo*), di cui fu protagonista V. Bode. A. Urickij ricorda:

«Все началось еще в 1990 году с маленькой заметки Вероники Бодэ “Еще раз про жопу” – о том, как сняли с выставки “За культурный отдых” работы художника К. Звездочетова, на одной из работ присутствовало слово “жопа”; затем последовала статья М. Беленького “О КПСС, Жопе и журналистской этике”, комментирующая отказ первого секретаря МК КПСС дать интервью корреспонденту нехорошей газеты, употребляющей нехорошие слова; но реакция на эти материалы была предсказуемой – зашевелились инстанции, возникло и лопнуло уголовное дело, и только [...] “Гуманитарный фонд” был изданием невероятно независимым — ни от читателей, ни от руководства фонда, ни от кого. Однако, как бы там ни было, летом 1992 Жуков поставил вопрос ребром, но уже первый выступавший – председатель Крымского Гуманитарного фонда Сид – превратил обсуждение в откровенную пародию — он предложил повысить художественный уровень газеты, используя слово «жопа» не чаще, чем один раз в номере, но и не реже. И пошло, и поехало. Впоследствии в “Гуманитарном фонде” бурно обсуждалось и эссе Несова, и собственно жопа; было объявлено о создании науки жопологии, о появлении журнала “Жопа”, о секте жопистов; балаганное действо продолжалось вовсю»¹².

¹² «Tutto ebbe inizio nel 1990 con un piccolo trafiletto di Veronika Bode: “Ancora sul culo”, sulla rimozione dalla mostra “Per un riposo di cultura” del lavoro dell’artista K. Zvezdočet, in cui compariva la parola “culo”; [al trafiletto di Bode] faceva seguito l’articolo di M. Belen’kij “Sul PCUS, sul Culo e sull’etica giornalistica”, che commentava il rifiuto del primo segretario del Comitato Moscovita del PCUS di concedere un’intervista a un corrispondente della nostra rivista, che aveva utilizzato turpiloquio; ma la reazione a questo tipo di materiale era imprevedibile, in alto qualcuno si agitò, venne imbastito un fascicolo con accuse penali che fu immediatamente chiuso. E basta [...] «Gumanitarnyj Fond» era una rivista davvero indipendente, tanto dai lettori, quanto dall’amministrazione del fondo, da tutti. Tuttavia, fu come fu, nell’estate del 1992 Žukov fece una dichiarazione categorica, ma già il primo che era intervenuto in questa storia, il presidente del Fondo Umanistico della Crimea Sid, aveva chiaramente trasformato la discussione in una farsa, proponendo di elevare il livello artistico della rivista utilizzando la parola “culo” non più e non meno di una volta a numero. E la cosa prese piede. In seguito in *Gumanitarnyj Fond* si discusse dell’articolo di Nesov e più nel concreto del “culo”; fu dichiarata la nascita della culologia, la pubblicazione della rivista «Culo», la creazione della setta dei culisti; questa rappresentazione da baraccone continuava in ogni dove», URICKIJ,

Tutto ciò è sintomo di una voglia di opposizione, aprioristica e totale nei confronti di ogni forma di autorità; il *pathos* protestatario era certamente massimalista, a tratti puerile e improvvisato, ma proprio per questo in linea con l'emozionalità e l'incontenibilità del desiderio di inserirsi nel discorso culturale dell'epoca 'alla propria maniera'. La protesta era spesso diretta anche contro la gerarchia letteraria che portava a vedere qualunque operazione artistico-culturale come parte della grande cultura russa, e addirittura la volontà di forzare e rompere il canone fa preferire autori sconosciuti ed evidentemente *outsider*: le eccezioni in questo senso sono poche, sono gli eroi del *samizdat* recente e della cultura non ufficiale post-staliniana.

Tra l'opera di coloro che collaborarono con «Gumanitarnyj Fond», quella di Bonifacij (pseudonimo e alter-ego di G. Lukomnikov fino al 1994) esprime in maniera coerente e personalissima la visione della redazione della rivista, di cui diventa una delle voci più importanti e riconoscibili:

«Откуда взялся Бонифаций – неизвестно. Возможно, он неожиданно самозародился среди бумаг, пыли и чернил, но должен был появиться такой поэт, неприкаянный, нищий и безытный – современный вариант Хлебникова или Хармса — неприемлемый нигде, остро-радикальный и наивно-восторженный – и он появился в редакции, садился, пил чай, закуривал, весело или грустно выглядывая из зарослей волос; в другой раз приходил постриженный под ноль и напоминал тогда выходца из Среднеазиатских республик — не хватало чалмы и кинжала за поясом. “Гуманитарный фонд” неотделим от его текстов, они срослись как сиамские близнецы, как ветка и лист, как стебель и цветок. А еще Бонифаций выступал в роли публикатора и организатора. 21.12.1991, в день-перевертыш, он, вместе с Андреем Белашкиным, провел первый (и единственный) фестиваль палиндрома – съехались поэты, над городом высветилась строка: “А роза упала на лапу Азора”, дети хором читали лирику Ладьины; затем последовала соответствующая конференция. Маленькой сенсацией стало появление в ГФ стихов Дмитрия Авалиани – публикацию готовил тот же Бонифаций, как и знаменитый Пушкинский номер, в котором были собраны все ‘непристойные’ стихи Александра Сергеевича. Да и

много, много чего произошло, прежде чем в январе 1994 года поэт Бонифаций таинственно исчез»¹³.

La sua opera è la dimostrazione più compiuta del rinnovamento estetico che si costruiva sulle macerie della cultura precedente; l'atteggiamento infantile, eccessivo, massimalista diventa gesto soppesato e autoriale, una maschera che detta la linea poetica. In realtà la *clownerie* e l'apparente mancanza di serietà nei confronti dell'opera letteraria, della propria prima di tutto, cela un tipo di attenzione rivolta non tanto al contenuto, quanto all'aspetto formale dell'opera, per la quale i 'temi' divengono un 'pretesto' per comporre¹⁴. Il rapporto con la tradizione artistica precedente è piuttosto chiaro, rimanda all'avanguardia storica,

¹³ «Da dove spuntò Bonifacij non lo sa nessuno. Forse era venuto fuori da dietro le carte, la polvere e l'inchiostro, ma avrebbe comunque dovuto comparire un poeta così, senz'arte né parte, indigente e senza un tetto sopra la testa, una variante contemporanea di Chlebnikov o Charms, reietto dappertutto, estremamente radicale e ingenuamente incantato, e fece la sua comparsa nella nostra redazione, si sedeva con noi, beveva il tè, fumava qualche sigaretta, guardava intorno da sotto quella selva di capelli; altre volte compariva rasato a zero e allora ricordava un esule di qualche repubblica dell'Asia centrale, gli mancava solo il turbante e la scimitarra alla cintola. «Gumanitarnyj Fond» era inscindibile dai suoi testi, essi si svilupparono insieme come gemelli siamesi, come un ramo e la fogliolina, come lo stelo e il fiore. Inoltre Bonifacij aveva un ruolo come pubblicista e organizzatore. Il 21.12.1991, il giorno palindromo, insieme ad Andrej Belaškin promosse il primo (e unico) festival del palindromo, giunsero [a Mosca] poeti, sulla città sveltava il verso «A roza upala na lapu Azora» [«E la rosa cadde sulla zampa di Azor», verso palindromo di A. Fet, reso celebre dalla fiaba *Zolotoj ključik, ili priključenija Buratino* (*La chiavetta d'oro o le avventure di Buratino*, 1936) di A. Tolstoj], i bambini leggevano in coro la lirica di Ladygin; a tutto ciò seguì la conferenza sul tema. Ebbe una certa risonanza la pubblicazione su *GF* [*Gumanitarnyj Fond*] dei versi di Dmitrij Avaliani; la pubblicazione fu curata da Bonifacij, come anche il celebre numero puškiniano, nel quale erano raccolte tutte le liriche 'indecenti' di Aleksandr Sergeevič. E avvenne molto, molto altro prima che nel gennaio del 1994 il poeta Bonifacij scomparisse misteriosamente», *ibid.*

¹⁴ Questo discorso esula dagli scopi del presente lavoro. Per una trattazione più esaustiva dell'approccio formale nell'opera di G. Lukomnikov, cfr.: KUKULIN, *O russkoj poëzii 1990-ch.*, cit., pp. 248-262; T. BONČ-OSMOLOVSKAJA, *Koncepcii beskončnosti v korotki-ch stichotvorenijach Germana Lukomnikova*, testo accessibile su *Academia* <https://www.academia.edu/Концепции_бесконечности_в_коротких_стихотворениях_Германа_Лукомникова> (ultimo accesso 6.01.2017); A. GRAF, *V poiskach novoj vyrazitel'nosti: o tvorčestve Germana Lukomnikova*, in *Učenie zapiski Kazanskogo universiteta. Gumanitarnye nauki*, 2011, tom 159, kn. 2, pp. 75-85; M. MAURIZIO <*sic!*>, «Nu do vstreči / V russkoj reči». *Problema sub"ekta v poëzii G. Lukomnikova-Bonifacija 1990-2000-ch gg.*, in corso di stampa.

nello specifico agli esperimenti più radicali nell'ambito della lingua poetica: ad esempio, la poesia *Chor soglasnych* si riferisce chiaramente a *Perečēn'. Azbuka uma*, riproponendo il discorso chlebnikoviano in una chiave differente:

«К кашляет, крихтит.
Л лопочет и лепечет.
М мычит или молчит.
Н ноет, нудит.
П пукает, пыхтит.
Р ревьёт, рычит, рокочет.
С свистит, сипит, сопит.
Т талдычит и твердит.
Ф фыркает, фырчит»¹⁵.

«М – деление некоторого объема на неопределенно большое число частей, равных ему в целом. М – это отношение целого предела строки к ее членам. Мука, молот, млин, мел, мягкий. Мышь. Мочка. Л – переход движения из движения по черте в движение по площади, ему поперечное, пересекающее путь движения. $L = \sqrt{-1}$. Лоб, латы, лыжи, лодка, лет, лужа (движение веса)»¹⁶.

È interessante notare come rispetto alla tradizione di riferimento una produzione fortemente formalizzata come quella di Bonifacij cambi il contenuto, ma non l'idea alla base del discorso artistico: l'idea dell'aura semantica insita nella parola e dettata dal suo suono iniziale, uno dei fondamenti della speculazione sulla parola universale di Velemir Chlebnikov, viene traslata nell'opera contemporanea senza trasformazioni evidenti. Lo stesso si può dire a proposito del rapporto

¹⁵ BONIFACIJ I G. LUKOMNIKOV, *Pri vide lis vo mrake*, Samokat (serija Vers libre), <Moskva> 2011, p. 94. Trad it.: «[...] La K fa coff-coff e chiama. / La L è lallazione ludica / La M muggisce e sta muta / La N fa no-no-no ed è noiosa / La P puzza e fa “che pizza!” / La R romba, ruggisce e rimbomba. / La S sibila, ha suoni di basso e la sinusite. / La T fa tirate ed è tassativa. / La F fa uff e fa fuu-fuu». Le traduzioni dei versi di G. Lukomnikov in questa sede sono da considerare di servizio e funzionali all'illustrazione del metodo di cui nell'articolo.

¹⁶ «M è la divisione di un certo volume in una quantità indefinita, ma grande, di parti, uguali all'intero. M è la relazione che il limite del verso stabilisce con i suoi membri. È sofferenza [muka], martello [moloť], mulino [ucr.: mlyn], gesso [mel], soffice [mjagkij]. Topo [myš']. Lobo dell'orecchio [močka]. L è passaggio di movimento da un movimento su una linea nel movimento su una superficie ad essa trasversale che interseca la linea del movimento stesso. $L = \sqrt{-1}$. Fronte [lob], corazza [laty], sci [lyši], barca [lodka], volo [let], pozza [lužā] (movimento del peso) [...]. V. CHLEBNIKOV, *Sobranie sočinenij. V 6 tt. Tom šestoj, Kniga pervaja. Staŕi (nabroski). Učēnye trudy. Vozzvanija. Otkrytye pišma. Vystuplenija. 1904-1922*, IMLI RAN, Moskva 2005, p. 124.

tra i *Ravnobukvicy* e il manifesto della *Sdvigoljja* di Aleksej Kručenyč:

«Ира дуется
И радуется»¹⁷.

oppure

«Любовь Иванна,
Вам нужна любовь и ванна»¹⁸.

La relazione con l'avanguardia storica, oltre che nel caso del cubo-futurismo sperimentale, passa anche per l'innovazione nel campo della rima portata avanti da Vladimir Majakovskij e altri (uno su tutti Vadim Šeršenevič). Il fatto che il tribuno del futurismo raccogliesse rime composte, rare o insolite, appuntandole in un quaderno, o il saggio *Kak delat' stichi* (*Come fare versi*, 1926) sono piuttosto eloquenti a proposito dell'approccio studiato, razionale, formalizzato di Majakovskij. In questo senso la pratica di Bonifacij si pone come assolutizzazione della tendenza formale dell'avanguardia, spesso riducendo al minimo gli elementi che non hanno un ruolo diretto nell'innovazione formale del verso o nella *boutade* poetica fine a se stessa. Spesso questa tendenza è dichiarativa:

«Напишу-ка я для рифмы,
Что гитарный съели гриф мы»¹⁹.

Uno dei riferimenti culturali che si celano dietro questa visione letteraria è Nikolaj Glazkov, che proprio in quel periodo diventa una figura estremamente attuale per il discorso estetico e artistico, anche grazie al recupero della sua produzione non ufficiale una decina d'anni dopo la sua morte. Il legame della sua produzione con il futurismo è

¹⁷ «Ira si arrabbia / e gioisce», BONIFACIJ I LUKOMNIKOV, *Pri vide lis vo mrake*, cit., p. 15.

¹⁸ «Ljubov' Ivanna / Lei ha bisogno di amore e di una doccia», *ibid.*

¹⁹ «Dai che scrivo per trovar la rima / Che abbiamo ingoiato un manico di chitarra», BONIFACIJ, *Izbrannoe, ili Nazvanie, ili Mež dvuch nosov. Prodolženie*. In *Vavilon* <<http://www.vavilon.ru/bgl/bon2.html>> (ultimo accesso 24.01.2017). Qui il focus è sulla rima composta RIFMY / GRIF MY.

noto, in particolare con Kručenyč, Majakovskij²⁰, e proprio la vena sperimentale di Glazkov, accanto a una chiara tendenza all'antiestetismo, lo rese una delle figure più interessanti per l'*underground* sovietico della fine degli anni Settanta, in primo luogo per Vsevolod Nekrasov e Dmitrij Prigov²¹, figure centrali del concretismo e del concettualismo, a loro volta molto attuali per Bonifacij. Per tutti questi autori era centrale l'attenzione, sebbene in maniera e in forme molto diverse, al rinnovamento linguistico ed espressivo, in particolar modo la poetica concretista aveva un chiaro orientamento formale e antiestetico.

Il sentimento di sconforto del periodo preso in esame non era proprio soltanto di chi debuttava sulla scena letteraria, ma anche dei protagonisti del periodo precedente: la poesia-manifesto *Metod* (1991) di Genrich Sapgir si pone come definizione di una tappa nuova nella produzione di questo autore proteiforme, nel contesto della quale il cambiamento che avviene a partire dal 1989 è sintomo non soltanto di una volontà di ricerca, ma anche e soprattutto di quel senso di spaesamento di cui sopra. *Metod* è una sorta di frattale verbale, nel quale le parole compaiono non già come unità espressivo-semantiche, ma come elementi da combinare in maniera aleatoria, senza che questo alteri il senso di ogni stringa verbale:

«Случайные слова возьми и пропусти
 Возьми случайные и пропусти слова
 Возьми слова и пропусти случайные
 Возьми «слова, слова, слова»
 Возьми слова и пропусти слова
 Возьми и пропусти «возьми» –
 и слова пропусти»²².

Tanto il titolo, quanto la concezione di quest'opera come di esercizio espressivo riducono il ruolo autoriale, lasciando spazio alla visione delle

²⁰ Cfr. I. VINOKUROVA, «Vsego liš' genij...». *Sud'ba Nikolaja Glazkova*, Vremja, Moskva 2006, pp. 35-36, 64-66; il riferimento per la raccolta *Vokzal fu Oblako v štanach* (*La nuvola in calzonni*) e la disposizione dei versi della raccolta (non pubblicata nel momento della sua stesura, alla fine degli anni Trenta) fu suggerito da L. Brik (cfr. *ivi*, p. 201).

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 6 e 423.

²² «Parole casuali prendi e filtra / Prendi casuali e filtra parole / Prendi parole e filtra casuali / Prendi "parole, parole, parole" / Prendi parole e filtra parole / Prendi e filtra "prendi" – / e filtra parole», G. SAPGIR, *Izbrannoe, Tret'ja volna Moskva-Pariž-N'ju-Jork* 1993, p. 205.

formule poetiche come elementi matematico-verbali, senza significato rilevante (le parole da «prendere» sono casuali, *slučajnye*). Nel contesto della produzione sappgiriana questo tipo di testo può essere considerato come la continuazione della sperimentazione sul testo vuoto o assente, al quale l'autore era rimasto legato fin dal secondo ciclo *Molčanie* (*Silenzio*, 1962), ma certamente la mancanza di forza propulsiva e di creatività che la concezione di *Metod* lascia intuire è un segno del tempo. Un modo di sentire molto simile è testimoniato da un testo di Bonifacij, composto nello stesso anno, ma indipendentemente da Sapgir²³, che curiosamente porta lo stesso titolo:

«Опять опечаток богатый улов!
Как сложен процесс написания слов!
Берусь радикально его упростить!
И сложный язык наш простым заменить!
Отныне заменим мы каждое слово
На универсальное слово «карова»!
Карова карова карова карова.
Карова карова карова карова.
Карова карова карова карова.
Карова карова карова карова.
Процесс написания слов упростился.
Процесс прочтения слов упростился.
Процесс говорения слов упростился.
Процесс понимания слов усложнился»²⁴.

Questo 'metodo' è ancora più aleatorio di quello di Sapgir, pur essendo figlio di una sensibilità molto affine, ma – a differenza di quello del poeta concretista – fa affidamento sullo *steb*: se il 'metodo' di Sapgir tende a conferire una validità identica a tutte le parole 'casuali', indipendentemente dalla sfera e dal registro ai quali esse afferiscono,

²³ Conversazione privata, 10.06.2016.

²⁴ «Di nuovo di refusi un'abbondante messe! / Il processo di scrittura di parole è assai complesso! / Mi metto a semplificarlo in modo radicale! / E l'ardua nostra lingua cambio con un'altra, elementare! / Da adesso ogni parola a cambiar si provi / con la parola universal "karova"! / Karova karova karova karova. / Karova karova karova karova. / Karova karova karova karova. / Karova karova karova karova. / Il processo di scrittura delle parole è semplificato / Il processo di lettura delle parole s'è semplificato / Il processo di pronuncia delle parole s'è semplificato / Il processo di comprensione delle parole s'è complicato», BONIFACIJ I LUKOMNIKOV, *Pri vide lis vo mrake*, cit., p. 90.

nonché dalla violazione delle norme linguistiche, la scelta di Bonifacij è invece di rifugiarsi in una forma di alogismo appena percettibile, questo perché la parola 'universale' *karova* è omofona (ma non omografa) di *korova* (mucca), e rimanda quindi a un senso conosciuto, sebbene basso e implicitamente impoetico. Il riferimento alla lingua universale cubofuturista insito nell'idea stessa di rinominazione poetica esclude qui ogni possibilità di ricreare la «purezza primigenia»²⁵. È noto che il livello di conoscenza di una lingua determina il livello di comprensione del mondo circostante; in questo caso la riduzione dell'esperienza fenomenologica alla sola parola *karova* porta alla banalizzazione della ricezione del mondo, attraverso l'omofonia con il termine *mucca*, e di conseguenza a un'incapacità, contemporaneamente fattuale e paradossale, di comprenderlo pur essendo in grado di esprimerlo.

Nell'universo logocentrico di Bonifacij ogni dichiarazione, idea e tesi si relativizza, riducendosi a dimostrazione di capacità scrittoria fine a se stessa; è ovvio quindi che la sostituzione di *tutti* i concetti con il concetto di *karova* è funzionale alla semplificazione di un processo scrittorio, per il quale il significato dell'opera è circostanziato e dipendente dalla forma esteriore della stessa. Ovviamente una posizione tanto estrema in un contesto fluido come quello della Russia dei primissimi anni Novanta non poteva che essere dichiarativo; in realtà le emozioni e i sentimenti trovano posto in questo esasperato logocentrismo, come anche il discorso sul sé, ma in maniera sempre inedita e inaspettata:

«Эта “неразбериха” невесома не потому, что пишущий автор за черновиком «видит целое», а наоборот – потому, что результат релятивизируется: финальный текст задним числом по значимости уравнивается с черновиками. Таким образом, время автора, внутреннее время авторского сознания представлено как утопически преобразенное время непрерывного творчества. Естественно, в

²⁵ Cfr.: «Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия, захватанное и 'изнасилованное'. Поэтому я называю лилию еуы – первоначальная чистота восстановлена» [«Le parole muoiono, il mondo è eternamente giovane. L'artista ha osservato il mondo con occhio nuovi e, come Adamo, conferisce a tutto un nome. Il giglio è bellissimo, ma la parola “giglio” è indecente, stratonata da ogni parte e 'violentata'. Per questa ragione io chiamo il giglio *euy* e la purezza primigenia è ristabilita»], A. KRUČENYCH, *Deklaracija slova kak takovogo*, in *Ид., Kukiš prošljakam. Faktura slova. Sdvigologija russkogo jazyka. Apokalipsis v russkoj literature*, Gileja, Moskva-Tallinn 1992, p. 43.

такой системе тоже есть и отбор эмоций и мировосприятий, и эстетическое оформление, но они действуют на иных уровнях, чем в традиционной поэзии»²⁶.

Richiamandosi alla definizione di *minus-priemy* di Ju. Lotman, possiamo dire che gli oggetti del mondo di Lukomnikov-Bonifacij gravitano attorno a un nucleo di *minus-konteksty*: non già grazie alla mancanza del contesto, ma grazie al fatto che si avverte l'assenza dello stesso, che a sua volta rende lo spazio logo- e testocentrico materico. La volontà, qui chiaramente autoriale, di non 'comparire' nella propria opera, di evitare la soggettivizzazione del verso e il conseguente ricorso a maschere e modi che camuffino la voce dello scrittore è un altro sintomo del tempo, una conseguenza della coscienza di non essere in grado di esprimere il mondo attorno a sé e se stessi in quel mondo. In quest'ottica una tecnica ben sfruttata dal postmodernismo come l'appropriazione (*aproprijacija*) diventa un modo per tematizzare la scrittura, senza 'personalizzarne' il contenuto. Questo non può avvenire in virtù della mancanza generalizzata di valori e idee definenti il mondo circostante. Curiosamente anche in questo caso l'esperienza scrittoria di Sapgir e Lukomnikov presentano dei punti in comune. Il ciclo *Černoviki Puškina* (1985) del primo 'completa' i manoscritti incompiuti del poeta del XIX secolo, riscrivendo di fatto molte sue opere. A questo ciclo è sotteso un accurato lavoro di ricerca nell'archivio di Puškin, del quale Sapgir tenta addirittura di riprodurre la grafia prima di mettersi all'opera, al fine di creare un contatto²⁷. A proposito di questa raccolta Jurij Orlickij parla di *mistifikacija*²⁸, alludendo al tentativo di spacciare per proprie opere 'prese in prestito', sebbene in realtà i frammenti puškiniani nel testo di Sapgir siano indicati in

²⁶ «Questo "pasticcio" è importante non perché l'autore "veda qualcosa di compiuto" dietro al manoscritto, ma al contrario perché il risultato si relativizza: osservando con il senno di poi, il testo finale viene equiparato ai manoscritti. In questa maniera il tempo dell'autore, il tempo interiore della coscienza autoriale viene presentato come il tempo utopisticamente trasformato di un'arte senza fine. È naturale che in un tale sistema ci sia una scelta di emozioni e visioni del mondo, un aspetto estetico, ma questo funziona a un livello diversi rispetto alla poesia tradizionale», KUKULIN, *O russkoj poëzii 1990-ch.*, cit., p. 260.

²⁷ Cfr.: JU. ORLICKIJ, *Vvedenie v poëtiku Sapgira: sistema protivopostavlenij i strategija ich preodolenija*, in *Velikij Genrich*, RGGU, Moskva 2003, p. 163.

²⁸ *Ivi*, p. 164.

corsivo, oltre che con la duplice datazione delle due stesure da parte di Puškin e di Sapgir centosessanta anni dopo il primo²⁹. In questo modo l'autore instaura una conversazione al di sopra dell'abisso temporale che separa i due, servendosi dell'epoca puškiniana come di un tramite, di una voce altra, ma familiare per parlare dell'oggi ricorrendo solo in parte alla parola originale; tale procedimento in una certa misura esonera lo scrittore moderno dalla responsabilità per le proprie affermazioni, e questo è fondamentale, come già detto, nel contesto nel quale si muovono questi autori.

In *Chokku pljus* (2000, 2006³⁰) Lukomnikov ricorre a una strategia simile, sebbene non abbia a che fare con un'opera incompiuta e non 'riattualizzi' la voce della tradizione russa, ma 'russifichi' le terzine della tradizione giapponese, aggiungendo un verso e trasformandole in quartine (per di più parzialmente rimate), più usuali all'occhio e all'orecchio russo. Alla base dell'operazione di Lukomnikov c'è lo stesso interesse filologico che muove la penna di Sapgir³¹, ma se per il poeta concretista il compimento dei *Manoscritti di Puškin* era un modo per parlare con e attraverso l'illustre predecessore, in *Chokku pljus* l'aggiunta del quarto verso e della rima stravolge il senso della terzina giapponese, traducendola in un substrato assente nell'originale, dal quale emergono

²⁹ La volontà di 'continuare' l'opera puškiniana è rivelata anche dall'ampliamento di *Istorija sela Gorjuchina* (*Storia del villaggio Gorjuchino*) fino a farne una saga, i cui confini temporali vanno ben oltre la morte di Puškin, che diventa egli stesso membro della comunità di Gorjuchino.

³⁰ Questo ciclo non è stato pubblicato come unitario: una parte consistente di *Chokku pljus* compaiono in G. LUKOMNIKOV, *Babočkin polet*, s.e., Moskva 1999 e in JAPONSKIE POETY + G. LUKOMNIKOV, *Babočkin polet ili Chokku pljus*, Moskva-Sankt-Peterburg, Krasnyj matros, 2001, oltre che nella raccolta delle opere, ospitata dal sito *Vavilon* <<http://www.vavilon.ru/bgl/>> (ultimo accesso 6.01.2017).

³¹ Lukomnikov si rifa alle traduzioni in russo di M. Bashō e di altri trentadue celebri autori ad opera di V. Markova, nonché alle antologie e alle raccolte pubblicate in Russia nell'arco di circa mezzo secolo, nello specifico, come riferito dall'autore stesso (corrispondenza privata, 8.01.2017), le seguenti: *Japonskaja poëzija*, Gos. Izd. Chudožestvennoj literatury, Moskva 1956, pp. 166-271.; *Japonskie trechstišija. Chokku*, Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1973; *Klassičeskaja poëzija Indii, Kitaja, Korei, V'etnama, Japonii*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1977, pp. 739-796; *Dalekie i blizkie*, vyp. 25-27, Progress, Moskva 1978, pp. 42-89; *Basë, Stichi*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1985; T. GRIGOR'eva, *Krasotoj Japonii roždennyj*, Iskusstvo, Moskva 1993, pp. 231-243; *Japonskie trechstišija*, Letopis'-M, Moskva 1999; *Japonskaja klassičeskaja poëzija*, Rusič, Smolensk 2001.

aspetti formali fondamentali per la scrittura lukomnikoviana, come per esempio l'abbassamento del registro, la distruzione della liricità effimera dello haiku, ma anche l'aggiunta di elementi formali estranei alla tradizione di partenza:

«И мотылёк приметен!
Он тоже пьёт благовонный настой
Из лепестков хризантем...
ОН ПАЦАН НЕПРОСТОЙ»³².

La realtà giapponese di quattro secoli addietro viene modificata e tradotta nel lessico della Russia odierna (come si intuisce dalla parola *pacan*), volgarizzata prima di tutto nel senso dell'eredità culturale cui rimanda lo haiku. Come in *Černoviki Puškina*, questo metodo serve come via d'uscita dall'afasia espressiva della contemporaneità, ma il risultato di Lukomnikov è più estremo e irriverente:

«Все листья сорвали сборщицы...
Откуда им знать, что для чайных кустов
Они – словно ветер осени!
ЕЩЁ ОДИН СТИХ ГОТОВ»³³.

Questa quartina è in realtà un esempio di appropriazione testuale, dal momento che l'aggiunta non è nient'altro che la constatazione dell'avvenuto mutamento di autorialità. In generale, la pratica di Lukomnikov mostra come il rapporto con la tradizione sia molto meno 'problematico' e ossequioso.

La poetica di Lukomnikov portata avanti fino all'inizio del nuovo millennio è figlia della sensibilità della fine degli anni Ottanta in virtù del disimpegno comunicativo e dello *steb* come fondamento del discorso artistico; il rifiuto aprioristico e l'inconciliabilità con qualunque concezione estetica condivisa la pone nella stessa linea evolutiva del punk russo (Graždanskaja Oborona e Janka Djagileva, di cui Lukomnikov

³² «E la falena si può scorgere / Anch'ella beve quell'infuso aromatico / di petali di crisantemi... / È UN TIPO SEMPLICE E SIMPATICO», JAPONSKIE POETY + LUKOMNIKOV, cit., p. 16.

³³ «Tutte le foglie han raccolto i giardinieri... / Non possono sapere che come in autunno il vento / esse sono per i cespugli di tè! / ED ECCO UN ALTRO CARME È PRONTO», *ivi*, p. 41.

fu amico) o della musica demenziale colta (NOM), indubbie fonti di ispirazione per autori fondamentali per la definizione del paradigma poetico del decennio successivo, come Ja. Mogutin o A. Rodionov. Il periodo post-sovietico propone un'interessante rilettura dell'estetica non conformista, riattualizzandola nel senso di un interesse nei confronti di forme espressive dettate da deviazioni psichiche, dall'estetica primitivista o dal trash: in questo I. Kukulin vede una risposta al cinismo del periodo sovietico in cui gli scrittori si erano formati, un cinismo metafisico, che sconfinava nel macabro e che poteva essere fatta risalire all'opera concretista di I. Cholin³⁴. Aggiungendo qualche tassello a questo mosaico evolutivo, si giunge immancabilmente all'estetica promossa da *Gumanitarnyj Fond* di cui la poesia di Bonifacij è l'espressione più fedele. Sebbene anagraficamente più vicino alla prima generazione post-sovietica, dal punto di vista artistico egli esprime appieno la sensazione di stagnazione culturale degli ultimi anni dell'URSS, di quel modo di sentire, che opponeva la beffa e la pernacchia a un sistema di valori desueti, fino a poco prima considerati autorevoli e improvvisamente divenuti incomprensibili; proprio il massimalismo acritico e il rifiuto anarchico di qualunque *status quo*, di qualunque proposta socio-culturale istituzionalizzata rendeva impossibile restituire la visione di sé in qualunque forma che non fosse atrofizzata ed eccessiva, violenta e sovversiva degli epistemi invasi fino a quel momento, come anche della concezione dell'arte e del proprio ruolo in quel contesto.

³⁴ KUKULIN, *O russkoj poëzii 1990-ch.*, cit., p. 252.

