

Andrea Lena Corritore

*Pseudonimi, mascheramenti e cross-dressing:  
pratiche di costruzione identitaria tra cultura simbolista  
e letteratura sovietica di massa.  
Il caso di Mess Mend di Jim Dollar-Mariëtta Šaginjan*

ABSTRACT:

This essay examines some editorial strategies used for the publication of the novels of M. Shaginian's *Mess Mend* trilogy (1924-1925/35), such as the use of pseudonyms, disguises and cross-dressing. It aims to demonstrate that a line of continuity exists between Modernism and the mass literature of the 1920s. Just as Modernist authors used disguise, whether nominal or real, to construct identities that conformed to their artistic ideal, so too does Shaginian, who modulates her voice on that of a fictitious narrator, the American Jim Dollar, creating the figure of an ideal writer, an expression of the new era.

In un saggio pubblicato nel 2002, dal titolo *Avantjurnyj roman kak zerkalo russkogo simbolizma* (Il romanzo d'avventure come specchio del simbolismo russo)<sup>1</sup>, Nikolaj Bogomolov osservava come *Mess-Mend, ili Janki v Petrograde* (Mess Mend, ovvero gli Yankee a Pietrogrado) dello scrittore Jim Dollar (Mariëtta Šaginjan)<sup>2</sup>, il primo e forse più riuscito romanzo del produttivo filone di avventure sovietiche per ragazzi noto

<sup>1</sup> N. BOGOMOLOV, *Avantjurnyj roman kak zerkalo russkogo simbolizma*, in «Voprosy literatury», n. 6, 2002, pp. 43-56.

<sup>2</sup> Prima edizione in dieci fascicoli: GIZ, Moskva 1924 (qui si utilizza l'ed. in volume: Priboj, Leningrad 1927; da ora in avanti *MM*, seguito dal numero di pagine); in seguito il romanzo fu ripubblicato a metà degli anni Cinquanta, in una versione molto rimaneggiata, più in sintonia con il contesto politico-culturale post-staliniano: *Mess-Mend, ili Janki v Petrograde. Roman-skazka* (pererab. izd. dlja starš. vozrasta), Detgiz, Moskva 1956 («Biblioteka priključenij i naučnoj fantastiki»). *Mess Mend* era in realtà una trilogia, di cui facevano parte anche *Lori Lën, metallist* (Laurie Lane, operaio metallurgico), GIZ, Moskva 1925, e *Meždunarodnyj vagon* (Il vagone internazionale), in «Krasnaja gazeta» (več. vyp.), ottobre-dicembre 1925. Quest'ultimo uscì successivamente, in versione rimaneggiata e con il nuovo titolo *Doroga v Bagdad* (La strada per Baghdad), nella rivista «Molodaja gvardija», n. 12, 1935, pp. 18-110. I romanzi che seguirono al primo, tuttavia, ebbero una risonanza minore rispetto a esso, ed è forse per questo motivo che si è soliti utilizzare il titolo generale della trilogia per riferirsi in particolare a *Gli Yankee a Pietrogrado*.

come ‘Pinkerton rosso o comunista’ (1924-1928/29)<sup>3</sup>, non si limitasse a essere «un racconto d’avventure con una trama accattivante e talvolta arguta», «un’utopia, così tipica della letteratura dei primi anni post-rivoluzionari», ma fosse anche «un romanzo ‘a chiave’, che rispondeva alle questioni poste dalla generazione letteraria precedente», intendendo indicare il movimento simbolista<sup>4</sup>. Lo studioso precisava più avanti: «la

<sup>3</sup> Al ‘Pinkerton rosso’, importante fenomeno letterario degli anni Venti, la critica ha dedicato una discreta attenzione, sebbene molti aspetti rimangano ancora da indagare. Tra gli studi più importanti si ricordano: A.F. BRITIKOV, *Detektivnaja povest’ v kontekste priključenčeskich žanrov*, in V.A. KOVALEV (red.), *Russkaja sovetskaja povest’ 20-30ch gg.*, Nauka, Leningrad 1976, pp. 408-453; Id., *Detektivnyj žanr*, in V.A. KOVALEV (red.), *Tvorčestvo Mariëty Šaginjan. Sbornik statej, Chudožestvennaja literatura*, Leningrad 1980, pp. 95-108; R. RUSSELL, *Red Pinkertonism. An Aspect of Soviet Literature of the 1920s*, in «Slavonic and East European Review», LX, n. 3, 1982, pp. 390-412; K. CLARK, *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*, Harvard U.P., Cambridge (Mass.)-London 1995, pp. 173-182; J. BROOKS, *Il romanzo popolare in Russia: dalle storie di briganti al realismo socialista*, in F. MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, II, Einaudi, Torino 2002, pp. 459-467; M.É. MALIKOVA, «*Kommunističeskij Pinkerton*»: «*social’nyj zakaz*» *nëpa*, in «*Vestnik istorii, literatury, iskusstva*», II, RAN, otd-nie ist.-filolog. nauk, Sobranie, Moskva 2006, pp. 278-291; EAD., *Chalturovedenie: sovetskij psevdoperevodnoj roman perioda Nëpa*, in «*Novoe literaturnoe obozrenie*», CIII, n. 3, 2010, pp. 109-139; D.D. NIKOLAEV, *Russkaja proza 1920-1930-ch godov. Avantjurnaja, fantastičeskaja i istoričeskaja proza*, otv. red. O.N. Michajlov, Nauka, Moskva 2006 (in particolare, la sezione «*Puti razvitija avantjurnoj prozy*»), pp. 49-225); B. DRALYUK, *Western Crime Fiction Goes East. The Russian Pinkerton Craze 1907-1934*, Brill, Leiden-Boston 2012. La data di nascita del ‘Pinkerton rosso’ è segnata dalla pubblicazione degli *Yankee a Pietrogrado*, 1924, mentre la sua fine coincide con quella della Nep e il cambio di paradigma culturale in URSS. Il romanzo di L. Ginzburg, *Agentstvo Pinkertona* (OGIZ – Molodaja gvardija, Moskva-Leningrad 1932), una trasposizione in forma narrativa di un libro-inchiesta di Morris Friedman, collaboratore della agenzia investigativa americana Pinkerton (*The Pinkerton Labor Spy*, Wilshire Book & Co., New York 1907; trad. in russo *Rabočee dviženie i agentsvo Pinkertona v bor’be truda i kapitala v Amerike*, E.D. Trauckaja, Sankt-Peterburg 1910), non è altro che un’opera scritta su commissione per porre definitivamente termine alla vicenda del ‘Pinkerton rosso’, che negli anni aveva acquisito contorni politici ambigui, sfuggenti e pericolosi. Pertanto, non può esser considerato come appartenente al filone.

<sup>4</sup> BOGOMOLOV, *Avantjurnyj roman*, cit., p. 43. Per chiarezza di esposizione, in questo saggio mi atterrò all’uso di non distinguere terminologicamente tra le due fasi del modernismo russo, ovvero decadentismo o simbolismo di prima generazione, fortemente influenzato dal decadentismo francese ed europeo, e simbolismo propriamente detto, o di seconda generazione, come evoluzione originale del primo. Parlerò quindi di cultura modernista o decadente in generale, includendo in essa entrambe le generazioni simboliste, come d’altronde mi sembra suggerisca, sulla scorta della proposta teorica di Zara Minc, anche C. DE MICHELIS, *Il Simbolismo*:

lettura di *Mess Mend* mostra come [...] questo romanzo sia stato scritto sullo sfondo della mitologia simbolista. L'autore a tratti se ne fa beffe, a tratti utilizza nomi che la richiamano, a tratti cerca seriamente di risolvere le stesse questioni che si trovarono ad affrontare gli scrittori simbolisti<sup>5</sup>. Nel suo saggio Bogomolov rintracciava nel romanzo i numerosi riferimenti, diretti e indiretti, agli esponenti del modernismo russo (Nikolaj Rjabušinkij, Valerij Brjusov, Andrej Belyj, Fedor Sologub e altri); metteva in evidenza l'intertestualità di interi brani con testi fondamentali di questi scrittori (*Il demone meschino* di Sologub, *Mosca* di Andrej Belyj e addirittura alcuni saggi teorici di Vjačeslav Ivanov); ma soprattutto dimostrava come persino la motivazione alla base dell'intreccio di *Mess Mend* trovasse una corrispondenza sorprendente in una delle linee narrative centrali del romanzo *Il colombo d'argento* di Belyj.

Può apparire spiazzante una relazione così diretta di certa letteratura sovietica del periodo della Nep, prodotto di una convergenza tra le istanze del Partito in ambito di politica culturale, le esigenze del nuovo mercato e le richieste del lettore sovietico medio avido di svago<sup>6</sup>, con il paradigma culturale dell'epoca precedente, quella simbolista, da cui gli scrittori degli anni Venti più 'allineati' – quali erano apparentemente gli autori del 'Pinkerton comunista' – prendevano le distanze in maniera platealmente programmatica. Eppure il legame è evidente, come già aveva notato Bogomolov a conclusione del suo saggio: «per creare la nuova letteratura era indispensabile non soltanto dar vita a forme ancora inedite per chiunque, ma anche ripensare l'esperienza dei propri diretti predecessori»<sup>7</sup>.

A ulteriore dimostrazione di questo assunto, indagherò l'eredità in *Mess Mend*, in quanto capostipite del filone e suo esempio di riferimento sanzionato ufficialmente dal 'potere'<sup>8</sup>, di una delle pratiche più diffuse nel periodo modernista: quella dell'uso degli pseudonimi, che talvolta si traduceva nella forma estrema del mascheramento e del *cross-dressing*, tanto a livello finzionale quanto extrafinzionale e paratestuale. Mostrerò in quali forme e con quali intenzioni questa pratica sia stata riutilizzata

---

la prima fase. *Origine, periodizzazione, poetiche*, in M. COLUCCI, R. PICCHIO (dir.), *Storia della civiltà letteraria russa*, II. *Il Novecento*, UTET, Torino 1997, pp. 57-60.

<sup>5</sup> BOGOMOLOV, *Avantjurnyj roman*, cit., p. 44.

<sup>6</sup> Così definisce il 'Pinkerton comunista' MALIKOVA, «*Kommunističeskij Pinkerton*», cit., pp. 278-281.

<sup>7</sup> BOGOMOLOV, *Avantjurnyj roman*, cit., p. 56.

<sup>8</sup> Cfr. MALIKOVA, «*Kommunističeskij Pinkerton*», cit., p. 282.

da Šaginjan nel nuovo contesto culturale degli anni Venti.

\* \* \*

*Mess Mend, ovvero gli Yankee a Pietrogrado* fu pubblicato in dieci fascicoli, all'inizio del 1924, dal Gosizdat, la casa editrice statale di Mosca. La sua autrice, la scrittrice di origini armene Mariëta Šaginjan (1888-1982), firmò il romanzo con lo pseudonimo di Jim Dollar. Gli ideatori di questa operazione editoriale adottarono infatti la strategia di far passare il romanzo come una traduzione da un originale americano, strutturando il paratesto sul modello delle avventure straniere diffuse in Russia tra il 1907 e il 1915, e incentrate sulle imprese di famosi investigatori come Nat Pinkerton, Sherlock Holmes e Nick Carter. Queste storie a episodi erano pubblicate in fascicoli settimanali, dalle copertine a colori vivaci; inizialmente venivano adattate per il mercato russo da originali stranieri, ma, con l'aumentare della loro diffusione, solo ispirate a questi, scritte da autori russi che rimanevano anonimi, e spacciate come traduzioni<sup>9</sup>.

Il motivo per cui, ancora a metà degli anni Venti, Šaginjan si ispirò per il suo romanzo alle avventure di Pinkerton, fu che il successo di quelle storie, deprecate da critici ed educatori per la loro rozza sciattezza, la violenza che contenevano e l'ideologia borghese cui, secondo loro, erano improntate, non accennava a diminuire. Nonostante, durante gli anni del comunismo di guerra, fossero state avviate numerose campagne di requisizione di questi volumi dalle biblioteche, accompagnate da processi pubblici farseschi ai loro protagonisti<sup>10</sup>, quei fascicoli continuavano a circolare tra la popolazione sovietica più giovane, venendo trasmessi di mano in mano. Tanto che, a partire dal 1921, Nikolaj Bucharin, direttore della «Pravda» e membro del comitato centrale del Partito comunista bolscevico, sensibile alla questione dell'educazione giovanile nel nuovo Stato sovietico, teorizzò la possibilità che si creasse un 'Pinkerton comunista', ideologicamente conforme agli interessi del paese, ed esortò

---

<sup>9</sup> Vedi J. BROOKS, *Quando la Russia imparò a leggere. Alfabetizzazione e letteratura popolare 1861-1917*, il Mulino, Bologna 1992; ID., *Il romanzo popolare*, cit., pp. 456-459.

<sup>10</sup> I polizieschi occidentali erano requisiti insieme a letteratura religiosa, libri di occultismo, manuali scolastici scritti da educatori borghesi, storie popolari illustrate («*lubočnye knižki*»), narrativa da *boulevard* (scandalistica o pornografica), avventure di Tarzan ecc. Vedi N. KORNIEŃKO, *Massovyj čitatel' 20-30-ch godov*, in «Moskva», n. 6, 1999, pp. 121-142; M.N. GLAZKOV, *Iz istorii rossijskoj kul'tury: čistki bibliotek v poslerevoljucionnye gody (1917-1925)*, in *Rossijskaja kul'tura glazami molodych učënych*, vyp. 7, č. 2, Sankt-Peterburg 1995, pp. 95-102.

gli autori sovietici a cimentarsi in questo genere<sup>11</sup>.

Fu appunto per rispondere a questo mandato del Partito che Šaginjan concepì *Gli Yankee a Pietrogrado*, pubblicato a firma del presunto scrittore americano, Jim Dollar. La veste editoriale, concepita dal Gosizdat, era un chiaro riferimento ai polizieschi prerivoluzionari stranieri: come quelli, il romanzo uscì in fascicoli con copertine a colori sgargianti, illustrate con fotomontaggi dell'artista costruttivista Aleksandr Rodčenko.

La strategia, volta a suscitare l'interesse del pubblico, fu portata avanti a lungo: anche il secondo romanzo della serie, *Laurie Lane, operaio metallurgico*, uscì l'anno successivo a firma di Dollar, e, nel settembre 1925, l'edizione serale del quotidiano leningradese «Krasnaja gazeta», che annunciava l'imminente uscita del terzo romanzo della trilogia, *Il vagone internazionale*, pubblicava un ritratto ritoccato di Šaginjan, in cui alla scrittrice erano state date le presunte fattezze di Dollar.

<sup>11</sup> Il leader bolscevico aveva esposto per la prima volta la sua idea alla fine del 1921: N. BUCCHARIN, *Podrastajuščie rezervy i kommunističeskoe vospitanie*, in «Pravda», 25 novembre 1921, ma la formulazione ufficiale del 'Pinkerton comunista' avvenne nel corso del quinto congresso panrusso del Komsomol, l'organizzazione dei giovani comunisti, dell'ottobre 1922. La relazione, tenuta la mattina del 13, fu pubblicata per intero in *Pjatyj vsrossijskij s"ezd RKSM. 11-19 okt. 1922 g. Stenografičeskij otčet*, Molodaja gvardija, Moskva-Leningrad 1927, pp. 126-127, ma già il giorno dopo ne fu pubblicata una versione semplificata sulla «Pravda»: *Pjatyj vsrossijskij s"ezd RKSM. Kommunističeskoe vospitanie molodeži v uslovijach NĖP'a. Doklad t. Bucharina. Utr. zasedanie 13-go okt.*, in «Pravda», 14 ottobre 1922, p. 2. Bucharin non fu l'unico esponente di spicco del Partito a teorizzare una narrativa per ragazzi modellata sui romanzi e i racconti d'avventura stranieri: Trockij, in un articolo polemico diretto contro il critico Kornej Čukovskij, che aveva attaccato i Pinkerton prerivoluzionari (K. ČUKOVSKIJ, *Nat Pinkerton i sovremennaja kul'tura*, Sovr. tovariščestvo, Moskva 1908; succ., con aggiunte, ID., *Nat Pinkerton i sovremennaja literatura*, in ID., *Kniga o sovremennyh pisateljach*, Šipovnik, Sankt-Peterburg 1914), aveva dichiarato che «l'eroismo investigativo e il melodramma cinematografico» di Pinkerton non rappresentavano una minaccia per la cultura, ma, al contrario, servivano a «consolidarla», poiché «avvicinavano gli strati più bassi alla cultura» (L. TROCKIJ, Čukovskij. Č. II. *Talantlivyj mal'j*, in «Kievskaja mysl'», 9 febbraio 1914; succ. in ID., *Sočinenija, XX. Problemy kul'tury. Kul'tura starogo mira*, GIZ, Moskva-Leningrad 1926; cit. in MALIKOVA, *Chalturovedenie*, cit., p. 137, nota 49).



Ritratto di Jim Dollar,  
«Krasnaja gazeta», 25 settembre 1925<sup>12</sup>

Sergej Dinamov, uno dei critici più attenti al fenomeno del ‘Pinkerton rosso’, aveva scritto nella sua recensione al romanzo del 1924: «La questione dell’autore. Sia il compagno Meščerjakov nella prefazione<sup>13</sup>, sia la biografia di Jim Dollar a firma di M.Š. (Mariëtta Šaginjan?) lo definiscono in maniera molto persuasiva uno scrittore-operaio americano. Da notizie che abbiamo raccolto risulta invece che si tratta di scrittori russi, pare tre, qualcuno dei quali ha alle spalle la faccenda di *Smëna vech...*»<sup>14</sup>. L’operazione fu dunque condotta dal Gosizdat con grande serietà, e non con intenti ludici o parodistici: si voleva dare l’impressione al grande pubblico che il romanzo fosse effettivamente una traduzione da un originale straniero.

Passarono circa due anni prima che fosse svelato il nome del vero autore di *Mess Mend*. Nel 1926 Viktor Šklovskij scriveva in tono scherzoso: «Jack London, O. Henry, Pierre Benoît sono adesso gli scrittori russi più letti. Ed ecco che ne è sorta una contraffazione originale. Mi ritengo in diritto di svelare un mezzo segreto. *Jim Dollar*, *Mess Mend* che hanno battuto il record di popolarità, sono opera di Mariëtta Šaginjan»<sup>15</sup>.

Infine, fu l’autrice stessa, quello stesso anno, a porre termine alla burla: in un opuscolo, pubblicato in occasione dell’uscita del film *Miss Mend*, tratto dal romanzo e diretto da Fedor Ocep e Boris Barnet, dichiarava:

<sup>12</sup> Ripreso da MALIKOVA, *Chalturovedenie*, cit., p. 121.

<sup>13</sup> Nikolaj L. Meščerjakov (1865-1942) fu direttore del Gosizdat dal 1920 al 1924.

<sup>14</sup> S. DINAMOV, *Literatura priključenij*, in «Knigonoša», n. 24, 1924, p. 11.

<sup>15</sup> V. ŠKLOVSKIJ, *Udači i poraženija Maksima Gor'kogo*, Zakkniga, Tiflis 1926, p. 4.

«[...] rivelo pubblicamente il segreto di fabbrica e me ne prendo il brevetto:

I. *Mess Mend* è opera mia e solo mia.

II. *Mess Mend* è il più felice e intelligente dei miei libri.

III. I deboli di cuore sono pregati di non agitarsi»<sup>16</sup>.

Al fine di dare maggiore credibilità alla strategia di ‘mascheramento’, Šaginjan non si limitò a firmare i romanzi di *Mess Mend* con uno pseudonimo, ma nel primo fascicolo del primo romanzo, inserì una biografia del suo autore: «*Džim Dollar, ego žizn' i tvorčestvo. Vstupitel'nyj očerk*» (Jim Dollar, vita e opera. Saggio introduttivo)<sup>17</sup>. Jim Dollar vi è descritto come uno scrittore-operaio americano, la cui vita è un insieme di cliché da racconto d'avventure. Eccone una breve sintesi: una mattina del marzo 1888, l'anno di nascita della stessa Šaginjan, a un facchino di una delle stazioni ferroviarie di New York viene affidato un neonato in fasce da uno sconosciuto che scompare nel nulla. Il facchino non può far altro che portarsi a casa il bambino, decidendo di chiamarlo Jim Dollar: sulle fasce infatti è ricamato il monogramma «J.D.» (D.D.), e un dollaro è quanto ha ricevuto dallo sconosciuto per il favore di tenergli il neonato. Rimasto ben presto orfano dei genitori adottivi, Jim si adatterà a vivere di espedienti, finché ormai adolescente, impiegatosi come operaio in una fabbrica di fiammiferi, non scoprirà le sue due passioni: lo sciopero e il cinema. Da questo momento inizia per lui una vera e propria febbre creativa: scriverà sceneggiature cinematografiche, che illustrerà lui stesso («aveva compreso il significato dell'intreccio attraverso le immagini, non in un libro, ma su uno schermo cinematografico»)<sup>18</sup>, mettendole in scena in fabbrica con gli altri operai. Un giorno Dollar riceve inaspettatamente una grossa eredità dalla sua ricca famiglia di origine, con la quale decide di finanziare la pubblicazione del suo primo «cine-romanzo»: il libro andrà esaurito in otto giorni e conterà 22 ristampe. L'autore del saggio biografico, firmato con le iniziali «M.Š.», presenterà ai lettori sovietici la serie dei romanzi di Dollar, di cui *Yankee* è la prima parte, ispirata dalla Rivoluzione russa d'Ottobre. Le caratteristiche della scrittura di Dollar sono elencate nel saggio: la vicinanza al cinema (il mondo che lui descrive è «da schermo

<sup>16</sup> ŠAGINJAN, *Kak ja pisala Mess Mend. K postanovke «Miss-Mend» «Mežrabpom-Rus'»*, Kinopečat', Moskva 1926, p. 5.

<sup>17</sup> *MM*, pp. 7-13.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 10.

cinematografico», «èkrannyj»), la vena fantastica, paragonabile a quella di Dumas padre e Ponson du Terrail, con i quali ha in comune: «la ciclicità degli intrecci, la prolificità, l'instancabile succedersi di luci e ombre, i contrasti netti, la lotta tra il bene e il male», ma con in più «un eros infocato, un'emozionalità contagiosa e, a tratti, uno humour anglosassone»<sup>19</sup>.

L'autorevole direttore del Gosizdat Meščerjakov accreditò la mistificazione, scrivendo nella sua prefazione al libro:

«Il nome di Jim Dollar è del tutto sconosciuto ai lettori russi. A giudicare dalla sua biografia, è un operaio americano. Non ha mai visto la Russia. La conosce solo attraverso racconti, libri e giornali. È naturale che le sue descrizioni non corrispondano alla realtà russa. Da qui deriva tutta una serie di incongruenze stravaganti. A una delle protagoniste femminili egli dà il nome, apparentemente russo, di “Katja Ivanovna”. Definisce “impetuose” le acque del fiumiciattolo Mojka. “Lo sguardo di Lenin dardeggiante” e così via. Ma certamente non sono questi errori stravaganti a costituire l'essenziale, in particolar modo in un romanzo romantico e rocambolesco come *Gli Yankee a Pietrogrado*. Anzi, proprio queste stravaganze costituiscono uno degli elementi del suo romanticismo.

Nonostante la forma volutamente sciatta, che sfiora in alcuni casi il grottesco, *Yankee* è un'opera importante, originale e estremamente interessante (direi, la prima opera importante) del filone romantico rivoluzionario. Si legge con interesse e coinvolgimento»<sup>20</sup>.

La trascuratezza formale e gli errori nelle descrizioni erano una sorta di tratto distintivo dei polizieschi stranieri prerivoluzionari, e Šaginjan li riproduceva intenzionalmente. Questo procedimento fu ripreso successivamente in una serie di romanzi, ispirati a *Mess Mend*, che Marija Malikova definisce «narrativa pseudotradotta del periodo della Nep», sorta come «un'arguta risposta in chiave parodistica alla popolarità di cui godeva la letteratura d'avventure occidentale presso il lettore di massa, attraverso la ripetizione iperbolica di cliché narrativi e linguistici presentati da questo genere di testi, firmata con uno pseudonimo straniero»<sup>21</sup>. *Mess Mend* era il prototipo del genere,

---

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 12-13.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>21</sup> MALIKOVA, *Chalturovedenie*, cit., p. 110. La studiosa ascrive a questo genere i seguenti romanzi, tutti derivati, a suo parere, da *Mess Mend*: ŽORŽ DELARM (JURIJ



sanzionato ufficialmente dal ‘potere’, e gli scrittori che vi si ispirarono ne ripresero dunque anche il modello paratestuale.

Dralyuk nota come Šaginjan abbia volutamente mescolato elementi autobiografici alla biografia di Dollar; a parte la coincidenza della data di nascita, il motivo dell’operaio di origini aristocratiche sarebbe un’allegoria della condizione nella quale si trovavano gli scrittori borghesi, come Šaginjan, costretti a riforgiarsi come cittadini sovietici<sup>22</sup>:

«Come Šaginjan, Dollar mette al servizio del proletariato i privilegi garantitigli dai suoi natali aristocratici. Entrambi gli autori, in effetti, sono due facce della stessa medaglia, poiché contribuiscono alla causa operaia in modo identico: scrivendo letteratura di svago, edificante e “arricchente”. L’americano Dollar è l’immagine-specchio della sovietica Šaginjan, come *Mess Mend* è l’immagine-specchio dei serial prerivoluzionari»<sup>23</sup>.

\* \* \*

Gli studiosi del ‘Pinkerton rosso’ hanno messo in rilievo come *Mess Mend* si posizionasse «a partire dalla sua veste grafica» (dunque a livello peritestiuale), come una «parodia sovietica» del Pinkerton prerivoluzionario<sup>24</sup>. Da questo punto di vista, il romanzo, scritto nei mesi in cui Šaginjan viveva presso il Dom iskusstv (Casa delle arti) di Pietrogrado, insieme ai Fratelli di Serapione, risentì delle ricerche artistiche di quel gruppo e delle teorie formaliste che le influenzavano<sup>25</sup>.

SLEZKIN), *Kto smeetsja poslednim* (Chi ride ultimo), GIZ, Moskva 1925 (lo stesso, con il titolo  $2 \times 2 = 5$ , Novyj vek, Leningrad 1925); P’ER DJUM’EL’ (SERGEJ ZAJAICKIJ), *Krasavica s ostrova Ljulju* (La bella dell’isola Ljulju), Krug, Leningrad 1926; RENÉ KADU (OVADIJ SAVIČ e VLADIMIR KORVIN-PIOTROVSKIJ), *Atlantida pod vodoj* (L’Atlantide sommersa), Krug, Leningrad 1927; RIS UIL’KI LI (BORIS LIPATOV), *Blef, poddel’nyj roman* (Il bluff, romanzo contraffatto), Biblioteka vseмирnoj literatury, Moskva 1928. Sull’uso intenzionale di stravaganze, esotismi e trascuratezza stilistica si veda anche V. ŠKLOVSKIJ, *Predislovie* (1925-1926), in ID., *Gamburgskij sčët. Stat’i – vospominanija – esse (1914-1933)*, Sovetskij pisatel’, Moskva 1990, pp. 192-193.

<sup>22</sup> La storia personale e gli esordi letterari della scrittrice, infatti, erano ben distanti dalla vocazione ideologica che emerge dal ciclo di *Mess Mend*: figlia di un medico armeno, Šaginjan aveva iniziato a pubblicare versi tardo-simbolisti (*Pervye vstreči*, 1910; *Orientalia*, 1912), gravitando nella cerchia di Merežkovskij e Gippius. L’interesse per il bolscevismo si manifestò in lei durante un viaggio in Svizzera, compiuto nel 1914. Cfr. DRALYUK, *Western Crime Fiction*, cit., pp. 99-100.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>24</sup> Cfr. MALIKOVA, «Kommunističeskij Pinkerton», cit., p. 282.

<sup>25</sup> La stessa scrittrice accenna in maniera allusiva a una influenza diretta dell’ambiente del Dom iskusstv sulla concezione del romanzo vedi ŠAGINJAN, *Kak ja pisala Mess Mend*, cit., pp. 5-7, 11-12.

Non mi soffermerò qui sull'interesse per la narrativa d'avventure occidentale manifestato in quegli anni dai Formalisti (in particolare, Šklovskij, Tynjanov, Ėjchenbaum), o da scrittori, quali Čukovskij e Zamjatin, che i Fratelli di Serapione riconoscevano come propri mentori, né sull'influenza che tutti loro esercitarono su Lev Lunc, teorico del gruppo e autore dei manifesti programmatici: *Na zapad!* (A occidente!) e *Počemu my Serapionovy brat'ja* (Perché siamo Fratelli di Serapione), entrambi del 1922<sup>26</sup>. Vi farò cenno più avanti. Oltre a Šaginjan, considerata l'undicesimo membro del gruppo, da cui era chiamata scherzosamente «*sestra-kvakerša*» (sorella-quacquera), anche altri serapionidi si volsero in quel periodo a tematiche 'criminali'<sup>27</sup>.

È nota l'importanza attribuita dai Formalisti alla parodia nell'evoluzione dei generi letterari:

«The Formalists gave parody a crucial role in their account of literary evolution, when they described it as a kind of translation that more often than not involves deflation or lowering of the models of high culture. Šaginjan claimed that *Mess-Mend* was written as a parody of the adventure story, hence somewhat in the spirit suggested by the Formalists»<sup>28</sup>.

Clark si riferisce probabilmente a quanto Šaginjan dichiarava nell'opuscolo che la rivelava al pubblico come la vera autrice del ciclo, uscito nel 1926:

«In che cosa consiste il segreto di *Mess Mend*? Non dimenticate che si tratta di una *parodia*. *Mess Mend* utilizza in chiave parodistica la forma del romanzo d'avventure europeo-occidentale, ne fa una parodia, non una imitazione, come pensano erroneamente alcuni critici»<sup>29</sup>.

Nel saggio *Dostoevskij i Gogol'. K teorii parodii* (Dostoevskij e Gogol'. Per una teoria della parodia), scritto nel 1921, Tynjanov presentava la parodia come il procedimento attraverso il quale un autore

<sup>26</sup> La discussione è approfondita da: CLARK, *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*, cit., pp. 178-182; MALIKOVA, «Kommunističeskij Pinkerton», cit., *passim*; DRALYUK, *Western Crime Fiction*, cit., pp. 110-113.

<sup>27</sup> Si vedano, ad esempio: V. KAVERIN, *Konec chazy*, in Kovš. *Literaturno-chudožestvennye al'manachi*, I, GIZ, Leningrad 1925, pp. 161-236; E. POLONSKAJA, *V petle. Liričeskaja fil'ma*, in *ivi*, pp. 113-139.

<sup>28</sup> CLARK, *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*, cit., p. 179.

<sup>29</sup> ŠAGINJAN, *Kak ja pisala Mess Mend*, cit., p. 14.

si appropriata della voce di un altro, forzando il contenuto poetico o ideologico del messaggio originario, e in alcuni casi capovolgendolo radicalmente<sup>30</sup>. Qualche anno dopo, Bachtin approfondiva questa idea nel suo celebre saggio su Dostoevskij. Qui egli distingueva tra «imitazione» e «parodia»: se nell'imitazione «l'intenzione dell'autore si serve della parola altrui in direzione delle sue stesse intenzioni. [...] L'intenzione dell'autore, penetrata nell'intenzione altrui, e insediatasi in essa, non giunge allo scontro con l'intenzione altrui, ma la segue nella sua direzione», al contrario, nella parodia l'autore

«parla con una parola altrui, ma, a differenza della stilizzazione, egli introduce in questa parola un'intenzione che è direttamente opposta all'intenzione altrui. La seconda voce, insediatasi nella parola estranea, si scontra ostilmente qui con l'antico padrone della parola e lo costringe a servire a fini direttamente opposti. La parola diventa teatro della lotta di due intenzioni»<sup>31</sup>.

L'imitazione, dunque, avrebbe scopi mimetici, mentre la parodia sarebbe finalizzata alla sovversione. Secondo queste categorie, Šaginjan si sarebbe appropriata della 'parola' dei Pinkerton prerivoluzionari per piegarla a nuovi fini ideologici e artistici.

Tuttavia, in *Mess Mend* il procedimento della sovrapposizione di voci e parole letterarie diverse si complica per la presenza di un narratore fittizio, Jim Dollar, un operaio americano con simpatie bolsceviche, presentato come il vero autore del romanzo. Come si è detto, la biografia di Šaginjan si sovrappone a quella di Dollar, creando un gioco di rimandi complesso, che, come vedremo, a uno sguardo più approfondito, si arricchisce inaspettatamente di nuove e più articolate stratificazioni.

\* \* \*

L'autrice di *Mess Mend* stilizza, dunque, la sua narrazione attraverso la voce di un narratore fittizio. Ispirandosi forse a quanto fatto da Puškin nei *Racconti di Belkin*, dove il vero autore finge di essere solo l'editore delle novelle, in *Mess Mend* Šaginjan non compare manifestamente, se non come l'autrice della prefazione firmata con le iniziali «M.Š.», ma in un certo senso si sovrappone a Jim Dollar,

<sup>30</sup> Vedi JU. TYNJANOV, *Dostoevskij e Gogol' (Per una teoria della parodia)*, in Id., *Avanguardia e tradizione*, introduzione di V. Šklovskij, Dedalo, Bari 1968, pp. 138-139.

<sup>31</sup> M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* [1929], Einaudi, Torino 1968, pp. 250-251.

assumendo le sue fattezze, anche visive (come avviene nel ritratto uscito nella «Krasnaja gazeta»), per condurre attraverso la sua voce un racconto che rispecchia le sue conoscenze, la sua mentalità e le sue passioni. Con questa finalità imitativa, descrive, ad esempio, la Russia sovietica attraverso lo sguardo straniato di un americano. Si potrebbe dire che si maschera da Dollar.

Le mascherate, l'uso degli pseudonimi, i travestimenti, le mistificazioni e il *cross-dressing* erano pratiche molto comuni del modernismo europeo e russo<sup>32</sup>. Secondo Leonard Koos, queste pratiche avevano finalità sovversive nei confronti della realtà data: cambiare nome, genere sessuale o costruire la propria identità in maniera contingente, soggettiva e fluida, prescindendo da una concezione essenzialista, equivaleva a infrangere i limiti di un'accettazione passiva dell'esistente, per ricostruire il mondo in forme radicalmente nuove e inusitate. Il linguaggio e la narrazione della testualità decadente partecipavano appunto in questa ricostruzione del sé e, per estensione, dell'intero mondo, secondo un progetto utopistico e rivoluzionario<sup>33</sup>. In Russia, la sfida a una concezione identitaria sessuale di tipo essenzialista, oltre che dalle pratiche ereditate dal decadentismo francese e inglese, arrivava anche dal pensiero di Vladimir Solov'ev (1853-1900). Com'è noto, questo pensatore sosteneva l'idea della necessità della trasfigurazione della materia attraverso l'incarnazione in essa di un principio divino, trans-materiale; questo processo avrebbe condotto a una palingenesi dell'umanità<sup>34</sup>. L'utopia solov'eviana si traduceva anche in un cambiamento radicale dei rapporti fra i generi. Secondo la sua concezione dell'amore, che risentiva fortemente del pensiero platonico, sessualità ed erotismo dovevano essere svincolati dall'idea della procreazione, per divenire uno strumento di elevazione verso il divino: in *Smysl ljubvi* (Il senso dell'amore, 1892-1893) Solov'ev teorizzava la riunificazione dei sessi, in un futuro prossimo, nella figura ideale dell'androgino, simbolo di un'umanità che ritrova la pienezza perduta e l'unità originaria con il trascendente. Queste teorie ebbero

---

<sup>32</sup> Cfr. C. McQUILLEN, *The Modernist Masquerade. Stylizing Life, Literature, and Costumes in Russia*, The University of Wisconsin Press, Madison 2013, p. 6 e ss.

<sup>33</sup> Cfr. L.R. KOOS, *Improper Names. Pseudonyms and Transvestites in Decadent Prose*, in L. CONSTABLE, D. DENISOFF, M. POTOLSKY (eds.), *Perennial Decay. On the Aesthetics and Politics of Decadance*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1999, pp. 200, 204.

<sup>34</sup> Vedi D.M. MAGOMEDOVA, *Vladimir Solov'ev*, in *Russkaja literatura rubeža vekov (1890-e – načalo 1920-ch godov)*, I, IMLI RAN – Nasledie, Moskva 2001, pp. 732-778.

una profonda influenza sugli esponenti del modernismo russo, i quali adottarono comportamenti e pratiche di vita e artistiche in apparente conformità con esse, ma che talvolta si spingevano ben oltre, nella direzione di uno sperimentalismo radicale<sup>35</sup>.

L'uso di Zinaida Gippius di firmare le proprie opere con uno pseudonimo maschile (se ne conoscono una vera serie: N. Ropšin, Lev Puščin, Roman Arenskij, Tovarišč German, Anton Krajnij ecc.) o di travestirsi da uomo, come nel celebre ritratto di Lev Bakst del 1906, riflettevano appunto l'idea che l'artista avesse la libertà e il compito di infrangere i limiti della realtà data per ricostruirla in forme rinnovate<sup>36</sup>. Anche la scrittrice Poliksena Solov'eva, sorella del filosofo, si firmava con lo pseudonimo di genere neutro 'Allegro', che non permetteva di comprendere il suo genere sessuale a chi non la conoscesse<sup>37</sup>. Queste operazioni equivalevano a problematizzare la relazione del corpo come dato biologico e naturale con un'identità costruita e teatralizzata.

Un'operazione artistica simile, ma con finalità più radicali, in cui i limiti dell'identità soggettiva venivano infranti per aprirsi a una dimensione plurale e universale, fu tentata nel corso di alcune serate organizzate alla 'Torre' di Ivanov, tra maggio e giugno 1906. Gli incontri, tenuti nell'ambito del circolo segreto e iniziatico noto come 'gli amici di Hafiz'<sup>38</sup>, prevedevano che i partecipanti si travestissero

<sup>35</sup> La tematica è trattata estensivamente in: I. PAPERNO, J. DELANEY GROSSMAN (eds.), *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford University Press, Stanford 1994; O. MATICH, *Erotic Utopia. The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle*, University of Wisconsin Press, Madison 2005.

<sup>36</sup> Cfr. MCQUILLEN, *The Modernist Masquerade*, cit., pp. 105-106. Su questo argomento, vedi anche J. PRESTO, *Writing against the Body. Gippius and the Problem of Lyric Embodiment*, in EAD., *Beyond the Flesh. Alexander Blok, Zinaida Gippius, and the Symbolist Sublimation of Sex*, The University of Wisconsin Press, Madison 2005, pp. 133-239

<sup>37</sup> Vedi MCQUILLEN, *The Modernist Masquerade*, cit., p. 89.

<sup>38</sup> Dal nome del poeta mistico, vissuto a Shiraz, nel XIV secolo, autore di una raccolta di liriche di argomento erotico-amoroso. Sul tema dello 'hafizismo' alla 'Torre' di Ivanov, si vedano, tra gli altri: N.A. BOGOMOLOV, *Peterburgskie gafizity*, in ID., *Michail Kuzmin. Stat'i i materialy*, NLO, Moskva 1995, pp. 67-98; A. SHISHKIN (trad. C. DE MORSIER PRAZ), *Le banquet platonicien et soufi à la "Tour" péterbourgeoise: Berdjaev et Vjačeslav Ivanov*, in *Un maître de sagesse au XX-e siècle: Vjačeslav Ivanov et son temps*, «Cahiers du monde russe: Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants», vol. XXXV, n. 1-2, janvier-juin 1994, pp. 15-79; ID., *Severnij Gafiz (Novye materialy)*, in A. LAVROV, O. LEKMANOV (sost.), *Ot Kibirova do Puškina. Sbornik v čest' 60-letija N.A. Bogomolova*, NLO, Moskva 2011, pp. 687-701; ID., *Simvolisty na Bašne*, in K.G. ISUPOV (red.), *Filosofija. Literatura. Iskusstvo: Andrej Belyj – Vjačeslav Ivanov – Aleksandr Skrjabin*, ROSSPĚN, Moskva 2012, pp.

e assumessero uno o più pseudonimi, ripresi dalla cultura antica occidentale e medio-orientale. Le identità erano assegnate sulla base di tratti specifici degli iniziati (caratteriali, artistico-professionali o in conformità al ruolo svolto all'interno del circolo) ed evocavano sempre storie o miti. Ad esempio, Kuzmin era Antinoo, il favorito di Adriano, ma anche Caricle di Mileto, protagonista di un suo ciclo poetico; Lidija Zinov'eva era Diotima di Mantinea, la sacerdotessa esperta di eros del *Convivio* platonico; Val'ter Nuvel' era Petronio Arbitro, ma anche il *Corsaro*, dal poema di Byron, e più spesso Renouveau, per assonanza con il suo cognome; Berdjaev era Esarhaddon, antico re assiro, e Salomone; Konstantin Somov era Aladino; mentre Ivanov era il mistico persiano Rumi, fondatore della setta dei dervisci rotanti, ma anche Iperione, figlio di Urano e divinità solare, e così via. Questa pratica si iscriveva probabilmente nel programma utopistico di Ivanov, esposto nel saggio *O russkoj idee* (Sull'idea russa)<sup>39</sup>, di dar vita a una nuova cultura universale. Come nel celebre affresco *La scuola di Atene*, Raffaello aveva voluto rappresentare il programma politico universalistico di Giulio II, che intendeva fare della Città eterna la sede del Papato universale, raffigurando gli artisti a lui contemporanei nelle vesti dei grandi pensatori della Grecia antica, con il fine di creare un collegamento tra la Roma rinascimentale e la cultura greca classica, anche il circolo di Hafiz si proponeva, nelle intenzioni di Ivanov, come il primo nucleo di una comunità ideale, collettiva, formata da individui-simboli, poeti, filosofi e artisti, che riunivano in sé vari momenti della storia dell'umanità. Il soggetto dunque infrangeva i propri confini individuali per riplasmarsi in una sorta di simbolo dai significati labili e molteplici, un cronotopo universale fortemente teatralizzato, in cui arte e vita si fondevano inscindibilmente<sup>40</sup>.

Come si è detto, Šaginjan si era formata artisticamente nel contesto della cultura modernista: frequentava Belyj, Gippius, Merežkovskij. Le pratiche artistiche di quell'ambiente le erano note e non poterono non influenzarla quando, molti anni dopo, decise di pubblicare il suo romanzo, identificandosi in Jim Dollar. C'è però un episodio che forse la ispirò più di altri, e questo fu la vicenda legata alla pubblicazione

---

305-339.

<sup>39</sup> Vedi V.I. IVANOV, *O russkoj idee*, in ID., *Po zvezdam: Opyty filosofskie, èstetičeskie i kritičeskie. Stat'i i aforizmy*, I, otv. red. K.A. Kumpan, Puškinskij Dom, Sankt-Peterburg 2018, pp. 202-218.

<sup>40</sup> Una riflessione simile è proposta da McQUILLEN, *The Modernist Masquerade*, cit., pp. 148-154.

delle liriche di Čerubina de Gabriak.

\* \* \*

Nel novembre 1909, la rivista «Apollon» pubblicò alcune poesie a firma della misteriosa poetessa Čerubina de Gabriak. I componimenti erano preceduti da un breve saggio dal titolo *Goroskop Čerubiny de Gabriak* (L'oroscopo di Čerubina de Gabriak), in cui il poeta Maksimilian Vološin presentava questo nuovo talento letterario e la sua opera<sup>41</sup>. Si trattava in realtà di un personaggio fittizio, inventato – all'insaputa di tutti – dalla poetessa Elizaveta Dmitrieva e dallo stesso Vološin<sup>42</sup>. Dmitrieva era una giovane insegnante, studiosa di letteratura spagnola e medioevo francese, amica di Gumilev e Vološin, che nell'autunno 1909 aveva inviato alcune sue poesie alla redazione di «Apollon». Avendo ricevuto un rifiuto da parte dell'esigente direttore della rivista Sergej Makovskij, lei e Vološin architettarono una burla ai danni di questi: inventarono il personaggio fittizio di Čerubina, una giovane e avvenente nobildonna, figlia di un francese e di una russa, fervente cattolica, educata in un monastero di Toledo e sorvegliata a vista dal padre e dal suo precettore spirituale, un monaco gesuita. A nome di Čerubina, Dmitrieva inviò alla redazione alcune nuove liriche, scritte immedesimandosi nel suo personaggio: esse rivelavano una personalità tormentosamente scissa tra i doveri impostile da una forte devozione per la figura di Cristo e i turbamenti della carne, un connubio archetipico fra Maria ed Eva, ovvero la purezza virtuosa ed esaltata e il desiderio sessuale<sup>43</sup>. Makovskij fu molto colpito da queste poesie e decise di pubblicarle nel secondo numero della rivista. Egli finì per innamorarsi di Čerubina, consigliandosi proprio con Vološin su come portare avanti il suo corteggiamento. Da parte sua, quest'ultimo fece il doppio gioco, costruendo, insieme con Dmitrieva, la biografia di Čerubina e modellando i suoi versi in base ai desideri e alle aspettative di Makovskij. La burla continuò a lungo, finché Michail Kuzmin non scoprì la mistificazione, rivelando tutto a Makovskij<sup>44</sup>. Quel che è sorprendente è che, una volta svelata la vera identità di Čerubina, «Apollon» pubblicò i suoi versi accanto a quelli di Dmitrieva, ma questi ultimi risultarono scialbi e meno interessanti rispetto ai primi.

<sup>41</sup> M. VOLOŠIN, *Liki tvorčestva*, izd. podgot. V.A. Manujlov, V.P. Kupčenko, A.V. Lavrov, Nauka, Leningrad 1988, pp. 515-520.

<sup>42</sup> Cfr. MCQUILLEN, *The Modernist Masquerade*, cit., pp. 108-115.

<sup>43</sup> *Ivi*, pp. 108-109.

<sup>44</sup> VOLOŠIN, *Liki tvorčestva*, cit., pp. 755-759. Vedi anche S. MAKOVSKIJ, *Portrety sovremennikov*, Izd. im. Čechova, New York 1955, pp. 333-358.

Come osservato dalla critica, Dmitrieva «si era ritrovata nell'immagine di Čerubina, e questa posizione esistenziale immaginaria le offriva un materiale più ampio per creare versi brillanti e straordinari»<sup>45</sup>.

\* \* \*

Sono molti gli elementi in comune fra le biografie fittizie create da Dmitrieva-Vološin e Šaginjan. Dollar e Čerubina sono entrambi stranieri (o almeno lo sono in parte, nel caso di Čerubina) e condividono alcuni tratti biografici con i loro autori reali, indice del fatto che non si tratta della creazione di personaggi immaginari *tout court*, ma di mascheramenti di questi autori. Šaginjan e Dollar sono nati lo stesso anno, nel 1888, e provengono entrambi da un ambiente socio-culturale diverso da quello in cui si inseriscono successivamente e di cui si fanno portavoce. Čerubina è nata lo stesso anno di Vološin, nel 1877, è russa per parte di madre, francese per parte di padre, ma è cresciuta in Spagna; mescola cioè in sé la conoscenza di tutte e tre queste culture, come Dmitrieva, che è russa, ma esperta di letteratura spagnola e francese medievale.

Tutto questo potrebbe far pensare solo a una strategia simile, non necessariamente a una connessione diretta. Ci sono però alcune coincidenze a livello testuale che farebbero propendere per questa ipotesi.

Come è stato detto, Dollar è un trovatello, lasciato da uno sconosciuto a un facchino di una stazione ferroviaria di New York. Riporto per intero il brano in cui si racconta questo episodio:

«Una mattina di marzo del 1888, in una stazione newyorkese, un uomo ben vestito e con un neonato in braccio si avvicinò trafelato al facchino con la targhetta n. 701.

– Facchino, qual è il suo numero? Benissimo, prenda il marmocchio, faccia attenzione, porca miseria, se vuole guadagnare un dollaro... Mi aspetti lì, alla fermata degli omnibus, corro a cercare una signora...

Detto questo, lo sconosciuto si tuffò nella folla. La targhetta n. 701 trasportò con grande cura il marmocchio fino alla banchina, aspettò dieci minuti, poi mezz'ora, poi un'ora. Il neonato si mise a piangere. Il facchino si spaventò: non è che gli avevano mollato il marmocchio? Quando due ore dopo non si era fatto ancora vivo nessuno e dello sconosciuto alla stazione non c'era traccia, il facchino si disse con amarezza: “eccotelo qui, il dollaro” e portò il neonato al comando di polizia.

---

<sup>45</sup> VOLOŠIN, *Liki tvorčestva*, cit., p. 759.



Per strada però gli sorse un dubbio. Il marmocchio era vestito con gusto, sulle fasce c'erano delle cifre. E se allo sconosciuto fosse successo qualcosa? In seguito però si sarebbe ricordato del neonato, avrebbe cercato il facchino con il numero della targhetta e sarebbe andato su tutte le furie sapendo che il bambino era stato mollato ai poliziotti. Non era meglio tenerlo con sé e cercare nel frattempo lo sconosciuto?

Portò il neonato a casa sua e lo consegnò alla moglie. Era un magnifico maschietto. Sulla sua biancheria si leggevano le cifre J.D. Il facchino si chiamava James, ed egli per scherzo si rivolse al bambino un paio di volte chiamandolo 'Jim Dollar', e questo nome era destinato ad associarsi per sempre a quell'esserino smarrito, procurandogli in futuro molta notorietà»<sup>46</sup>.

Mentre in questo modo Vološin descrive metaforicamente la nascita di Čerubina come poeta:

«Un tempo le fate si raccoglievano intorno alle principesse appena nate e ognuna di loro riponeva nella culla i propri doni, che sostanzialmente non erano altro che buoni auspici. Anche noi critici ci raccogliamo intorno alle culle dei poeti appena nati. [...] Ora ci troviamo raccolti intorno alla culla di un nuovo poeta. È un trovatello della poesia russa. Uno sconosciuto ha abbandonato un cesto di vimini nel portico della rivista 'Apollon'. Il neonato è avvolto in fasce di fine battista con uno stemma ricamato sopra a punto raso, vi si legge il motto della città di Toledo: 'Sin miedo'. Intorno alla sua testa sono stati deposti un ramoscello di brugo, sacro a Saturno, e un mazzetto di *capillaire*, chiamato anche 'capelvenere'.

Su un foglio listato di nero una mano femminile ha vergato, con scrittura rapida e aguzza, le seguenti parole:

“*Cherubina de Gabriack. Née 1877. Catholique*”.

‘Apollon’ ha adottato questo nuovo poeta»<sup>47</sup>.

La simbologia vegetale cui Vološin fa riferimento, il brugo, consacrato a Saturno, e il capelvenere, definisce due tratti caratteristici della personalità e della poetica di Čerubina:

«Due pianeti definiscono l'individualità di questo poeta: Saturno mortalmente pallido e il verde astro serale dei pastori, Venere, che nella sua ipostasi mattutina è detta Lucifero. La loro

<sup>46</sup> MM, p. 7.

<sup>47</sup> VOLOŠIN, *Liki tvorčestva*, cit., p. 515.

combinazione nella culla del poeta neonato parla del suo carattere fascinoso, appassionato e tragico. Venere è la bellezza. Saturno, il fato. Venere rivela il barbaglio accecante dell'amore; Saturno traccia il cammino della vita, ineluttabile e doloroso. Venere è testimonianza di grandezza d'animo, affabilità ed espansività; Saturno serra queste caratteristiche dentro un anello di orgoglio, conferisce al carattere un atteggiamento di chiusura, che può essere franta solo attraverso un gesto appassionato, sempre tragico»<sup>48</sup>.

Eros e Tanathos, dunque, sono le due pulsioni che muovono Ćerubina. Ma, nel contesto del discorso culturale degli anni Venti, queste non possono che essere sostituite da nuovi impulsi, nuove passioni, fondamentali per la formazione del carattere e della visione del mondo, artistica e politica, di Dollar: l'attività politica nelle fabbriche e il cinematografo.

«Due circostanze lo segnano profondamente: il primo sciopero e il primo incontro con il cinematografo.

Lo sciopero, come scrisse in seguito, gli insegnò "a difendersi voltando le spalle all'avversario", mentre il cinematografo gli fece conoscere quella teoria del 'romanzo urbano' che ha oggi tanti seguaci»<sup>49</sup>.

Questi paralleli rendono, a mio avviso, in maniera abbastanza evidente la connessione tra la biografia di Dollar e quella di Ćerubina. Ma, a ulteriore riprova della sua presenza in *Mess Mend*, trovano anche importanti riferimenti intertestuali all'interno del romanzo. Come osservato da Bogomolov, la protagonista Miss Vivian Orton, scissa nei due personaggi dell'insegnante di musica zoppa e misconosciuta e della misteriosa *femme fatale*, l'amante senza volto del banchiere Westinghouse che ha fatto innamorare di sé tutta New York, è modellato sul prototipo di Ćerubina, a sua volta sdoppiata nelle personalità dell'insegnante zoppa e insignificante Dmitrieva e della poetessa seduttrice<sup>50</sup>.

Nel costruire il suo *alter ego* Šaginjan si serve, infine, anche del *cross-dressing*, facendosi rappresentare in vesti maschili, come si è visto, nel 1925, e in questo ricalcava le orme di quanto usavano fare Gippius e Allegro-Solov'eva come autrici letterarie. Anche in questo

---

<sup>48</sup> *Ivi*, pp. 515-516.

<sup>49</sup> *MM*, p. 9.

<sup>50</sup> BOGOMOLOV, *Avantjurnyj roman*, cit., p. 49.

caso, echi di queste pratiche trovano un riflesso parodizzato all'interno del romanzo: Claire, la sorellastra del protagonista Arthur Rockefeller, è rappresentata come «una fanciulla di rara bellezza, che solo due cose guastavano forse un po': una voce da profondo basso e un paio di baffetti neri»<sup>51</sup>.

\* \* \*

A conclusione di quanto detto finora, potremmo interrogarci sulle ragioni che spinsero Šaginjan a modulare la sua narrazione sulla voce di un narratore fittizio, lo scrittore-operaio americano, appassionato di cinema, Jim Dollar.

*Mess Mend* ha una struttura complessa e ammette diversi livelli di lettura. I giovani lettori proletari, per i quali il potere sovietico aveva ideato e commissionato il 'Pinkerton rosso', potevano fruire di questo romanzo come di un'opera di svago con una impostazione ideologica conforme al nuovo corso politico. Attribuire il romanzo a uno scrittore straniero andava incontro alle loro richieste e sarebbe stato garanzia di successo tanto per l'operazione editoriale, quanto per la campagna di educazione politica dei più giovani che vi stava dietro. Le indagini sociologiche condotte nei primi anni Venti mostravano che la letteratura più gradita agli adolescenti in URSS era la narrativa straniera di svago, «cinematografica» (nel 1924 gli autori più letti erano Jack London, Upton Sinclair, O. Henry e Burroughs, l'autore di *Tarzan*<sup>52</sup>). Come osservava Michail Zoščenko: «I lettori si sono fatti audaci. Si buttano sui romanzi francesi e americani, e la letteratura russa, nostrana, neanche la sfiorano. Nei libri, vedete un po', vogliono trovare certi voli impetuosi di fantasia, certi intrecci, lo sa solo il diavolo quali»<sup>53</sup>. E la soluzione al problema la suggeriva con senso dell'ironia Boris Ėjchenbaum:

«Adesso uno scrittore russo, se vuole essere letto, deve inventarsi uno pseudonimo straniero e definire il proprio romanzo una traduzione. Allora può accadere persino che tre case editrici lo pubblichino contemporaneamente, cambiando solo un po' il titolo. Davvero mi stupisco che i letterati russi finora non abbiano tentato questo metodo»<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> *MM*, p. 22.

<sup>52</sup> E. ŠAMURIN, *Obščie kontury knižnoj produkcii 1924*, in N.F. JANICKIJ, (red.), *Kniga v 1924 g. v SSSR*, Sejatel', Leningrad 1925, p. 124 (cit. in MALIKOVA, *Chalturovedenie*, cit., p. 110).

<sup>53</sup> M. ZOŠČENKO, *Strašnaja noč'*, in Kovš, cit., n. 1, 1925, p. 132.

<sup>54</sup> B. ĖJCHENBAUM, *O Šatobriane, o červončach i russkoj literature [1924]*, in Id., *O literature. Raboty raznych let*, Sovetskij pisatel', Moskva 1987, p. 366.

D'altro canto, come si è visto, in quel periodo un nutrito gruppo di scrittori russi, influenzati dalle teorie dei critici formalisti, auspicava un rinnovamento della letteratura russa nella direzione segnata dalla narrativa d'avventure occidentale. Questi autori, che Evgenij Zamjatin definiva «*šjužetniki*», si caratterizzavano per l'attenzione alla costruzione degli intrecci ('*šjužet*', appunto), alla tecnica compositiva, agli artifici letterari. Essi prendevano spunto dalla realtà per approdare al fantastico, situandosi sul punto di confluenza tra l'elemento fantastico e la filosofia, la sociologia, il misticismo. Zamjatin riteneva che questa linea, in cui inseriva autori come Aleksej Tolstoj e Il'ja Ėrenburg, oltre che alcuni giovani scrittori serapionidi, andasse incoraggiata<sup>55</sup>.

La posizione di Šaginjan, dunque, era quella comune a tanti scrittori sovietici degli anni Venti, costretti a barcamenarsi tra le esigenze del mercato, imposte dalla situazione economica determinata dalla Nep, il 'mandato' (*zakaz*) politico e il desiderio di tenere alto l'orgoglio di scrittori, desiderosi di sperimentare nuove strade artistiche<sup>56</sup>. Ecco che così si spiegherebbe il gioco complesso di pseudonimizzazione, imitazione, stilizzazione, parodizzazione, presente nel romanzo.

C'è, a mio avviso, però, un'altra ragione, più nascosta e sottile, che spinse Šaginjan a parlare con la voce di Jim Dollar, stabilendo allo stesso tempo una connessione intertestuale con la biografia fittizia di Čerubina de Gabriak. Così come questa autrice di fantasia aveva finito per rappresentare una sorta di voce ideale della scrittrice decadente, della raffinata *femme fatale*, allo stesso tempo mistica ed etera, la quintessenza della poesia femminile modernista russa, anche Jim Dollar, nelle intenzioni di Šaginjan e di un certo ambiente che la circondava, diveniva la voce ideale dello scrittore sovietico degli anni Venti: una sorta di golem proteiforme, una creatura fantastica nata dal concretizzarsi delle speranze di coloro che desideravano che la letteratura russa guardasse a occidente, uno scrittore russo-sovietico con il talento letterario e la fantasia di un narratore americano, la cui apparizione era auspicata, ad esempio, nell'accorato appello di Lev Lunc:

«Al contadino e all'operaio, come ad ogni persona sana, occorre un intreccio avvincente, una trama. [...] Cresce la esigenza quasi smaniosa della trama; dai circoli dei soldati dell'armata rossa e

<sup>55</sup> E. ZAMJATIN, *Novaja russkaja proza* [1923], in ID., *Sobranie sočinenij v 5 tt.*, III. *Lica*, sost. podgot. teksta i koment. St.S. Nikonenko i A.N. Tjurina, Russkaja kniga, Moskva 2004, pp. 125-139.

<sup>56</sup> Su questo insiste Malikova nel suo saggio *Čalturovedenie*, cit., *passim*.

degli operai, sommersi da populisti e da scrittori del *Proletkul't*, salgono alti lamenti. Piangono lacrime di sangue i teatri proletari [...]. Perciò io vi esorto, fratelli di Serapione, populisti, prima che sia troppo tardi: alla trama, all'intreccio, alla vera letteratura popolare!

Ci attende un cammino difficile. L'alternativa che ci sta di fronte è: una morte onorevole o la vera vittoria!

A Occidente! A Occidente!»<sup>57</sup>.

Così come nel circolo iniziatico di Ivanov, l'artista avrebbe dovuto infrangere i confini della propria individualità per aprirsi a una molteplicità di soggetti, appartenenti a epoche, luoghi e culture diverse, in una prospettiva universalistica, Šaginjan ricostruiva la propria identità in una direzione internazionalista, per incarnare in sé la figura ideale del nuovo scrittore sovietico: uomo e donna, russo e americano allo stesso tempo.

---

<sup>57</sup> L. LUNC, *Na zapad!* [1922], in ID., «Obez'jany idut!». *Proza. Dramaturgija. Publicistika. Perepiska*, sost., podgot. tekstov, komment. E. Lemminga, Inapress, Sankt-Peterburg 2003, pp. 343-351, qui p. 351 (trad. it. *A Occidente!*, in *I fratelli di Serapione*, a cura di M. Olsoufieva, De Donato, Bari 1967, pp. 57-71, qui pp. 70-71).