

# Poesia del Gulag o della *zona*? Problemi e prospettive di analisi per una descrizione del corpus poetico dei prigionieri politici in URSS

Claudia Pieralli

In corazza di pietra sono or chiuso,  
Elmo di pietra grava la mia testa,  
Da frecce e spada lo scudo è incantato,  
Corre il cavallo mio senza governo.

Michail Lermontov

Ogni regola, ogni codice, ogni costrizione formale  
è anche rivelatrice di personalità poetica (...)  
Il vincolo della rima obbliga il poeta all'imprevedibile  
Lo forza a inventare, a trovare...

Primo Levi

L'obiettivo di questo contributo è elaborare le basi per uno studio estensivo sulla poesia prodotta dalle vittime delle repressioni politiche all'interno dell'ampio spazio della segregazione in Unione Sovietica: prigionieri istruttori e di transito, campi di lavoro e di prigionia pre-staliniani, staliniani e post-staliniani, Gulag e confino (o *specposelenija*). La ricerca si baserà su alcune evidenze tratte da materiali editi, così come di archivio, e che riguardano l'arco di tempo compreso tra il 1918 e il 1956<sup>1</sup>.

Si tratta di uno studio preliminare sul corpus poetico relativo al suddetto periodo. Si propone una sistematizzazione su base storico-tipologica, che integra e prosegue il lavoro sui dati acquisiti in una serie di studi precedenti curati da chi scrive. Si vuole così anzitutto sottolineare la fruttuosità delle metodologie di approccio già proposte, costruite sull'idea della 'poesia della *zona*'<sup>2</sup> come traccia letteraria di una scrittura testimoniale *sincronica* all'esperienza concentrataria in URSS (cfr. Pieralli 2013a; Id. 2013b).

## Rassegna bibliografica di antologie e studi

Dopo il crollo dell'URSS, le pubblicazioni di versi in raccolta e gli studi critici sul tema non sono andati di pari passo. Ciò del resto è sintomatico di una sfera di ricerca che per la prima volta si propone all'attenzione della società e

---

<sup>1</sup> Si utilizzano qui i limiti temporali indicati dall'archivio delle repressioni politiche sovietiche dell'associazione Memorial Internazionale, sede di Mosca.

<sup>2</sup> Per una giustificazione di questa scelta terminologica, cfr. *infra*: 8.

dell'accademia. Di recente si è registrata, infatti, la comparsa di un discreto numero di antologie di poeti vittime del regime sovietico di nazionalità russa. Le prime pionieristiche edizioni sono state: la raccolta *Zona (La zona)*, edita a Perm' (Domovitev 1990), l'antologia *Sred' drugich imen (Tra gli altri nomi)*, Murav'ev 1990) e, in misura più consistente, le micro-raccolte afferenti alla "Malaja serija" – *Poëzija uznikov Gulaga* ("Piccola serie". *Poeti vittime del Gulag*), che vennero curate da Zajara Veselaja e realizzate col sostegno dell'associazione "Vozvraščenie" di Mosca nei primissimi anni Novanta. Edizioni, tutte queste, realizzate in formato ridotto con mezzi tecnici e finanziari modesti e a cui seguirono, a catena, molte altre, pubblicate in varie città e regioni della Russia post-sovietica<sup>3</sup>.

I criteri utilizzati per le prime antologie, così come per le successive, erano i più disparati: dall'approccio 'autoriale' (scelta di rigore per i 'grandi' autori, come Anna Barkova<sup>4</sup> o Varlam Šalamov<sup>5</sup>, ma talora attuata anche per autori sconosciuti) a quello 'locale' o 'etnografico', laddove la raccolta presenta versi di poeti prigionieri la cui esperienza di detenzione si colloca in una specifica prigione, in un specifico lager o complesso di lager (per es. Solovki, Kolyma, Intalija, Vorkuta, BAMlag)<sup>6</sup>. Notevoli testimonianze poetiche sono state lasciate

<sup>3</sup> Trattandosi di edizioni a tiratura limitata (500 esemplari ciascuna), le biblioteche russe consultate non sempre dispongono di tutte le raccolte, che sono più di trenta. Inoltre, non sempre queste sono numerate. In tempi più recenti l'ideatrice e curatrice del progetto, Zajara Veselaja, ha realizzato altre due 'raccolte di raccolte', in cui ha ripubblicato i versi a suo giudizio più rappresentativi tra quelli già presentati nei diversi numeri della "Malaja Serija", corredando inoltre la seconda di una lunga prefazione storico-critica (cfr. Veselaja 2011). In questa serie si osserva una certa attenzione per la lirica al 'femminile' (si veda appunto la selezione di Veselaja dal titolo *Gody beskonečnye, mgnovennye...*, Moskva 2001). L'elenco più completo di raccolte poetiche di vittime delle repressioni si può invece trovare nella rubrica elettronica riservata a questo argomento e predisposta all'interno del catalogo del Memorial Internazionale, in cui si contano ben 124 titoli: <http://lib.memo.ru/biblio/rubrlist/id/941>. Ben fornito anche il catalogo on line del centro moscovita A. Sacharov, alla cui voce 'Poëzija' tuttavia corrispondono solo pochi titoli.

<sup>4</sup> A lei viene dedicato un numero della "Malaja Serija", ma a partire dagli anni Novanta vengono pubblicate le monografie: L.N. Taganov, Z.Ja. Cholodov (a cura di), *Izbrannoe. Iz Gulagovskogo archiva*, Ivanovo 1992; L.N. Taganov, *Prosti, moju nočnuju dušu*, Ivanovo 1993; L.N. Taganov, O.K. Pereverzev (a cura di), *Večno ne ta*, Moskva 2002 e L.N. Taganov, *'Kak duch naš gorestnyj živuč...': stat'i, esse, vospominanija, pis'ma, zametki iz literaturnogo dnevnika, stichi*, Ivanovo 2010.

<sup>5</sup> Oltre alle raccolte editate in Russia, è uscito anche in Italia un volume di sue poesie (A.D. Siclari, a cura di, *V. Šalamov. Il destino di poeta*, Milano 2006).

<sup>6</sup> Tra alcune di queste antologie ricordiamo: A.G. Belokon' (a cura di), *Stichotvorenija poetov, repressirovannyh sovetskoj tiraniej, pomeščennyh v žurnale "Soloveckie ostrova", gazete "Novye Solovki", žurnale "Karelo-Murmanskij kraj", gazete "Sovetskoe belomor'e"*, Archangel'sk 2002; A.Ja. Istogina (a cura di), *Intalija: Stichi i vospominanija byvsich zaključennyh Minlaga (g. Inta Komi /ASSR)*, Moskva 1995; M. Kagancov, E. Lisovaja (a cura di), *Ja toj, ščo duchom ne skorivs'. Ja tot, čej duch ne*

anche da poeti prigionieri sovietici di madrelingua ucraina e bielorusa<sup>7</sup>, pubblicate anch'esse in raccolte d'autore (cfr. Genjuš 1990 e 2010<sup>8</sup>) o strutturate in base all'area geografica dei lager<sup>9</sup>. Il desiderio di non disperdere la memoria poetica negli anni successivi alla dissoluzione dell'URSS trova infine il suo riflesso più significativo nella estesa e composita miscellanea curata da Simen Vilenskij, ex prigioniero politico e poeta recentemente scomparso, dal titolo *Poëzija Gulaga* (2005). Una ricerca a parte potrebbe essere invece dedicata al panorama degli inediti e dei luoghi di archiviazione di queste fonti, utili alla ricostruzione complessiva della memoria delle repressioni<sup>10</sup>.

Se dunque sul piano della pubblicazione di testi si assiste a un'attività degna di nota, si registra viceversa un certo stato di 'inerzia' o 'stasi' sul piano cri-

---

*pokorilsja. Sbornik stichov uznikov Vorkutinskich i Intinskich lagerej Gulaga*, Vorkuta 2011; A.F. Suzdal'cev, I.A. Pankratov (a cura di), *Poljus ljutosti: stichi uznikov stalinskich kolymsich lagerej*, Magadan 2010; O.P. Elanceva, *Poëty i poëzija BAMLAGA: obzor dokumentov i materialov k speckursu "Velikie strojki stalinskoj epochi"*, Vladivostok 1994. Secondo lo stesso principio 'locale/etnografico' sono inoltre costruite le raccolte n. 2 della "Malaja serija" (*Soloveckaja Muza*, 1992) e n. 12, intitolata *Kolymskij etap* (1991).

<sup>7</sup> Per quanto riguarda i poeti di lingua ucraina e bielorusa si citano in questo contributo solo le edizioni in lingua russa o bilingui.

<sup>8</sup> L. Genjuš, *Belyj son. Stichi i poëmy* (a cura di B.I. Sačenko), Minsk 1990 e Id., *Sbornik sočinenij v dvuch tomach*, Moskva 2010.

<sup>9</sup> Tra queste raccolte, oltre alla summenzionata selezione di poeti ucrainofoni rinchiusi nei campi di Intalia e Vorkuta (entrambi nella regione di Komi) tra gli anni '40 e '50, citiamo quella curata da V. Kosovskij, E. Čeredničenko, I. Palamarčuk, et al.: *Stichi ukrainskich poëtov – političeskich uznikov lagerej*, (trad. dall'ucraino di M. Kaganov), Vorkuta 2007. Caso più unico che raro di Samizdat e Tamizdat carcerario è inoltre la pubblicazione, nel 1978, dell'antologia di A. Šifrin (*Poëzija v konclagerjach*, Ierusalim 1978), la quale ospita, assieme a scrittori e poeti russi come Jurij Dombrovskij, poeti e intellettuali ucraini del calibro di Vasil' Stus e Èvgen Sverstjuk, che condivisero l'esperienza dei Dubrovlag.

<sup>10</sup> Gran parte delle testimonianze inedite in lingua russa (versi, memorie, diari, racconti) su Gulag, prigionie e confino in epoca sovietica è custodita presso la fondazione "Dom Russkogo Zarubež'ja im. Solženicyna" di Mosca (Fond n. 1, "Vserossijskaja Memuarnaja Biblioteka – VMB"). La raccolta di manoscritti, alcuni dei quali sono stati pubblicati nella collana "Issledovanija novejščej russkoj istorii" (Ricerche di storia russa contemporanea), fu avviata dallo stesso Solženicyn nel 1975 (cfr. Pieralli 2013a: 224 nota 6). Altre imponenti collezioni contenenti poesie del lager e delle prigionie, di uomini così come di donne vittime del regime, si trovano presso l'"Archiv političeskich repressij v SSSR (1918-1956)" del Memorial Internazionale (sede di Mosca), dove si conserva anche una sezione dedicata alla memoria femminile del Gulag (*ustnyj archiv ženskoj pamjati Gulaga*) e presso il museo virtuale del "Sacharovskij Centr" di Mosca. Per quanto riguarda in particolare i Gulag negli anni '30 altre fonti si possono rinvenire negli archivi e nelle biblioteche regionali, dove sono custoditi i periodici della stampa penitenziaria, ma anche negli appartamenti degli amici dei prigionieri politici (cfr. Vilenskij 2005: 12). Tra i più importanti archivi collocati in provincia si segnala il "Gulagovskij archiv A. Barkovoj", che si trova nella città natale della poetessa, Ivanovo.

tico. Gli studi esistenti, ancorché poco numerosi, privilegiano prevalentemente un approccio descrittivo-etnografico, legato al luogo di detenzione dei prigionieri politici (cfr. Elanceva 1994; Id. 2000; Kagancov 2007), oppure ‘autoriale’, concentrandosi soprattutto sulla considerevole figura di Barkova (cfr. Taganov 1993; Id. 2002 e 2010)<sup>11</sup>. Infine, esempi di poesia pubblicata all’interno degli organi di stampa dei Gulag sono stati utilizzati come fonte per studiare il funzionamento del sistema culturale dei campi di lavoro (cfr. Gullotta 2011). Eccezione, in questo quadro critico, è uno studio ‘sperimentale’ di Leonid Taganov (1998), primo pionieristico tentativo di accostarsi al corpus poetico dei Gulag come a un complesso omogeneo di testi e di integrarlo, così, nel contesto più ampio della letteratura russa del XX secolo. Lo stesso approccio è stato ripreso dallo studioso nella sua prima monografia dedicata all’opera poetica di Barkova (cfr. Taganov 1993).

### ***Status del testo poetico come testimonianza storica***

Data la specificità del contesto sovietico, il corpus testuale in oggetto è considerato, nelle succinte analisi realizzabili all’interno di questo contributo, non per sviluppare un’analisi letteraria del testo poetico, ma per comprovare lo status della parola poetica quale strumento estetico atto a dare una testimonianza storica (e culturale) dell’istituzione concentrazionaria sovietica<sup>12</sup>. Una testimonianza che, nel caso della cosiddetta ‘letteratura dei Gulag’ si è costruita come “prima traccia in assenza di qualsiasi altra traccia” (Jurgenson 2013: 184). Essa è venuta così a “occupare in modo clandestino un posto lasciato vacante dall’assenza di altre forme ufficiali di testimonianza, come le deposizioni pubbliche all’interno dei processi o di discorsi politici ufficiali” (Jurgenson, Anstett 2009: 11), nonché dall’assenza di una storiografia ufficiale costruita su documenti di archivio consultabili. In un contesto in cui lo status della letteratura come testimonianza è *ab origine* consacrato<sup>13</sup> e in cui ogni scrittore-testimone concepisce

<sup>11</sup> È qui anche il caso della miscellanea di studi consacrata a Barkova (Kargašin, Pak 2009), che ha il merito di analizzare la sua opera nel contesto della letteratura mondiale del XX secolo, anche se non come espressione di un filone specifico della cultura in epoca sovietica, e cioè quello della poesia collegata al tema delle repressioni politiche. Recentemente alcune pagine sono state dedicate all’opera di Nikolaj Zabolockij come poeta del Gulag (cfr. Gullotta 2016 : 185-190).

<sup>12</sup> Gli studi consacrati al funzionamento della prosa letteraria come testimonianza di esperienze estreme nei totalitarismi del secolo scorso costituiscono un corpus sterminato, specie consacrato al tema della Shoà, che non è certo materia di questo contributo (si veda, tra gli altri, Mésnard 2007). Per quanto invece riguarda l’applicazione del quadro teorico e metodologico sulla letteratura come testimonianza nel caso dei Gulag si veda principalmente Jurgenson 2009b.

<sup>13</sup> Dell’utilità di questa letteratura come fonte per la conoscenza di un universo concentrazionario ancora in essere scrive M. Geller (1974: 9-10) nella prefazione al suo

la propria scrittura come documento (cfr., tra gli altri, *O proze* [Sulla prosa] di Šalamov<sup>14</sup>) ed elabora tuttavia mezzi narrativi peculiari per attestarla come testimonianza attendibile e autentica (Aleksandr Solženecyn e Šalamov sono due casi opposti in questo senso), la poesia assume uno status ancor più ‘documentario’, pur senza mai abbandonare l’urgenza lirica di cui resta, per quanto scarna, espressione. Il testo poetico composto in detenzione è costruito in maniera formalmente e concettualmente più semplice del testo in prosa (scritto spesso dopo la liberazione), perché l’attestazione di autenticità è garantita dalle condizioni esperite dall’autore *al momento del suo stesso farsi*: la prigionia<sup>15</sup>. La ‘performatività’ e l’attendibilità della testimonianza sono dunque sì “assicurate dallo strumento narrativo in sé” (Jurgenson 2013: 185), ma in maniera totalmente diversa da come ciò avviene per la prosa letteraria. La poesia, ancor più della prosa, si costituisce come ‘traccia della prima traccia’: spesso è scritta da chi *patisce* l’esperienza nel suo stesso svolgersi, da chi ovviamente ignora le reazioni che il suo possibile pubblico fuori della ‘zona’ avrà in una eventuale fase di post-liberazione, come ignora anche il contesto socio-politico in cui questa sua scrittura andrà a collocarsi (qualora pubblicata). La poesia può risultare così in un rapporto di comparazione con il modello della costruzione del sapere storico proposto da Paul Ricoeur (2003: 191-414) e a sua volta ripreso da Michel de Certeau, a proposito dell’‘operazione storiografica’: la poesia scritta nei Gulag potrebbe corrispondere *funzionalmente* alla prima fase, quella ‘documentaria’ (da non intendersi però, come fa Ricoeur, come deposizione pubblica) e, *in senso performativo*, alla terza, quella della ‘rappresentazione’ o della ‘messa in forma letteraria’<sup>16</sup>. Si tratta cioè di quella che Luba Jurgenson (2003: 21-24)

---

volume *Koncentracionnyj mir i sovetskaja literatura*. Seguono poi studi monografici che sviluppano questa prospettiva, tra cui: A. Parrau, *Ecrire les camps*, Paris 1995; L. Toker (cfr. 2000: 8), che parla di testi bifunzionali, dalla funzione cioè sia ‘informativa’, sia estetica, funzioni che variano a seconda dei momenti della ricezione dei testi; Jurgenson 2003.

<sup>14</sup> “In un significato più alto e importante, qualsiasi racconto è sempre un documento, un documento sull’autore, ed è proprio questa sua qualità, probabilmente, che costringe a vedere nei *Racconti della Kolyma* la vittoria del bene e non del male (...). Passare dalla prima alla terza persona è introdurre il documento (А в более высоком, в более важном смысле любой рассказ всегда документ – документ об авторе, – и это-то свойство, вероятно, и заставляет видеть в *Колымских рассказах* победу добра, а не зла [...] Переход от первого лица к третьему, ввод документа”, Šalamov 1998: web).

<sup>15</sup> Alcuni studiosi, a proposito delle testimonianze ex post sull’Olocausto, sostengono che tempo e silenzio svolgono un ruolo fondamentale nella distorsione dell’evento traumatico ricordato in un momento successivo (cfr. Feldman, Laub 2004: 79). Di conseguenza, la narrazione composta in detenzione rappresenta una sorgente testimoniale di valore in termini di autenticità, adesione alla verità di ciò che il soggetto scrivente e lirico affronta, attendibilità della ricezione psico-emotiva della realtà (cfr. Pieralli 2013b: 388).

<sup>16</sup> Un modello, quello di Ricoeur, che si riconferma quindi inefficace per lo studio delle testimonianze sul Gulag come fonte storica, come è stato già argomentato per la

definisce la “bozza 0”: “una sorta di pre-testo pensato nel momento in cui il soggetto esperisce la realtà che diverrà oggetto del suo testo” (Pieralli 2013a: 225, cfr. *infra*: 291 e nota 32) e che, in un modello di ricerca storica coerente col paradigma epistemologico indiziario proposto da Carlo Ginzburg (2000: 158-209), ha tutto il diritto di concorrere alla costruzione della conoscenza della Storia. Il “vantaggio <del metodo di Ginzburg>, spiega Ricoeur (2003: 247), consiste nell’aprire una dialettica dell’indizio e della testimonianza all’interno della nozione di traccia e <nel> conferire così, al concetto di documento, la sua intera portata”<sup>17</sup>.

Il valore testimoniale del corpus poetico è stato spesso sottovalutato nei rari studi dedicati a questo insieme di materiali: “its function is not primarily testimonial, but aesthetic/and or moral” scrive Gullotta (2016: 182), riprendendo in altre parole quanto già scritto da Toker (“the creative impulse behind composition of poetry is less associated with the imperative to testify”, 2000: 8). Diverso invece l’approccio di Jurgenson, che propone una distinzione di testi letterari di serie 1 e 2, superando così l’antinomia tra priorità estetica o priorità testimoniale: la definizione della ‘serie’ a cui appartiene il testo, secondo Jurgenson, permette di identificare la natura del rapporto tra esperienza vissuta e sua trasfigurazione letteraria secondo una progressiva gradazione di distanza psichica e linguistica rispetto all’accaduto. Questa nozione di serie consente quindi di distinguere i mezzi estetico-formali scelti dall’autore per restituire il *come* (serie 1) da quelli scelti per restituire il *perché* (serie 2) del lager (e non invece l’ascrivibilità a “memory text” o “literary text”, cfr. Gullotta 2016: 182 nota 19). Tale teoria consente di dimostrare quindi come nei testi più significativi della letteratura in prosa del lager la funzione testimoniale sia resa possibile *esattamente* attraverso l’atto creativo. In particolare, per i testi in prosa (di serie 1 e 2) questa funzione “si realizza precisamente nel superamento, nella trasfigurazione di quella impossibilità” di testimoniare (Jurgenson 2003: 26)<sup>18</sup>. In questo quadro, allora, la poesia scritta in detenzione rappresenta nel contesto della letteratura concentrazionaria un caso specifico: l’autore infatti, *trovandosi lì*, non deve affrontare il problema di quell’impossibilità da cui nasce la scrittura a posteriori in prosa, che deve necessariamente partire dalla ricerca di un’identità e un linguaggio autentico, che *riportino lì*. Pertanto, la differenza rispetto alla prosa risiede principalmente nel fatto che la funzione testimoniale, nel caso del-

---

prosa letteraria (cfr. Jurgenson 2013; Id. 2016: 268).

<sup>17</sup> Per Ricoeur il paradigma indiziario è da riferirsi prevalentemente alle “testimonianze non scritte” (*ivi*: 240).

<sup>18</sup> La fondamentale ricerca di Jurgenson sull’indicibilità dell’esperienza concentrazionaria ravvisa nei testi di serie 1 la ricerca di un linguaggio che tenti l’impresa impossibile di restituire fotograficamente l’immagine del lager mentre l’io coglie la realtà, mentre nei testi di serie 2, più distanti nel tempo, l’autore si interroga sul perché dell’accaduto e necessariamente impiega mezzi estetico-formali diversi per farlo. Il testo di tipo 2, più lontano dal vissuto, rinvia “archeologicamente” verso il testo 1 per attestare la propria autenticità, e questo, a sua volta, si riferisce alla bozza o testo di serie 0 (cfr. Jurgenson 2003: 21-24 e segg.).

la poesia, è solo *sollevata* dal problema (linguistico, dunque estetico) della sua ‘dicibilità’ e può realizzarsi mediante la scelta di mezzi formali più elementari: tra questi, prima di tutto, l’impiego della prima persona reale, che corrisponde all’io lirico, e l’uso diffuso del tempo presente, che esprime simultaneità di azione e narrazione.

All’interno di questo quadro teorico-critico vediamo dunque quali tipi di procedimenti la poesia metta in atto per qualificarsi come testimonianza storica e se, alla luce di ciò, risulti plausibile considerarla quale strumento (letterario) di conoscenza dell’universo concentrazionario e, più *lato sensu*, del sistema repressivo sovietico<sup>19</sup>.

### **Testimoniare in poesia**

È opportuno osservare, innanzitutto, che il livello di consapevolezza che i poeti prigionieri hanno delle ragioni del proprio scrivere, a giudicare da quanto espresso dai testi, oscilla tra una generica percezione e la certezza di un imperativo, quello di testimoniare, come nel distico racchiuso all’interno della poesia *Esli by tol’ko chvatilo sily* (*Se solo bastassero le forze*), composta nel 1946 da Elena Tager (1994: 4) alla Kolyma: “è un libro sul popolo russo / devo scriverlo sino alla fine”<sup>20</sup>, o come in una poesia di Nina Gagen-Torn (1992: 7), dal titolo *Teper’* (*Adesso*), contenuta nella raccolta *Otraženija* (*Riflessi*): “Né peggiore, né migliore di altri versi / la mia scrittura ha lo stesso valore. / Perché non sono versi / ma un geroglifico e un segno ai secoli. / Perché non è un dolore / è un grumo di storia dentro di noi. / L’epoca ci taglia l’anima come una scheggia / perché bruci più intensamente”<sup>21</sup>.

Sono numerosi gli elementi di storia del *byt* del lager, e della ‘zona’ in genere, che possiamo ricavare dalle testimonianze poetiche e che possono essere considerati utili a una più ampia costruzione del sapere storico. Tra questi, Viktorija Goldovskaja (1991: 20) fornisce informazioni su come e quando si scrivevano i versi durante la prigionia, così come durante i trasferimenti da un luogo di reclusione all’altro (“su pezzi di carta spiegazzati / durante lunghi e difficili trasferimenti / con tante e diverse matite questi versi sono scritti”)<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> In merito ai rapporti tra letteratura come testimonianza e sua validità come fonte storica e in merito alla complementarità di questi due tipi di elaborazione ancora oggi si veda Jurgenson 2016; Toker 2009; Roginskij 2013; Mironec 1976.

<sup>20</sup> “Это книга о русском народе / я должна ее дописать”.

<sup>21</sup> “Не хуже, не лучше других – / равноценна моя строка. / Потому что это не стих: / иероглиф и знак векам. / Потому что это не боль – / сгусток истории в нас. / Как лучину эпоха колет душу, / чтобы ярче зажглась”. La poesia è stata ripubblicata anche nell’antologia curata da Vilenskij (2005: 267).

<sup>22</sup> “На маятых клочках бумаги / в долгих трудных этапах / разными карандашами написаны эти стихи”.

Dal poema *Kolyma* di Elena Vladimirova apprendiamo, ad esempio, che nei lager della Kolyma poteva accadere che l'uscita mattutina dei condannati venisse accompagnata da un'orchestra di prigionieri, all'interno di uno scenario macabro e grottesco di scheletri-musicisti che si muovevano in modo sgraziato, come burattini (Vilenskij 2005: 330).

Falsa, selvaggia, arida, stridente  
 come pezzi di latta che rumoreggiano l'uno sull'altro  
 risuonava la musica dell'orchestra...  
 Fissato il bastone nella neve,  
 impietrito dal freddo nella sua giubba lacera,  
 un tizio senza gamba batteva sulla pelle tesa del tamburo;  
 rinsecchito e giallo, come uno scheletro,  
 pronto ad andare in pezzi,  
 soffiava il clarinetista, sollevato il clarinetto  
 come il becco nero di un enorme uccello;  
 sulle labbra bluastre e morte  
 di due trombettieri, in piedi lì accanto,  
 splendeva il bronzo degli strumenti,  
 crudelmente arroventati dal gelo.  
 Come se degli spettri si fossero riuniti  
 Al gelido crepuscolo del levar del sole [...]  
 L'orchestra si sforzava, come poteva,  
 avvelenata da un freddo crudele [...].  
 Sopra al penoso mucchio di gente  
 che non voleva altro che riposo e pane,  
 con la sua cinica arroganza  
 la marcia trionfale si elevava al cielo.  
 Spingeva avanti il flusso umano  
 che lento scivolava oltre la 'zona'  
 e le schiene curve fustigava<sup>23</sup>.

Il quadro di un mattino di lavoro alla Kolyma è reso dalla poetessa con acuto realismo, effetto ottenuto anche grazie all'impiego di alcune finzze estetiche: immagini derivate da ossimori, come il bronzo degli strumenti a fiato che viene infuocato dal gelo, personaggi evocati attraverso metafore dirette (scheletri,

<sup>23</sup> “Фальшиво, дико, сухо, резко, / как жесьть, гремящая о жесьть, / звучала музыка оркестра... / В снега уставив свой костыль, / окоченев в бушлате рваном, / безногий парень колотил / в тугую кожу барабана; / худой и желтый, как скелет, / вот вот готовый развалиться, / дул кларинетист, подняв кларнет, / как черный клюв огромной птицы; / у посиневших мертвых губ / двух трубачей, стоявших тут же, блестя медь огромных труб, жестоко раскаленных стужей. / Казалось, призраки сошлись / в холодном сумраке рассвета [...] Оркестр старался, как умел, / жестоким холодом затравлен [...] над жалким скопищем людей, / желавших отдыха и хлеба, / в циничной наглости своей / бравурный марш вздымался к небу. / Он нагонял людской поток, плывущий медленно за зону, / и спины согнуты сек...” (Vilenskij 2005: 330).

spettri), focalizzando prima su dettagli del corpo. Questi ultimi vengono resi o mediante accostamenti metaforici (il corpo rinsecchito e giallo come uno scheletro, il clarinetto che assomiglia a un becco nero di un grande uccello), o con procedimenti metonimici (labbra bluastre per designare i trombettisti, che compaiono un verso dopo). Diversamente dai 'musicisti', gli anonimi componenti della squadra di lavoro non sono colti nella loro individualità, sono bensì ritratti in un'indistinta massa informe che si sposta fiaccamente, come un liquido filamentoso (e al cui interno si distinguono solo dettagli corporei isolati: schiene curve, e, alcuni versi dopo, sguardi deconcentrati).

Il componimento è strutturato in base a una serie di contrasti: l'opposizione ombra/luce corrisponde al contrasto orizzontale/verticale, che la musica introduce nell'organizzazione narrativa dello spazio scenico: da un lato la squadra di lavoro che, ripiegata su di sé, faticosamente avanza (mentre la marcia "frusta le schiene curve"), dall'altro, l'elevazione verso il cielo, ovvero l'incitamento al lavoro che la marcia vorrebbe indurre nello spirito (e nel corpo) dei prigionieri.

In un componimento dal titolo *Somnienie (Un dubbio)*, Evgenija Ginzburg (1991: 12-13) ci fa vedere dall'interno della sua baracca momenti disperati di una mattina qualunque e di una notte qualunque alla Kolyma:

Una mattina buia sotto l'arco del lager,  
È così sonoro il latrato di cani  
All'unisono le guardie e i cani  
Tutti ci urlano: "Veloci, forza!"

Una notte buia, nella desolazione della baracca  
Così discontinuo e soffocato è il lamento...  
No, non è che ciascuno qui stia dormendo...  
Ciascuno fa il suo sogno spossante

E nella miseria della notte insonne  
Senza speranza di vedere l'alba,  
Sento di colpo un dubbio cattivo:  
l'ho avuto davvero un bambino, o, forse, no?

Si ergevano davvero i libri sulle mensole?...<sup>24</sup>

Nella seconda parte il poeta scende all'interno dei propri pensieri, dove si fa strada il dubbio che questa desolazione ci sia sempre stata e di non aver mai

---

<sup>24</sup> "Темным утром под лагерной аркой, / так залиvist овчарочий лай... / В унисон и конвой и овчарки / все кричат нам: 'Быстрее! Давай!' / Темной ночью, в удуше барака / так прерывист подавленный стон... / Нет, не всякий здесь спит... зато всякий / видит свой изнурительный сон. / И в бессонном полуночном бдении / не надеясь увидеть рассвет, / Я вдруг чувствую злое сомнение: / был ли мальчик-то, может, и нет? / Вправду ли высились книги на полки?...".

avuto una vita normale (un figlio): oramai la realtà della *zona* falsa anche la percezione del proprio passato.

Dai versi intitolati *Vozvraščenie (Ritorno)* di Gagen-Torn possiamo capire, tra la gioia del poeta per la propria liberazione e l'amarezza che segue alla constatazione dell'altrui indifferenza, che tipo di accoglienza i prigionieri politici ('*Zeka*') ricevevano dai propri concittadini sovietici una volta ritornati dalla '*zona*' (Vilenskij 2005: 268):

come è strano per chi la Morte ha visto in faccia  
alla vita far ritorno

[...]

Tu non eri in grado nemmeno di pensarci  
a come vivevano quelli rimasti al di là della linea  
nel tranquillo scorrere degli anni.

Come è strano per loro tornare a casa,  
per chi della Morte ha visto la luce!<sup>25</sup>.

La rappresentazione dello spazio in questo componimento sottolinea l'assenza dei tipici *realia* del lager (i tavolacci, le torrette di guardia, le baracche), ma lo spazio esterno alla '*zona*' non restituisce al sopravvissuto il conforto sperato e apre invece uno scenario di grande incertezza.

Se si considera ora il modo in cui il materiale poetico viene presentato al lettore, si può osservare che alcune delle raccolte edite nella "Malaja Serija" sono costruite secondo il principio della doppia traccia testuale e visuale: la testimonianza poetica è accostata a disegni e immagini, similmente a come Efrosin'ja Kersnovskaja ha fatto per il suo racconto autobiografico *Skol'ko stoit čelovek? (Quanto vale un uomo?)*. La presenza, in queste pubblicazioni, di disegni e immagini che raffigurano vari scorci del luogo di detenzione è un elemento volutamente inserito dall'autore per "fotografare la memoria" (Kersnovskaja 2006: 486-487) e che può essere recepito sia come sottolineatura documentale del materiale poetico, sia come indicazione ulteriore del 'sincronismo' della scrittura rispetto all'esperienza di reclusione nella '*zona*', di cui il poeta racconta<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> "Как странно тем, кто видел Смерть / вернуться в жизнь опять / [...] / Ты даже думать не умел / О том, как жили те / кто оставался за чертой, / в спокойном лете лет. / Как странно тем прийти домой, / кто видел Смерти свет!".

<sup>26</sup> Da questo punto di vista è notevole soprattutto la raccolta n. 25 (Ju. Fidel'golc, *Mnogo vody uteklo s tech por. Stichi s risunkami V. Grebennikova*, Mosca 1995). Sono però interessanti anche i disegni pubblicati da V. Frolovskij (1991), che raffigurano i paesaggi delle Solovki o tipi di alloggi al confino, le collettanee *Soloveckaja muza*, in cui sono riprodotte immagini dei monasteri e *Kolymskij etap*, che presenta disegni di paesaggi naturali desolati e deserti, tra cui vediamo anche la 'strada' per la Kolyma (*Kolymskaja trassa*).

### **Il concetto di poesia della 'zona' come criterio di base per l'analisi del corpus**

In alcune pubblicazioni precedenti si è proposta la definizione di 'poesia della zona' come termine di riferimento per designare la poesia scritta (o mentalmente composta) *durante la detenzione* dalle persone oggetto delle repressioni politiche sovietiche (cfr. Pieralli 2013a: 222-226; Pieralli 2013b: 387-388). Il concetto di 'zona', inteso nell'accezione del termine russo *zona* secondo la particolare definizione fornita da J. Rossi nel suo *Manuale del Gulag* (luogo sorvegliato e recintato dal quale non è concesso uscire pena la vita, 1991: 131; Id. 2006: 315, accezione 1.3<sup>27</sup>), permette infatti di includere in questo insieme tutti i versi scritti dalle vittime politiche del regime in vari momenti della loro detenzione: dalla permanenza nelle prigioni sovietiche prima dell'emissione della condanna a quella nelle prigioni di transito durante la deportazione nei lager, dal trasferimento nei diversi campi di lavoro o da una prigione all'altra (*étap*), fino alla reclusione nei lager stessi. Infine questi versi 'della zona' possono riferirsi a quando, una volta 'liberi', gli ex 'Zeka' si trovavano al confino (*specposelenija*), benché si tratti di una situazione meno costringente. Il corpus testimoniale in versi delle repressioni politiche in URSS può infatti essere descritto in base a un elemento caratterizzante, vale a dire il fatto di nascere all'interno dell'esperienza della reclusione. Adottare il concetto di 'zona' come criterio dirimente per identificare le diverse tipologie di spazio concentrazionario, permette quindi, in una prospettiva di analisi inclusiva di *tutta* la poesia nata dall'esperienza delle repressioni sovietiche, di prendere in considerazione anche la poesia relativa alle fasi storiche precedenti e successive a Stalin, così come tutte le tipologie di spazio di reclusione in URSS. Si potrà così in studi futuri definire questo vasto ed eterogeneo corpus di poesia su basi storico-tipologiche fondate, tra le quali va anzitutto invocata la distinzione tra scrittura *sincronica*, appunto 'della zona' (anche qualora rimaneggiata dopo, poco importa), e *diacronica* (post-liberazione o post-detenzione, dunque 'post-zona').

Parlare di 'poesia della zona' permette dunque di superare le ambiguità di significato storico e i limiti ermeneutici insiti nel concetto di 'poesia del Gulag' (*poëzija Gulaga, Gulag poetry*). Questa locuzione, per quanto invalsa, è impropria perché prevede una forzatura iperonimica e risulta tanto generica quanto fuorviante: nominando di fatto solo i Gulag, questa determinazione terminologica imporrebbe di escludere tutta la poesia prodotta dai prigionieri politici in altro tipo di istituzione penitenziaria, come anche quella prodotta prima o dopo l'esistenza storica dei Gulag (se si considera, ad esempio, l'opera di Stus, non sarà più corretto definirla come "poesia del Gulag", né lo sarà definire tale quella che proviene dall'esperienza degli SLON e relativa al periodo 1923-1930). Il concetto di 'zona' tende infine, com'è deducibile, ad accreditare un approccio

---

<sup>27</sup> In merito alle accezioni nel russo moderno del termine *zona* cfr. Pieralli 2013b: 387 nota 1.

di tipo etnografico allo studio del corpus poetico del ‘Gulag’ e delle repressioni politiche in genere (cfr. Pieralli 2013b: 388-389)<sup>28</sup>.

### ***Necessità di definire il concetto di ‘zona’***

L’idea della *zona* è stata recentemente ripresa da Gullotta (2016: 177), che l’ha definita per certi aspetti innovativa, sottolineando d’altro canto il rischio che tale idea “non consideri la parte di poesia scritta dopo la liberazione”, che secondo l’autore è da ritenersi “di rilevante proporzione”<sup>29</sup> e lamentando infine come essa “si esponga a un rischio considerevole”. Questo perché, sempre secondo l’autore, è “altamente probabile” che i versi scritti in detenzione possano poi venire rimaneggiati e modificati in occasione della pubblicazione o della loro messa in circolo via Samizdat (“così come ha fatto Šalamov con i suoi *Kolymskie tetrady*”, *ibid.*).

Va detto che la menzione dell’unico caso di Šalamov (personaggio peraltro del tutto eccezionale rispetto al contesto dei prigionieri politici scrittori e poeti), che dopo la liberazione ha dedicato buona parte della propria vita a scrivere e riscrivere, in poesia e in prosa, dell’esperienza concentrazionaria vissuta, non può distogliere l’attenzione dalla realtà di numerosi altri casi opposti, né può invalidare un’analisi che poggia sulla distinzione tra scrittura *sincronica* (sia essa mentale, abbozzata, scritta in forma preliminare o definitiva) e non.

I commenti sopra riportati offrono però straordinari spunti per chiarire ulteriormente, sulla base di prove documentate e opportunamente commentate, la fondatezza del concetto di ‘poesia della *zona*’ non come definizione utile a caratterizzare tutto il corpus (come interpreta, fraintendendo, Gullotta), bensì come filtro fondamentale per la sua descrizione e analisi. La definizione di ‘*zona*’ è una nozione che vuole servire a distinguere la scrittura sincronica, o prevalentemente riconducibile a tale, da quella diacronica, che risale al periodo dopo la liberazione, proponendosi come una chiave metodologica fruttuosa per orientarsi all’interno di questo universo ancora abbastanza sconosciuto, nonché eterogeneo, di testi<sup>30</sup>.

È necessario, infatti, comprendere l’importanza del momento costitutivo di questa scrittura, che si determina e si sviluppa durante la reclusione, e non porre attenzione agli eventuali rimaneggiamenti operati dagli autori al momen-

---

<sup>28</sup> Il criterio è confermato anche da alcuni recenti studi, i quali però a livello metodologico non chiariscono i motivi di tale approccio. Ci riferiamo qui, tra gli altri, a Gorbačevskij 2015; Umnjagin 2015. Questi contributi mostrano un approccio di tipo ‘etnografico’ al tema perché raggruppano i testi in base al loro provenire da un determinato spazio detentivo (nel primo caso Kolyma, nel secondo Solovki), individuandovi caratteristiche tematiche ed estetiche comuni.

<sup>29</sup> L’autore peraltro non documenta la sua tesi.

<sup>30</sup> In merito si veda, anche, Pieralli 2013b: 388.

to della pubblicazione. Come testimonia Evgenija Ginzburg, parlando del suo romanzo autobiografico *Viaggio dentro la vertigine*, la poesia impressa nella mente, scolpita nella memoria, produce un solco talmente profondo nella mente del prigioniero che essa diventa per lui un punto di riferimento. Anche quando, una volta libero, da scrittore, egli cerca quei frammenti di memoria nei labirinti del passato, li cerca non solo per (eventualmente) pubblicare le poesie composte durante la prigionia, ma per articolare, sulla base di quelle poesie, un ampio racconto retrospettivo in prosa, basato e costruito su identiche emozioni (cfr. Vilenskij 2005: 305)<sup>31</sup>. In questa prospettiva ancora più evidente è la testimonianza di Zinajda Stepaniščeva, biografa di Barkova: quando alla poetessa chiedevano del suo trascorso nei lager, ella rispondeva direttamente citando i suoi versi (cfr. Breteau 2010: 137).

In un'ottica di analisi strutturale del rapporto tra esperienza, testimonianza e costruzione del testo artistico, come proposto nel modello di Jurgenson, la 'poesia della zona' è la famosa bozza 0, la prima traccia, quella che per prima si imprime nella mente o sulla carta (cfr. *supra*: 284 e nota 18)<sup>32</sup>. Una poesia che, essendo quindi strettamente legata alla dimensione dell'esperienza, è carica di una valenza testimoniale che schiaccia e riduce lo spazio della trasfigurazione (senza annientarlo). La poesia scritta dai prigionieri politici reclusi nella 'zona' è assimilabile infatti proprio al livello 0 di costruzione del testo, giacché "l'esperienza che origina questi testi coincide con la loro genesi e questa a sua volta col loro aspetto finale" (Pieralli 2013a). La lirica della 'zona' (mentale o meno) vede quindi il singolare sovrapporsi di libro 1 e libro 0, in quanto vengono di fatto a coincidere la fase dell'esperienza in sé e quella del racconto <poetico> che di essa si fa. Di conseguenza, si possono individuare per questi versi caratteristiche formali diverse da quelle dei testi delle serie 1 e 2 (qui infatti l'autenticità di identità e linguaggio è data *ab origine*); appare inoltre evidente che questi versi ai sopravvissuti servono, e le testimonianze sopra ricordate ce lo dimostrano, come nucleo indistruttibile di memoria di quel passato e come piattaforma per elaborazioni successive. Per tutte queste ragioni la poesia può avere una valenza documentaria quasi maggiore rispetto alla prosa, proprio per la sua maggiore prossimità rispetto all'esperienza da cui essa origina.

Fondata così l'impostazione critico-metodologica di questo approccio analitico, vediamo ora una serie di evidenze testuali di primo e secondo grado che corroborano la rilevanza del fenomeno della scrittura poetica 'nella zona' e, con

---

<sup>31</sup> "Все, что написано, написано только по памяти. Единственными ориентирами в лабиринтах прошлого являлись при работе над книгой мои стихи, сочиненные тоже без бумаги и карандаша, но благодаря тренированности моей памяти, именно на поэзии четко отпечатавшиеся в мозгу".

<sup>32</sup> Nel modello di Jurgenson, la serie 0 è ritenuta 'virtuale' per i testi letterari in prosa: è, ovvero, una bozza che si deve postulare come punto di partenza del processo di scrittura che verrà dopo (il che coincide con le affermazioni di E. Ginzburg a proposito del proprio romanzo).

essa, la necessità scientifica di distinguere ciò che è stato scritto *durante* l'esperienza repressiva da ciò che è stato scritto al di fuori di essa.

In gran parte, infatti, i versi in questione sono stati composti in prigionia (*hic et nunc*), imparati a mente (cfr., tra gli altri, Vilenskij 2005: 9) o scritti su mezzi di fortuna e di nascosto, nel lager, nella prigione, sui treni durante l'arresto, dunque nella 'zona'. Le primissime raccolte di poesie dei prigionieri politici edite nella serie "Malaja Serija" e i materiali inediti, perlopiù conservati presso l'Archivio delle repressioni politiche del Memorial a Mosca, offrono numerosi materiali a sostegno di questo assunto. Ad esempio, le poesie della "Malaja serija" recano data e luogo in calce ai componimenti stessi, specificando la prigione, il lager, o la posizione geografica in cui il poeta prigioniero si trovava durante il trasferimento da una prigione all'altra. Molte altre raccolte edite, conservate presso la biblioteca del Memorial di Mosca e il centro Sacharov, recano, nelle prefazioni, simili attestazioni circa la 'provenienza' di questi versi.

Gran parte delle memorie in prosa scritte *ex post*, rimaste inedite e custodite nei fondi dell'archivio del Memorial, contengono al loro interno versi, memorizzati o scritti durante la detenzione. In alcune di esse si trovano testimonianze che rievocano persino il contesto in cui i versi prendono forma nella mente del prigioniero (Vosp: 39-40):

E di notte, stringendo forte a me la mia piccola, preziosissima Galia, mentre dormiva, così parlavo con lei:

"Crescerai, e io con te  
vado in Siberia, dove capitava che  
nella prigione, nel silenzio della notte  
nel dolore e nella pena ti fasciavo

e vedrai, figlia mia, là,  
dove si estende la desolazione dei lager  
è stata posta una pietra alle città  
le abbiamo elevate a nuova vita.

Vedrai quanto è vasta  
e senza limiti la nostra terra...<sup>33</sup>

Si tratta di versi composti nel 1937 da M. Sandarackaja, mentre nella prigione di Tomsk attendeva di esser deportata verso la Kolyma. Un'analoga testimonianza offrono i versi composti nel 1947, quando, a due anni dalla 'liberazio-

<sup>33</sup> "А ночью, крепко прижав к себе мою драгоценную, маленькую спящую Галю, я разговаривала с ней: "Ты подрастешь, и я с тобой / в Сибирь поеду, где бывало / тебя в тюрьме, в тиши ночной / В слезах и в скорби пеленала. / И ты увидишь, дочка, там / где лагерей печали, / заложен камень городам / их к жизни новой мы подняли. / Увидишь ты, как широка, / как беспредельна даль родная...".

ne', Sandarackaja si trova ancora dietro le sbarre, oltre le quali splende il sole sulla taiga<sup>34</sup> (*ivi*: 69-71):

Il ghiaccio, che aveva attanagliato il cuore, si stava sciogliendo. E di nuovo, ancora una volta durante i lavori forzati la voglia di vivere prendeva il sopravvento. E mi dicevo:

No, sono rimasta la stessa di prima  
Solo che... amo la vita ancora di più.  
Sotto i colpi non mi sono piegata. E persino  
Tutto ciò che mi era caro ora lo è ancora di più<sup>35</sup>.

I versi che gli autori di queste memorie citano sono stati sempre composti/ scritti 'là', in momenti particolari, e diversi, di difficoltà. Momenti, che per i reclusi si traducono nella ricerca di un rifugio in se stessi, nel bisogno di recuperare, talora appellandosi alla fede religiosa (nel buddismo, per V.B. Volovič, cfr. Pbn: 22), le proprie energie interiori, bisogno che solo la poesia nata lì sembra poter soddisfare (cfr. SbV: 58, cit. anche in Pieralli 2013b: 396)<sup>36</sup>. Le poesie 'scritte allora' hanno un ruolo preciso nella costruzione complessiva delle memorie da parte degli autori, ex prigionieri: integrano il racconto retrospettivo e testimoniale con un materiale assai più 'affidabile' in termini di stile, emozione e contenuto, tanto più quando l'autore tenta, anni dopo, di ricordare, e quindi ricostruire, i momenti più amari della sua prigionia. I versi attestano, in tal modo, l'autenticità della narrazione memorialistica<sup>37</sup>. Questi testi 'ibridi', poiché appunto composti di prosa e poesia, presentano così un doppio piano temporale: da un lato, il tempo passato, di solito di aspetto imperfettivo (azione reiterata), su cui si fonda il racconto retrospettivo (cioè la narrazione di memoria); dall'al-

<sup>34</sup> Si tratta di memorie appassionanti e molto dirette relative al periodo 1937-1947 ma scritte nel 1964, frammiste a poesie, dove i versi rallentano il ritmo della narrazione, incedono più lenti e cadenzati, facendo soffermare il lettore sui dettagli di un preciso stato d'animo.

<sup>35</sup> “Лед, сковывавший сердце, оттаивал. И опять, и опять в каторге еще раз жизнеутверждающее брало вверх. Я говорила себе: Нет, по-прежнему осталась я вся той же / только... жизнь люблю еще сильнее. / Не согнулась под ударами. И даже / все родное стало лишь родней...”.

<sup>36</sup> Numerosi fascicoli presentano le caratteristiche sopra descritte, tra questi si ricordano *Kuda Bog smotrit: vospominanija* di V.E. Solletrinskij (F. 2, Op. 1, d. 112), *Vospominanija* di R.L. Volynskaja (F.2, Op. d. 13, f. 16), *Grjaznaja istorija* di D.M. Rachlin (F.2, Op. 2, d. 101), L.N. Egorova, *Poka my živy – pamjat' živa: vospominanija* (F. 2, Op.1, d. 69), K.A. Rovnov, *Vospominanija* (F. 2, Op. 1, d. 102), V.L. Sosnovskij, *16 let Gulaga* (F. 2, Op. 1, d. 113), V.S. Neopolitanskaja, *O processe cerkovnyh v 1922 godu* (F. 2, Op. 3 d. 39), Č.A. Romanovič, *Poëtičeskie ilustracii, 1938-1943* (F. 2, Op. 3, d. 35), O.N. Čipiženko, *Vospominanija* (F. 2, Op. 3, d. 64).

<sup>37</sup> Operando così, *mutatis mutandis*, un movimento in discesa analogo a ciò che Jurgenson (2003: 21-24), riferendosi alla prosa letteraria, definisce movimento archeologico del testo della serie 1 verso il testo della serie 0.

tro, il presente impiegato nei versi, che registra il sincronismo di vissuto e scrittura. I versi al presente, innestati nel testo di memoria, sono spesso introdotti da una sorta di soliloquio, da frasi marcate temporalmente, di solito all'imperfettivo, che fissano *quel tempo e quello spazio* a cui i versi si riferiscono (ex.: "in quei momenti mi dicevo", "in quei momenti nel cuore affiorava una sensazione di amarezza, di irreparabilità" [Vosp: 69-70]<sup>38</sup>, "L'unica consolazione di quei tristi giorni era la poesia. Quando i condannati andavano a lavorare e io restavo solo [...] colloquiare con Melpomene mi costringeva a dimenticare i miei acciacchi e il dolore fisico", [PI: 33])<sup>39</sup>.

La compresenza di due piani temporali, espressa dai verbi, inserisce la narrazione di memoria in una dimensione più ampia: la citazione, da parte dell'autore, dei propri versi scritti 'nella zona', riporta 'li' autore e lettore in maniera immediata, senza bisogno di preamboli o particolari procedimenti linguistici e formali e aggirando o risolvendo alla radice, così, il problema dell'autenticazione del proprio racconto di memoria. Questa funzione dei versi è confermata da quanto affermava Ginzburg riguardo all'utilità di rievocare i propri versi ("per orientarsi nei labirinti della memoria", cfr. *supra*: 291 e nota 31) quando si voglia costruire a posteriori una narrazione romanzesca. Ciò esclude, una volta di più, la pertinenza delle discussioni sulle eventuali successive revisioni di queste poesie.

È necessario distinguere i versi scritti durante la detenzione da quelli composti dopo la liberazione anche perché diversa è la condizione psicologica del soggetto scrivente, autore e personaggio della propria testimonianza lirica: coloro che scrivono *dopo* la liberazione sono dei sopravvissuti, mentre quelli che scrivono durante l'esperienza non sanno né se, né come sopravviveranno (eloquente la riflessione retrospettiva di Šalamov: "di quello che sarebbe accaduto *dopo*, nessuno si preoccupava", cit. in Žaravina 2014: 32)<sup>40</sup>. Questi ultimi hanno dunque una prospettiva completamente diversa, al momento del comporre, da coloro che scrivono da 'liberi', distinzione questa che può vagamente richiamare quella tracciata da Chiantaretto (1998: VII) tra scrittura di "sostegno al

<sup>38</sup> "В такие минуты в сердце закрадывалось горькое, безысходное".

<sup>39</sup> "Единственным утешением в эти безрадостные дни была поэзия. Когда работяги уходили на работу и я оставался один [...] общение с Мельпоменой заставляло меня забывать о своих болях и недугах...".

<sup>40</sup> La poesia scritta dopo la liberazione appare molto diversa anche tematicamente e presenta elementi di riflessione retrospettiva. Si veda, ad esempio, Šalamov, che ormai libero, nel 1961, scrive questa poesia: "Pensavo che avrebbero scritto a proposito di noi / ballate, manifesti, libri interi, / che cappelli avrebbero lanciato in aria / e le folle sarebbero andate fuori di testa. / Quando fossimo tornati in città – noi, che del gelo e della miseria abbiamo spezzato le catene / che nelle tenebre abbiamo resistito. / Ma la città ben altro pensava di noi / e con uno scioglilingua ci salutò (Я думал, что будут о нас писать / кантаты, плакаты, тома, / что шапки будут в воздух бросать / и улицы сойдут с ума. / Когда мы вернемся в город – мы, / сломавшие цепи зимы и сумы, / что выстояли среди тьмы. / Но город другое думал о нас, / скороговоркой он встретил нас" (Esipov, Solov'ev 2011: 38).

trauma” e scrittura di “elaborazione del trauma”. Tuttavia, come vedremo poi, ricondurre la complessità di questi testi alla dimensione critica del trauma è davvero riduttivo: l’unicità di questo corpus di testi è dato dalla specifica interrelazione tra la registrazione del trauma, l’elaborazione (letteraria) come narrazione dell’accaduto e la produzione di una testimonianza che può essere considerata come un documento dal valore storico<sup>41</sup>.

La caratterizzazione di questi testi come scrittura sincronica è suggerita anche dal modo in cui essi sono presentati nelle raccolte edite: nelle prefazioni allografe apposte sul retro di copertina, nelle note di commento e nelle introduzioni ai versi si sottolinea in maniera netta che i versi sono stati scritti dal condannato durante la reclusione<sup>42</sup>. Questo tipo di presentazione del materiale poetico è indicativo di come si intendesse ricondurre la nascita di questi testi al momento della prigionia. Il lettore in tal modo viene preparato a condividere con gli autori dei testi una specifica situazione spazio-temporale, la cui genuinità è garantita dall’immediatezza della scrittura. Il livello di percezione e valutazione dei versi da parte del lettore si sposterà pertanto dal piano della fruizione estetica a quello della partecipazione alla scrittura della storia e alla trasmissione della memoria. Negli esempi fin qui citati, dunque, la funzione delle prefazioni allografe può essere ascritta alla seconda funzione indicata da Gérard Genette (1987: 249), secondo cui questo tipo di prefazioni mira a “orientare l’apprezzamento e l’interpretazione del lettore”. In collegamento con gli studi di Genette, un interessante saggio di Fransiska Louwagie (2006: 351-352) sulla funzione ‘mediale/intermediale’ delle prefazioni avvalorà la tesi dell’importanza delle indicazioni riportate nelle prefazioni ai testi di testimonianza (poesia o

---

<sup>41</sup> Come già notava Jurgenson a proposito dei testi sul Gulag, il testo letterario (sia esso poesia, prosa letteraria tout court, memorie) si costituisce come prima traccia disponibile in assenza di altre tracce ‘istituzionali’, di tipo giuridico e storico (cfr. Jurgenson, Anstett 2009: 11-17), assolvendo così a una funzione ‘compensatoria’ di straordinario rilievo, specie in una situazione di deficit di conoscenze e ammissioni sull’accaduto. In questo senso lo status del corpus delle testimonianze letterarie sui Gulag differisce da quello delle testimonianze letterarie sui lager nazisti (cfr. Jurgenson 2013: 188; Id. 2016: 268-270).

<sup>42</sup> Questa circostanza è esplicitamente riportata sul retro di copertina o nelle notizie biografiche dell’autore per diverse raccolte tra cui: Bondarin (1991: 3-4), V.B. Murav’ev (1991: 2), *Kolymskij etap* (1991: 2), Šilova (2000: 2), Veselaja (2011: 2), Filin (2009: 6-8). Eloquenti inoltre, a riguardo, le parole dell’ex prigioniero politico Vladimir Murav’ev, che non parla al plurale maiestatis quanto riferisce di un comportamento comune (“Scrivevano, nascondevano, mandavano in cella di punizione, dal confort dell’ospedale o da una mansione stupida andavano a finire a fare i lavori comuni e ciononostante, scrivevano”, Veselaja 2009: 11-12). La prefazione allografa di altre raccolte ci aiuta a capire come non vi sia l’intenzione di falsare ciò che veniva composto nella ‘zona’ dal prigioniero all’atto della pubblicazione perché ciò andrebbe contro la stessa ragion d’essere di quei versi: Ju. Sagalovič (1998: 3) nella prefazione ai versi di prigionia della madre, scrive persino in grassetto: “tutti questi anni mia madre, tacendo, ha aspettato. Improvvisamente, finalmente, lei vede pubblicato ciò che LA’ e a QUEL TEMPO (*sic!*) veniva scritto col sangue”.

prosa che sia) sull'esperienza concentrazionaria. Secondo la sua analisi, infatti, la prefazione "costituisce un canale di mediazione tra il lettore e il testo: svolge un ruolo promozionale e contestualmente assolve a una funzione di traduzione interculturale orientata verso il pubblico-bersaglio" (*ivi*: 349).

È interessante perciò sottolineare che, a prescindere dalla consapevolezza del processo di ricezione dei testi mostrata dai curatori di queste pubblicazioni, essi hanno comunque sentito la necessità di sottolineare che queste testimonianze poetiche erano state create *in presa diretta*.

La necessità di distinguere questo tipo di testi da quelli scritti dopo la detenzione era d'altronde stata già sottolineata da Murav'ev (1990: 33), uno dei primi a pubblicare raccolte di versi di prigionieri politici. La tesi della 'zona' è inoltre vicina a quanto proposto già negli anni Novanta da Taganov attraverso il concetto trasversale di 'poesia segreta' (*potaennaja poëzija*) o anche 'libera' (*vol'naja poëzija XX veka*), come variante russa dell'esistenzialismo in condizioni di regime totalitario, una poesia clandestina la cui particolare dominante artistica e spirituale è determinata proprio dal fatto che essa nasce in condizioni di prigionia (cfr. Taganov 1993: 97). Certamente, questo tipo di definizione può applicarsi, nel nostro caso, soltanto alla poesia clandestina, che da sola non esaurisce tutta quella ascrivibile al corpus della 'poesia della zona', come vedremo oltre.

È merito di Toker (2000: 8), d'altro canto, aver evidenziato che si può operare una distinzione in termini di testi poetici, solitamente scritti durante la reclusione, e testi in prosa, che vengono sempre scritti dopo: "Gulag poetry was composed while the author was still behind barbed wire, prose works were usually written upon release"<sup>43</sup>.

La necessità scientifica di una distinzione tra un 'durante' e un 'dopo' emerge peraltro anche da quanto notato da Gullotta (2016: 179-180), il quale conclude che "the confrontation between what a poet wrote during detention and after is one of the very few ways of understanding the reaction of an individual to trauma while still being formed and after". Va detto che applicare il concetto di 'trauma', molto ampio e difficilmente riconducibile a categorie storiche, a questo tipo di testi non è molto produttivo<sup>44</sup>. Inoltre, non è possibile concordare con la conclusione di Gullotta, ovvero che le conseguenze dell'esperienza traumatica nella scrittura post-detenzione si possano ravvisare nello "stile spezzato", il

<sup>43</sup> La studiosa, tuttavia, poco dopo afferma che le metodologie possibili per lo studio della poesia (e del teatro) del Gulag non sono estendibili a quelle applicabili alla prosa; con questa tesi non si concorda, come emerge dall'impostazione teorico-critica del presente saggio e dalle prove introdotte che ne comprovano la fondatezza.

<sup>44</sup> Gullotta (2016: 190) conclude che bisogna partire dall'analisi dell'opera poetica (post-detenzione) di Zabolockij e vedere attraverso l'impatto del trauma come sia cambiata la sua poetica, affermando che questa è una "valida ragione per approcciare lo studio del Gulag in modo più assiduo". Benché per certi aspetti plausibile, questa proposta può essere accolta solo in una prospettiva di integrazione dei criteri utili a uno studio del corpus che ambisca a essere sistematico, risultato questo impossibile senza un'impostazione di base fondata sulla distinzione tra scrittura sincronica (della *zona*) e non (post).

quale indicherebbe che “la violenza fisica e il trauma psicologico trionfano sulla poesia” (*ivi*: 189)<sup>45</sup>.

Considerando le specificità psicologiche, storico-culturali e infine letterarie (dunque linguistiche) del corpus poetico proveniente dal Gulag e dalle prigioni sovietiche, appare più utile prescindere dalla tradizionale distinzione dei testi in termini di autore, come proposto da Gullotta. Non a caso la classificazione tipologica proposta in Pieralli 2013b mostra, attraverso la citazione diretta di fonti primarie, che autori diversi che vengono a trovarsi nella stessa ‘condizione’ si esprimono con una scrittura e un linguaggio analoghi in termini di struttura metrica, immagini, figure retoriche, temi, struttura argomentativa (presenza di soliloqui e colloquio in domanda/risposta col sé), procedere dell’argomentazione per anafore, tipi ricorrenti di metafore (tra cui in particolare: sogno/realtà – morte/vita)<sup>46</sup>.

Criticare dunque la definizione di ‘poesia della zona’, affermando che la massa di versi scritti successivamente è notevole, appare al momento attuale ingiustificato se non sono stati preventivamente raccolti dei dati precisi (se non si è svolto cioè uno studio sistematico e tipologico che prenda visione del più ampio numero di testi possibile o della più ampia varietà degli stessi). Appare invece necessario avviare quello studio sistematico, mirato anche a una classificazione dei testi pubblicati e degli inediti<sup>47</sup>. Tale studio potrebbe essere basato su una distinzione in macrotipologie: ufficiale/non ufficiale, scritta/composta/pensata in detenzione o dopo di essa (cfr. Pieralli 2013b; *infra*: 14-16).

---

<sup>45</sup> Lo “stile spezzato” delle memorie di Zabolockij, che per Gullotta sarebbe prova della “sconfitta dell’arte di fronte all’orrore”, può essere al contrario compreso attraverso l’illuminante nozione di ‘indicibile’: l’intervallo, lo stile spezzato, è da vedersi come figura della ‘finestra’ su ciò che “non può essere visto o detto”, finestra che dà sul “niente da dire o da vedere”, che diventa uno degli strumenti estetici utili a “penetrare il testo della realtà totalitaria”, per descriverne “i percorsi umani dislocati e disumanizzati”. Insomma proprio l’intervallo diviene oggetto estetico, come già i formalisti non avevano mancato di notare (per Tynjanov l’intervallo è là “dove l’inerzia cessa di esistere”, Jurgenon 2009a: 17).

<sup>46</sup> Oltre alle poesie già analizzate nelle pubblicazioni precedenti, in merito a quanto detto si vedano anche, a titolo d’esempio, alcune poesie di Vladimirova (1938: web) come *Segodnja mne prisnilsja pod utrom strannyj son* (*Un sogno strano ho fatto stamattina*), scritta nel 1938 in una prigione di transito e *Byvajut minuty: i volja ostyla* (*A volte succede: anche la volontà si è congelata*), scritta lo stesso anno nella prigione di Čeljabinsk.

<sup>47</sup> Sul piano quantitativo il fenomeno è troppo rilevante per essere ignorato in sede di analisi. Cfr. anche *supra*: nota 10, per la panoramica sugli archivi.

### **Proposta di descrizione del corpus**

A partire dall'impostazione proposta e aggiornando gli esiti critici acquisiti in studi precedenti sulla base di analisi testuali effettuate a campione (cfr. Pieralli 2012, 2013a e 2013b), è possibile produrre una descrizione schematica del corpus poetico in oggetto che ne consenta, anche grazie a futuri studi, una più precisa e completa campionatura, valida ed estendibile a *tutto* il periodo relativo alle repressioni politiche in URSS<sup>48</sup>. Il corpus della poesia scritta dai prigionieri politici in epoca sovietica su questa esperienza può essere schematizzato come segue:

A. 'Poesia della *zona*': scrittura poetica sincronica all'esperienza. Può essere sia pubblicata all'interno della 'zona', (sarà in questo ammessa e 'visibile', ufficiale), che, al contrario, clandestina e segreta (ed esprimere quindi una valutazione personale dell'esperienza di segregazione). In entrambi i casi si tratta di testi concepiti e composti, *da prigionieri*, all'interno di una 'zona' recintata.

B. Poesia 'post-*zona*': scrittura poetica diacronica e quindi retrospettiva, scritta da ex prigionieri, dopo la liberazione (sicuramente non ideologica, è una poesia dei sopravvissuti).

Nella dinamica dei testi del tipo A nascono e si fissano nella mente degli autori le immagini delle emozioni di *quel tempo in quello spazio*, che non definiscono di per sé né quel tempo né quello spazio, ma *hanno la capacità di esprimerli*. Per questo motivo non solo non sono rilevanti gli eventuali ritocchi successivi, ma è fondamentale riconoscere l'impronta che la poesia nata nella 'zona' dà alla comprensione di quel contesto storico e socio-culturale. Viceversa sarebbe interessante scoprire, in altri studi, quali fattori possano aver determinato il sorgere di elementi identitari caratterizzanti la poesia scritta dopo la liberazione (gruppo B).

La 'poesia della *zona*' (A), che è il campione più interessante, se considerato come testimonianza letteraria delle repressioni resa 'dall'interno' e in presa diretta, può e deve essere ulteriormente suddivisa in due grandi sottogruppi (specie per quanto riguarda il periodo in esame, 1918-1956) e cioè:

---

<sup>48</sup> Durante la destalinizzazione, nel 1957, importanti *lagpunkt* creati per le opere ingegneristiche di modernizzazione vennero dismessi, ma le colonie penali sovietiche non scomparvero: a seconda delle fasi storiche esse cambiarono di nome, finalità e organizzazione interna, così come cambiarono le tipologie di prigionieri politici presenti al loro interno (cfr. Applebaum 2005: 532, 551). L'espressione poetica dell'esperienza di detenzione prosegue infatti attivamente anche nei lager e nelle prigioni dell'epoca post-staliniana (uno dei casi più celebri è quello del poeta ucraino Stus), la cui opera 'carceraria', insieme a quella di altri autori, sarebbe auspicabile esaminare nel quadro di una visione organica che consideri l'epoca sovietica tutta e lo spazio della repressione nella sua interezza.

A – 1. Poesia ‘ufficiale’, ovvero pubblicata all’interno dei vari circuiti della stampa penitenziaria di lager e prigionie sovietiche. Questi testi venivano inevitabilmente sottoposti allo scrutinio degli organi censori della sezione culturale penitenziaria dei Gulag e dell’OGPU (poi dell’NKVD)<sup>49</sup>.

Questo sottogruppo può essere ulteriormente distinto seguendo i criteri cronologico ed etnografico, in base ai quali si osserva che, a seconda del periodo storico o della struttura penitenziaria, si hanno testimonianze poetiche ‘ufficiali’ molto diverse. Avremo quindi poesie pubblicate più aperte e sincere (A-1/a: è il caso dei periodici pubblicati nei SLON e della stampa penitenziaria in genere dei primi anni Venti<sup>50</sup>), e, all’opposto, poesie impersonali e appiattite su un linguaggio propagandistico (A-1/b: è il caso dei componimenti pubblicati sui periodici dei *lagpunkt* collocati nei siti di grandi opere edili e ingegneristiche (*massovye strojki*)<sup>51</sup>. Questo sottogruppo appare rilevante soprattutto in seguito all’avvio dell’industrializzazione forzata nel 1928, quando il numero dei detenuti aumenta e progressivamente si potenzia la propaganda che, sulla stampa penitenziaria (*Gulagovskaja kazennaja pressa*) e non, sostiene questo processo<sup>52</sup>.

Il diapason delle varianti del sottogruppo A-1 non si esaurisce naturalmente in quelle qui evocate e solo studi ulteriori potranno integrare il quadro di queste tipologie.

A – 2. La poesia clandestina, del ‘sottosuolo’, o come ben l’aveva definita Taganov, ‘segreta’ (*potaennaja*), una poesia ‘invisibile’ all’interno della *zona*.

Si tratta qui di testi composti in segreto, all’oscuro delle autorità penitenziarie, che possono essere stati sia composti mentalmente e trascritti in un momento successivo (durante la prigionia o dopo la liberazione a seconda dei casi), sia direttamente *scritti* all’interno della *zona*. La poesia clandestina si presenta di molteplici generi a seconda delle fasi storiche e della specifica ‘*zona*’ (prigione o *lagpunkt*), principalmente identificabili in due grandi filoni o tipologie: poesia intimistica, ‘confessionale’, lirica in genere, da un lato, (A-2/a) oppure,

<sup>49</sup> Questa relativamente recente e interessante prospettiva di ricerca, limitata alla poesia ufficiale, è stata inaugurata da Elanceva (1994 e 2000), portata avanti in Gorčeva 2009 e Gullotta 2011.

<sup>50</sup> Si vedano in merito alcuni dati riportati e analizzati in Pieralli 2013b: 391-395; Pieralli 2017.

<sup>51</sup> In particolare il cantiere-lager realizzato per la costruzione della BAM e i suoi poeti prigionieri che pubblicavano sui periodici del lager ci hanno lasciato una testimonianza molto ricca, autentico documento dell’epoca. I temi principali e mutualmente connessi sono quella della produzione e dell’entusiasmo per i lavori di modernizzazione del paese nel contesto della costruzione del socialismo, cosa che si riflette di solito in una certa povertà del linguaggio. Per alcune analisi testuali cfr. Elanceva 1994; Id. 2000; Pieralli 2013a: 232-238; Id. 2013b: 404-407.

<sup>52</sup> Le prime grandi opere ingegneristiche per cui si sfruttò la manodopera dei prigionieri politici furono i cantieri del Dneprostroj, del canale sul Mar Bianco (1931-1939) e Mosca-Volga (1932-1936), la linea ferroviaria Bajkal-Amur (BAM).

dall'altro, poesia satirica, parodica, al limite con altri generi tipici del folklore carcerario, come la filastrocca, la ballata e la canzone (A-2/b)<sup>53</sup>.

Senza poter qui entrare nel dettaglio delle diverse fasi storiche, si osserva che ad esempio, negli anni Trenta, si sviluppa intensamente la poesia clandestina, specificamente quella di tipo intimista (A-2/a). Si tratta qui spesso, ma non sempre, di una poesia mentale (*myslennoe stichotvorčestvo*, come scrive Vilenskij o di *Versi senza carta*, come intitola Tager un suo ciclo di versi), *hic et nunc* memorizzata dall'autore, quando non affidata alla memoria di altri compagni di prigionia. Si tratta di una 'poesia-confessione' o 'poesia-cronaca', la cui funzione documentaria rappresenta un atto volontario e consapevole del poeta prigioniero<sup>54</sup>. Questo genere di poesia, in quel periodo storico, non poteva essere destinato alla stampa penitenziaria in ragione della forte accentuazione sul sé e dell'assenza di qualsiasi retorica propagandistica. La demarcazione tra 'poesia della zona' pubblicata, di propaganda (A-1/b), e 'poesia della zona' clandestina, in particolare intimista (A-2/a), diviene così in questo periodo particolarmente evidente (cfr. Pieralli 2013b: 397-407). Le divergenze tipologiche tra questi due gruppi sono principalmente riconducibili ad aspetti legati al piano lessicale-semantico, tematico (entusiasmo/autoesaltazione Vs. malinconia/angoscia/desiderio di fuga), alle immagini topiche e alle atmosfere (colori utilizzati per designare stati d'animo, raffigurazione del paesaggio circostante), alla percezione e rappresentazione spazio-temporale (raffigurazione poetica del limite e del confine/precipizio Vs. concentrazione totale sul presente e sullo spazio della 'zona' come unico spazio visibile e vivibile, cfr. anche Pieralli 2012: 192-194 e 2013a: 238-242), alla presenza dei *realia* del campo/prigione, alla posizione etico-morale dell'autore e alla sua consapevolezza del proprio testo come docu-

<sup>53</sup> La presente schematizzazione aggiorna quella fornita precedentemente in Pieralli 2013b sulla base della conoscenza di un più vasto panorama delle fonti primarie.

<sup>54</sup> In merito a questo sottogruppo (poesia clandestina di tipo intimista) si riprendono i risultati delle analisi già condotte sulla base di testi poetici di autori scelti, presentate in Pieralli 2012: 190-195, successivamente elaborate in Id. 2013a: 230-241; Id. 2013b: 395-397 e 404-406 (paragrafi intitolati "Unofficial, secret, mental poetry in the Twenties" e "Clandestine, mental poetry in the Thirties"). In merito a questo tipo di testi si era messa in evidenza l'assenza di sperimentazione sul piano ritmico-formale e la relativa semplicità del lessico, idee che anche Gullotta ripropone senza però basarsi sull'analisi dei testi (2016: 183, "the poems mentally composed in the camps are characterized by the simplicity of the vocabulary used and by the extreme formal plainness, which leaves no room for rhythmic or metric experimentation") e riprendendo quanto già argomentato in Pieralli 2013a: 235 ("sul piano formale infatti, si tratta di un genere di poesia non sperimentale, la metrica è regolare, la ritmica e la rima dei versi sono spesso rispettate e cadenzate. Evidentemente, non c'è spazio qui per la sedimentazione linguistica così come non ve n'è per sperimentare particolari strutture metriche") e, ancora prima, in Id. 2012: 255 ("il n'y a pas ici d'espace pour la sédimentation linguistique ni pour la sédimentation portant sur l'organisation du vers"). Anche la definizione di "poetic chronicles" usata da Gullotta per caratterizzare questo tipo di poesia (2016 : 184) è manifestamente debitrice a quella di "poesia-cronaca" già proposta in Pieralli 2013a : 234.

mento (documento dell'epoca come atto involontario Vs. atto volontario/dovere di testimonianza). In entrambi i casi A-1 e A-2, ancorché agli antipodi sul piano della scelta morale e ideologica, dei contenuti e dell'intonazione, quindi del linguaggio, si tratta di una poesia che *serve* al prigioniero a sopravvivere nelle condizioni della prigionia.

### **Conclusioni e prospettive**

In un successivo studio si presenterà ulteriore documentazione riguardante la descrizione tipologica del corpus. La presentazione dei documenti dovrà ovviamente tener conto dell'evoluzione storica dei testi, seguendo un criterio cronologico all'interno delle diverse tipologie individuate. Un approfondimento specifico andrà quindi prossimamente dedicato alla moltitudine di generi della poesia clandestina della *zona* (A-2), realtà che diviene visibile non appena si ampli lo spettro temporale e si considerino materiali inediti di archivio. Si scopriranno così, soprattutto relativamente agli anni Quaranta, generi ibridi, spesso contaminati da quelli tipici del cosiddetto 'folklore del lager'<sup>55</sup>, come la filastrocca e la canzone burlesca e parodistica, generi particolari che persino i prigionieri 'intellettuali', di norma autori di liriche confessionali o 'intimiste' (A-2/a), si mettono a 'studiare': essi potevano così incorporarli nella propria poetica o, più semplicemente, conoscere meglio il linguaggio e le chiavi di accesso di quel mondo carcerario in cui erano relegati (cfr. Gagen-Torn 1999: 323).

Il quadro teorico-critico qui tracciato potrebbe inoltre in futuro portare a un'ipotesi di comparazione tra il corpus della 'poesia della *zona*' e il corpus poetico legato all'esperienza della Shoà. Questo tipo di confronto potrebbe apportare una nuova riflessione sulle conseguenze che la frattura del 1917 ha comportato per la cultura delle lingue slave orientali e in particolare per la cultura russa,

---

<sup>55</sup> Il folklore del lager rappresenta, in realtà, un universo a parte rispetto alla poesia. Di solito considerato come un'espressione creativa appannaggio dei detenuti comuni, esso designa una serie di generi di poesia orale legati, da un lato, alla tradizione dei canti carcerari di epoche anche precedenti a quella sovietica (*blatnaja lirika*, *tjurremnaja pesnja*), dall'altro, al genere della *šanson* russa, genere in cui alcuni di questi canti, perlopiù quelli del periodo post-bellico, è andato a confluire. Ne sono espressione le rielaborazioni di noti cantautori come Aleksandr Galič, Vladimir Vysockij, Aleksandr Rozenbaum, Aleksandr Novikov (in merito, cfr. Garzonio 2005: web). Peraltro, anche il patrimonio testuale e culturale tramandato dal *lagernyj fol'klor* ha ragione di essere considerato come fonte storica, come dimostra la fondamentale ricerca di L. Džekobson, *Pesennij fol'klor Gulaga kak istoričeskij istočnik*, Moskva, I, 1998 e II, 2001, libro in cui è stato raccolto il più ampio spettro di testi del folklore cantato delle prigioni russe del Novecento, dal periodo pre-rivoluzionario al 1991. Nell'introduzione l'autore specifica che questo tipo di patrimonio può e deve essere considerato come una fonte storica preziosa, potendo considerare questi canti anche come una sorta di diario collettivo in cui si sono riflessi fatti storici.

in un'ottica di relazione con fenomeni propri della storia europea occidentale. In questo senso il confronto potrebbe permettere di accedere a conclusioni rilevanti circa la facoltà della parola poetica di ergersi a modello sovranazionale e interculturale di ricezione, rappresentazione e dunque 'integrazione' tra diverse esperienze storiche e culturali.

## **Bibliografia**

### **Manoscritti/inediti di archivio:**

- Pbn: *Povest' bez nazvanija*: Mosca, Archiv istorii političeskich repressij v SSSR 1918-1956, Meždunarodnoe obščestvo "Memorial", Ch.V. Volovič, *Povest' bez nazvanija*, F. 2, Op. 1, d. 36.
- PI: *Poëtičeskie illjustracii*: Mosca, Archiv istorii političeskich repressij v SSSR 1918-1956, Meždunarodnoe obščestvo "Memorial", S.A. Romanovič, *Poëtičeskie illjustracii (1938-1943)*, F. 2, Op. 3, d. 55.
- SbV: *Soloveckaja byl'. Vospominanija*: Mosca, Archiv istorii političeskich repressij v SSSR 1918-1956, Meždunarodnoe obščestvo "Memorial", D.A. Bulygin, *Soloveckaja byl'. Vospominanija (1981)*, F. 2, Op. 1, d. 31.
- Vosp: *Vospominanija*: Mosca, Archiv istorii političeskich repressij v SSSR 1918-1956, Meždunarodnoe obščestvo "Memorial", M.K. Sandarackaja, *Vospominanija*, F. 2, Op. 1, d. 105.

### **Fonti primarie:**

- Belokon' 2002: A.G. Belokon' (a cura di), *Stichotvorenija poëtov, repressirovannyh sovetskoj tiraniej, pomeščennyh v žurnale "Soloveckie ostrova", gazete "Novye Solovki", žurnale "Karelo-Murmanskij kraj", gazete "Sovetskoe belomor'e"*, Archangel'sk 2002.

- Bondarin 1992: S. Bondarin, *Tebe daetsja den'*, Moskva 1992 (Poëty – uzniki Gulaga. Malaja serija, n. 4).
- Filin 2009: V.S. Filin, *Licholet'e: stichi*, a cura di A. Žigulin, Astrachan' 2009.
- Ginzburg 1991: E. Ginzburg, *Somnenie*, in: *Kolymskij etap*, (Poëty – uzniki Gulaga. Malaja serija, n.12), pp. 12-13.
- Goldovskaja 1991: V. Goldovskaja, *Obelisk*, in: *Kolymskij etap*, (Poëty – uzniki Gulaga. Malaja serija, n. 12), pp. 20-21.
- Kersnovskaja 2006: E. Kersnovskaja, *Skol'ko stoit čelovek*, Moskva 2006.
- Murav'ev 1990: V. Murav'ev, *Sred' drugich imen. (Poëty – uzniki stalinskich lagerej: sbornik)*, Moskva 1990.
- Murav'ev 1991: V.P. Murav'ev, *Ėlegii i ballady*, Moskva 1991 (Poëty – uzniki Gulaga. Malaja serija, n. 10).
- Šilova 2000: S. I. Šilova, *Moj ljubimyj*, Moskva 2000 (Poëty – uzniki Gulaga. Malaja serija, n. 32).
- Sagalovič 1998: Ju. Sagalovič, *Kak rasskazat' o zlodejstvii nad ženami*, Moskva 1998.
- Tager 1994: E. Tager, *Desjatiletnjaja zima: [sbornik stichov]*, Moskva 1994 (Poëty – uzniki Gulaga. Malaja serija, n. 22).
- Vilenskij 2005: S. Vilenskij (a cura di), *Poëzija uznikov Gulaga. Antologija*, Moskva 2005.
- Vladimirova 1938: *Samym blizkim*, <<http://www.sakharovcenter.ru/museum/library/unpublished/288.html#le>>.
- Vtorova-Jafa 1992: O. Vtorova-Jafa, *Kandal'nyj zvon*, in: S. Vilenskij (a cura di), *Soloveckaja muza*, Moskva 1992 (Poëty – uzniki Gulaga. Malaja serija, n. 2).

### **Fonti secondarie:**

- Applebaum 2005: A. Applebaum, *Gulag. Storia dei campi di concentramento sovietici*, trad. it. di L.A. Dalla Fontana, Milano 2005.
- Bremeau 2003: C. Bremeau, *Anna Barkova. La voix surgie de glaces*, Paris 2010.
- Chiantaretto 1998: J.-F. Chiantaretto, *Écriture de soi et trauma*, Paris 1998.
- Čajkovskij 2005: R. Čajkovskij, *Trudnaja služba pamjati*, in: *Lagernaja literatura. Naučnyj almanach*, Vypusk 5, Magadan 2005.

- Elanceva 1994: O.P. Elanceva, *Poëty i poëzija Bamlaga*, Vladivostok 1994.
- Elanceva 2000: O.P. Elanceva, *BAMLaĝ v kontekste istorii i literatury. Iz fondov dal'nevostočnyh bibliotek*, Vladivostok 2000.
- Esipov, Solov'ev 2011: V.V. Esipov, S.M. Solov'ev (a cura di), *Šalamovskij sbornik, Vyp. 4. Sbornik stat'ej*, Moskva 2011.
- Feldman, Laub 2004: S. Feldman, D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York-London 1992.
- Gagen-Torn 1999: G.Ju, Gagen-Torn, *Nina Ivanovna Gagen-Torn – učenyj, pisatel', poet*, in: D.D. Tutmarkin (a cura di), *Repressirovannye etnografy. Vyp. 1*, Moskva 1999, pp. 308-342.
- Garzonio 2005: *Tjuremnaja lirika i šanson: neskol'ko zamečanj k teme*, "Toronto Slavic Quarterly", XIV, 2005, (<http://sites.utoronto.ca/tsq/14/garzonio14.shtml>), 12/2016.
- Geller 1974: M. Geller, *Koncentracionnyj mir i sovetskaja literatura*, London 1974.
- Genette 1982: G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.
- Ginzburg 2000: C. Ginzburg, *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*, Torino 2000.
- Gorbačevskij 2015: A.C. Gorbačevskij, *Motiv utračennyh illijuzj i motiv tišiny v tekstach byvših kolymskih zaključennyh*, "Mir russkogo slova", II, 2015, pp. 108-114.
- Gorčeva 2009: A. Ju. Gorčeva, *Pressa Gulaga 1918-1955*, Moskva 2009.
- Gullotta 2011: A. Gullotta, *A new perspective for Gulag Literature Studies: the Gulag Press*, "Studi slavistici", VIII, 2009, pp. 95-117.
- Gullotta 2016: *Gulag poetry: un almost unexplored field of research?*, in: F. Fischer von Weikerstahl, K. Taidigsmann (a cura di), *(Hi-)Stories of the Gulag. Fiction and reality*, Heidelberg 2016, pp. 175-192.
- Jurgenson 2003: L. Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire, est-elle indicible?* (Préf. de J. Catteau), Monaco 2003.
- Jurgenson 2009a: L. Jurgenson, *L'indicible: outil d'analyse ou objet esthétique?*, "Protée", XXXVII, 2009, 2, pp. 9-19.

- Jurgensons 2009b: L. Jurgenson, *Trace et témoignage dans l'oeuvre de V. Šalamov*, Habilitation à la Direction des Recherches (HDR), soutenue à la Sorbonne le 2 octobre 2009.
- Jurgenson, Anstett 2009: L. Jurgenson, E. Anstett, *Introduction*, in: L. Jurgenson, E. Anstett (a cura di), *Le goulag en heritage. Pour une anthropologie de la trace*, Paris 2009, pp. 11-17.
- Jurgenson 2013: L. Jurgenson, *Les représentation du Goulag dans la littérature testimoniale: approches épistémologiques*, in: F. Dosse et C. Goldstein (a cura di), *Paur Ricoeur. Penser la mémoire*, Paris 2013, pp. 183-196.
- Jurgenson 2016: L. Jurgenson, *La testimonianza letteraria come fonte storica: il caso della letteratura dei Gulag*, "LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e Occidente", V, 2016, pp. 267-283.
- Kagancov 2007: M. Kagancov, *Vysokie široty. Vorkuta literaturnaja*, Vorkuta 2007.
- Kargašin, Pak 2009: I.A., Kargašin, N.I Pak (a cura di), *Anna Barkova: poët i ego vremja. Materialy vtoroj meždunarodnoj naučnoj konferencii "Kaluga na literaturnoj karte Rossii"*, Kaluga 2009.
- Louwagie 2006: F. Louwagie, *Le témoignage des camps et sa médiation préfacielle*, "Humour et médias. Définition, genres et cultures", X, 2006 pp. 349-367, <<https://questionsdecommunication.revues.org/7724>>, 10/2016.
- Mésnard 2007: Ph. Mésnard, *Témoignage en résistance*, Paris 2007.
- Mironec 1976: N.I. Mironec, *Chudožestvennaja literatura kak istoričeskij istočnik: k istoriografii voprosa*, "Istorija SSSR", 1976, 1, pp. 125-141.
- Pieralli 2012: C. Pieralli, 'Chroniques d'ailleurs' ou écriture concentrationnaire: un regard sur la lyrique féminine des Goulags staliniens (1940-1950), in: E. Enderlein, L. Mihova (a cura di), *Ecrire ailleurs au féminin dans le monde slave au XX siècle (Série des idées et des femmes)*, Paris 2012, pp. 183-195.
- Pieralli 2013a : C. Pieralli, *La lirica nella 'zona': poesia femminile nei Gulag staliniani e nelle carceri*, in: A. Alberti, G. Moracci (a cura di), *Linee di confine. Separazioni e processi di integrazione nello spazio culturale slavo*, Firenze University Press 2013, pp. 221-246.
- Pieralli 2013b: C. Pieralli, *The Poetry of Soviet Political Prisoners (1919-1939): An Historical-Typological Framework*, in: A. Alberto, M. Garzaniti, M. Perotto, B. Sulpasso (a cura di), *Contributi italiani al Congresso Internazio-*

- nale degli Slavisti*, Firenze University Press 2013, pp. 387-412.
- Pieralli 2017: K. Pieralli, *K voprosu izučenija lagernoj poëzii: osobennosti poëzii soloveckich uznikov*, in: V. Umnjagin (a cura di), *Vospominanja soloveckich uznikov*, T. 5: 1927-1933. 2017. C. 32-43
- Ricoeur 2003: P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, trad. it. di D. Iannotta, Milano 2003.
- Roginskij 2013: A. Roginskij, *Ot svidetel'stva k literature*, in: S. Solov'ev (a cura di), *Varlam Šalamov v kontekste mirovoj literatury i sovetskoj istorii*, Moskva 2013, pp. 12-14.
- Rossi 1991: Ž. Rossi, *Spravočnik po GULagu. B dvuch častjach*, I, M. 1991 (ed. or. *The Gulag handbook. A Historical Dictionary of Soviet Penitentiary Institutions and Terms Related to the Forced Labour Camps*, London 1987).
- Rossi 2006: J. Rossi, *Manuale del Gulag: dizionario storico*, a cura di F. Gori e E. Guercetti, Milano 2006.
- Šalamov 1998: V. Šalamov, *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, a cura di I. Sirotinskaja, Moskva 1998, <<http://shalamov.ru/library/21/45.html>>, 12/2016.
- Taganov 1993: L.N. Taganov, *'Prosti moju nočnuju dušu...'*. *Kniga ob A. Barkovoj*, Ivanovo 1993.
- Taganov 1998: L.N. Taganov, *Potaennaja literatura: poëzija Gulaga*, in: A.Ju Moryganov (a cura di), *Voprosy ontologičeskoj poëtiki. Potaennaja Literatura. Issledovanija i materialy*, Ivanovo 1998. pp. 80-87.
- Toker 2000: L. Toker, *Return from the Archipelago*, Indiana University Press 2000.
- Toker 2009: L. Toker, *Textes littéraires et documents d'archives: entre élosion et allusion*, in: E. Anstett, L. Jurgenson (a cura di), *Le Goulag en héritage*, Paris 2009, pp. 89-99.
- Umnjagin 2015: V.V. Umnjagin, *Vosprijatie prirody v vospominanijah soloveckich uznikov*, "Mir russkogo slova", II, 2015, pp. 114-120.
- Veselaja 2009: Z. Veselaja (a cura di), *Poëty – uzniki Gulaga*, Moskva 2009.
- Veselaja 2011: Z. Veselaja (a cura di), *Poëty – uzniki Gulaga*, 2. ed., Moskva 2011.

**Abstract**

Claudia Pieralli

***Gulag Poetry or Zone poetry? Problems and Analytical Perspectives for the Description of the Poetical Corpus of Political Prisoners in the USSR.***

The present survey aims at creating the basis for an extensive study on poetry written by victims of political repressions in the whole area of Segregation in the Soviet Union: preliminary and transit prisons, pre-Stalinist, Stalinist and post-Stalinist forced labour camps and prisons, Gulags and confinement (life in *specposelenija*). The research relies on evidence drawn from published as well as archive materials, concerning the 1918-1956 period. We therefore propose a detailed systematization of the corpus, based on historical and typological criteria, which complement the work on data the author has acquired in previous studies, in order to help develop further studies. On the evidence provided by first and second degree sources, we demonstrate the productivity of the proposed methodology, which is entirely based on the key-concept of 'poetry of Zone' as a literary track of testimony of political repression, which was *synchronical* to the imprisonment experience in the USSR.

*Keywords:* Gulag Poetry, Testimony, Soviet repressions, poetry and testimony, Zone poetry, Soviet poetry.