

Indeterminatezza e straniamento il caso dei testi “proetici” di Saša Sokolov

Martina Napolitano

◇ eSamizdat (XII), pp. 63-75 ◇

IN *La pharmacie de Platon* [La farmacia di Platone, 1968] Jacques Derrida, riprendendo il *Fedro* di Platone, osserva come la scrittura – invenzione che viene fatta risalire da Socrate al dio Theuth – venga definita appositamente in maniera ambigua come *pharmakon*¹. “Questo *pharmakon*, questa ‘medicina’, questo filtro, insieme rimedio e veleno, si introduce [...] nel corpo del discorso con tutta la sua ambivalenza. Questo incanto, questa virtù di affascinamento, questa potenza di sortilegio, possono essere – volta a volta o simultaneamente – benefici e malefici”². Osserva Derrida che la “polisemia regolata” della parola, che complica certamente i tentativi di traduzione, è una difficoltà insita al termine greco stesso³. Le “due colpe” del *pharmakon*-scrittura risiedono nel fatto che esso “intorpidisce la memoria e, se è soccorrevole, non lo è per il *mnème* ma per *hypómnesis*”; la *grammata* sarebbe quindi un “veleno debilitante per la memoria, medicina o ricostituente per i suoi segni esteriori, per i suoi *sintomi*, con tutto ciò che questa parola può connotare in greco: fatto empirico, contingente, superficiale, generalmente di caduta o di sprofondamento, che si distingue come un indice da ciò a cui rimanda”⁴. Il *pharmakon* è caratterizzato pertanto da una profonda ambivalenza: “è il movimento, il luogo, il gioco, (la produzione de) la differenza. È la differenza della differenza”⁵. Se la scrittura è ambiguità, lo sforzo er-

meneutico di chi ne fa uso è necessariamente costante. Chiamato a fare delle scelte interpretative, a riempire i “gap” disseminati nel testo (oggetto incompleto per quanto finito, secondo la terminologia di Wolfgang Iser)⁶, il ricevente – assieme al proprio bagaglio di convenzioni, di orizzonti culturali, di “literary competence”⁷ – può entrare in un rapporto dialogico con il testo e recuperarne il senso. Tanto più se il testo è artistico, letterario. I formalisti russi hanno giocato un ruolo fondamentale nel far emergere la nozione base della *literaturnost* [letterarietà] di un testo, vale a dire l’effetto di ostranenie, lo straniamento⁸. L’arte, in quanto “singolarità”⁹, rende nuovamente “la pietra pietra”, de-automatizza la percezione, distrugge quello che Heidegger ha definito “Zuhandenheit”¹⁰, stupisce attraverso l’“unpredictable occurrence, the arrival of otherness, that brings about a change”¹¹, aiuta a superare le convenzionalità della nostra abituale “interpretative community”¹². Tuttavia, spesso è proprio l’ostranenie a complicare – e rendere avvincente – l’operazione ermeneutica di interpretazione del testo: l’ambiguità e l’indeterminatezza della parola poetica, attorno a cui stiamo riflettendo, giocano in ciò in ruolo fondamentale.

Derrida, attraverso Platone, si sofferma sull’am-

Idem, “Cogito et l’histoire de la folie”, *Revue de metaphysique et de morale*, 1964, 3-4, pp. 460-494.

⁶ W. Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976.

⁷ J. Culler, “Literary Competence”, Idem, *Structuralist Poetics*, London 1975, pp. 113-130.

⁸ V. Šklovskij, “Iskusstvo kak priem”, *Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka*, a cura di V. Šklovskij, L. Jakubinskij, O. Brik, B. Kušner, Petrograd 1917, pp. 3-14.

⁹ D. Attridge, *The Singularity of Literature*, London 2004.

¹⁰ M. Heidegger, *Sein und Zeit* [1927], Tübingen 2006.

¹¹ D. Attridge, *The Work of Literature*, Oxford 2015, p. 40.

¹² S. Fish, “Interpreting the Variorum”, Idem, *Is There a Text in this Class?*, Cambridge 1980, pp. 147-173.

¹ “Ma quando si giunse alla scrittura, Theuth disse: ‘Questa conoscenza, o re, renderà gli Egiziani più sapienti e più capaci di ricordare, perché con essa si è ritrovato il farmaco [pharmakon] della memoria e della sapienza’”, Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Milano 2001, p. 579.

² J. Derrida, “La pharmacie de Platon”, *Tel Quel*, 1968, 32-33, pp. 3-48 (trad. it. *La farmacia di Platone*, Milano 2007, pp. 57-58).

³ Ivi, p. 59.

⁴ Ivi, p. 102.

⁵ Ivi, p. 121. Derrida torna qui sul suo concetto di *différance*; si veda

bivalenza, l'ambiguità intrinseca alla parola. Di ambiguità parla anche Brooks in riferimento al paradosso, che il critico considera essere l'essenza della poesia stessa¹³. A questo termine, tuttavia, come osserva Bahty¹⁴, si è andato a sovrapporre – grazie anche al sopravvento delle teorie della ricezione – il concetto di indeterminatezza. Essa è “the impossibility or unjustifiability of choosing one meaning over another”¹⁵. Ingarden, verso cui Iser stesso ammette di essere per molte cose debitore¹⁶, parla di Unbestimmtheitsstellen in riferimento a tutti quei luoghi del testo in cui per il lettore è impossibile determinare precisamente gli attributi di un particolare oggetto¹⁷. Lo slittamento di attenzione dalla caratteristica intrinseca alla parola di essere ambivalente o ambigua verso la possibilità di comprensione e interpretazione di essa stessa da parte del ricevente è evidente. L'ambiguità è, quindi, un “fenomeno testuale”; l'indeterminatezza è “un fenomeno ermeneutico”¹⁸. Si potrebbe infine concludere questa breve incursione sull'essenza dell'indeterminatezza con le considerazioni di Hartman, che vede ogni approccio ermeneutico a sua volta indeterminato, quasi fosse un circolo vizioso dell'indeterminatezza, o di Iser, il quale al contrario afferma che ogni interpretazione tende naturalmente alla completezza, alla finitezza¹⁹. Tuttavia, in questa sede il termine “indeterminatezza” vuole essere usato in maniera più generale, definendo “the multiplicity of possible interpretations of given textual elements”²⁰. In particolare, il termine applicato, come sarà in questo breve contributo, all'universo russofono delle lettere diviene particolarmente centrale, in quanto – sostiene la linguista Padučeva²¹ – la ca-

tegoria dell'indeterminatezza sembra essere proprio una delle dominanti semantiche della lingua russa.

I testi modernisti, postmoderni e, in genere, delle avanguardie – in quanto testi più di “scrittura” che di “lettura”, secondo la definizione barthesiana²², o più “metaforici” che “metonimici” secondo quella di Lodge²³ – offrono ai teorici della letteratura terreno fertile per nuove applicazioni e studi²⁴. L'effetto straniante, spesso cercato intenzionalmente da questi autori, nell'ottica di tirare “uno schiaffo al gusto comune” secondo l'espressione dei futuristi russi o di “épater la bourgeoisie” secondo quella dei poeti francesi di fine Ottocento, può scaturire in ogni luogo del testo, dalla grafica, alla stilistica, alla semantica, al suo aspetto performativo. Il presente lavoro intende analizzare, soprattutto attraverso gli strumenti offerti dalla linguistica testuale, la nozione di indeterminatezza nell'opera dello scrittore russo contemporaneo Saša Sokolov²⁵. Tale nozio-

русского языка”, E. Padučeva, “Neopredelennost' kak semantičeskaja dominanta russkojazykovoj kartiny mira”, *Determinatezza e indeterminatezza nelle lingue slave*, a cura di R. Benacchio, F. Fici, L. Gebert, Padova 1996, p. 165. La linguista osserva come la lingua russa a differenza di molte altre abbia una sviluppata quantità di categorie grammaticali e semantiche che introducono indeterminatezza nel discorso, e che ella divide tra “pervyčnye egocentriki” [egocentrici primari] e “vtoryčnye egocentriki” [egocentrici secondari]: mentre i primi indicano una presunta determinatezza nella mente del parlante, non volutamente comunicata al ricevente – e pertanto una conoscenza “egocentrica” del parlante e pienamente indeterminata per il ricevente –, i secondi indicano una indeterminatezza totale – sia per il parlante che per il ricevente. Ai primi, Padučeva associa i cosiddetti pronomi *slaboopredelennye ili poluopredelennye* [poco determinati o semideterminati] come *koe-kto, odin*, ma anche espressioni come *kažetsja* [mi sembra, mi pare] o il discorso diretto libero in letteratura. Tra gli “egocentrici secondari” pone invece i pronomi *sobstvenno neopredelennye* [specificatamente indeterminati] come *kto-to* ed espressioni quali *skoree vsego* [probabilmente]. Si vedano E. Padučeva, “Neopredelennost'”, op. cit., pp. 161-186, e Idem, “Kto že vyšel iz Šineli Gogolja? (O podrazumevaemych sub”ektach neopredelennykh mestoimenij)”, *Izvestija AN, serija literatury i jazyka*, 1997 (XXXVI), 2, pp. 20-27.

²² In francese, *texte lisible / texte scriptible*, R. Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Paris 1973.

²³ D. Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metonymy, Metaphor and the Typology of Modern Literature*, Ithaca 1977.

²⁴ I formalisti russi dovettero molto agli esperimenti delle avanguardie storiche, ad esempio (e gli stessi poeti dovettero ai teorici la rinnovata attenzione data alla parola).

²⁵ I testi di Sokolov vengono considerati dalla critica a cavallo tra modernismo e postmodernismo; si vedano O. Matich, “Sasha Sokolov's *Palisandriia*: History and Myth”, *The Russian Review*, 1986, 45, pp. 415-426; Idem, “Sasha Sokolov and His Literary Context”, *Canadian-American Slavic Studies*, 1987 (XXI), 3-4, pp. 301-319; C. Simmons Cynthia, *Their Fathers' Voice: Vas-*

¹³ C. Brooks, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, New York 1947, p. 195.

¹⁴ T. Bahty, “Ambiguity and Indeterminacy: The Juncture”, *Comparative Literature*, 1986 (XXXVIII), 3, pp. 209-223.

¹⁵ J. Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca 1982, p. 189.

¹⁶ W. Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1969.

¹⁷ R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1931; si veda anche I.R. Makaryk, *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*, Toronto 1993, p. 562.

¹⁸ Si veda Bahty, “Ambiguity”, op. cit., pp. 210-211.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ “Indeterminacy”, Encyclopædia Britannica, <<https://www.britannica.com/topic/indeterminacy>> (ultimo accesso 03/09/2019).

²¹ “Неопределенность составляет одну из семантических доминант

ne, che appare dominante — anche nella concezione formalista di Tynjanov — nella lettura dei suoi testi, *La scuola degli sciocchi*, *Inter canem et lupum**, *Palissandreide*, *Trittico*²⁶, provoca anche un generale senso di straniamento nel lettore, privato spesso delle coordinate per orientarsi nel testo. Sokolov ci introduce in un mondo in cui il linguaggio, che ne è parte e costituente, è totalmente metaforico. È il mondo del costante crepuscolo, dei *sumerki* [crepuscolo], della "twilight zone"²⁷, dove ogni cosa può sembrare qualsiasi cosa, se stessa e nulla.

L'indeterminatezza, chiave ed esito della ricerca formale dello scrittore, si ritrova anche tra i principi estetici che giacciono alla base del suo credo letterario. Nell'autunno del 1985 Sokolov, scrittore della terza ondata di emigrazione russa, all'epoca all'apice del successo grazie soprattutto a *La scuola degli sciocchi*, tiene a Santa Barbara presso l'Università della California una *lectio magistralis* che può essere considerata il suo "literary manifesto"²⁸, valevole sia per la sua produzione di allora che per quella successiva. Titolo dell'intervento, già di per sé significativo, è *Ključevoe slovo slovesnosti: Kak* [La parola chiave della letteratura: Come]. Oltre a sottolineare l'importanza della tradizione²⁹, Sokolov si concentra sulle difficoltà di chi

scrive nell'essere redattore di se stesso, del proprio testo:

Беда же в том, что, по мере многократного перечитывания и редактирования своего текста, ты от него отчуждаешься и утрачиваешь интимную связь с ним. *Что* написано — по-прежнему ясно. Однако судить — *как* написано, уже нелегко. Иными словами, теряется свежесть восприятия³⁰.

Il *come* si scrive, e *come* si scrive nello specifico la frase di apertura di un testo, diventa motivo chiave per Sokolov nella ricerca di una propria identità di scrittore.

Мой принцип: первые аккорды прозы должны звучать как первая строка стихотворения. [...] Проза поэтов бывает прекрасна именно потому, что они умеют прекрасно начать. Автобиография 'Маяковский — сам' начинается так: *Я — поэт. Этим и интересен. Об этом и пишу.* [...] Я тем временем сравню первую фразу прозаического произведения с нотой [...]. Первую фразу можно назвать словесным ключом от крепости формы. Ключом, отвечающим на вопрос: каким образом? Ключом в виде краткого слова: как³¹.

Infine, Sokolov individua nell'impressionismo la sua corrente artistica preferita, e in effetti la sua prosa sembra quasi ekphrasticamente riproporre la percezione estetica dei grandi pittori del movimento:

Размытость как метод мировосприятия и способ его отражения лежит в основе моего любимого направления в искусстве и литературе. Я говорю, разумеется, об импрессионизме. Пожалуй, единственно четкое и определенное, что можно усмотреть в работах импрессионистов, — это протест против четкости и определенности. Это протест против узаконенной зюсти норм и правил³².

sily Aksyonov, Venedikt Erofeev, Eduard Limonov and Sasha Sokolov, Bern and New York 1993; M. Caramitti, *Strategie autofinanziali in Sinjavskij, Sokolov e Venedikt Erofeev* (tesi di dottorato), Roma 2001; L. Rudova, "Paradigms of Postmodernism: Conceptualism and Sotz-Art in Contemporary Russian Literature", *Pacific Coast Philology*, 2000 (XXXV), I, pp. 61-75; M. Lipovetsky, "Russian Literary Postmodernism in the 1990s", *The Slavonic and East European Review*, 2001 (LXXIX), I, pp. 31-50.

²⁶ Vengono indicate con l'asterisco le opere non tradotte in italiano. *Inter canem et lupum** è il titolo proposto per il secondo romanzo dello scrittore da Mario Caramitti nell'antologia *Schegge di Russia* (Roma 2002). Ove non espressamente indicato, le traduzioni sono da considerarsi dell'autrice del presente elaborato.

²⁷ D.B. Johnson, "Sasha Sokolov's *Between Dog and Wolf* and the Modernist Tradition", *Russian Literature in Emigration: The Third Wave*, a cura di O. Matich, M. Heim, Ann Arbor 1984, p. 208.

²⁸ Idem, "Sasha Sokolov's Major Essays", *Canadian-American Slavic Studies*, 2006 (XL), 2-4, p. 237.

²⁹ "Без традиции, без коллективной эстетической памяти, без коллекции старых ценностей — возможно ли создать новые? Традиция — это почва и дух искусства. [...] Традиция обеспечивает развитие" ["Senza la tradizione, senza la memoria estetica collettiva, senza una collezione di valori antichi, si può davvero creare qualcosa di nuovo? La tradizione è il suolo e lo spirito dell'arte. [...] È la tradizione a garantire uno sviluppo"], S. So-

kolov, "Ključevoe slovo slovesnosti: Kak", *Almanac panorama*, 20-27/12/1985, 245, p. 30.

³⁰ "La disgrazia sta nel fatto che, a seguito delle innumerevoli riletture e delle correzioni del tuo testo, finisci per estraniartene e perdere il legame intimo con esso. *Ciò* che hai scritto, come prima ti è chiaro. Ma giudicare *come* l'hai scritto, li sta il problema. In altri termini, si perde la freschezza della percezione", Ibidem.

³¹ "Il mio principio è che i primi accordi della prosa debbano suonare come il primo verso di una poesia. [...] La prosa dei poeti è infatti meravigliosa perché loro sanno come iniziare in maniera perfetta. Si prenda l'autobiografia di Majakovskij, che inizia così: "Sono un poeta. Per questo sono interessante. Di questo scrivo". [...] Io comparo la prima frase di un testo di prosa ad una nota musicale [...]. È possibile definire la prima frase come chiave letteraria che apre la fortezza della forma. Una chiave che risponde alla domanda: in quale modo? Una chiave che prende la forma di una breve parola: come", Ivi, p. 31.

³² "La vaghezza come metodo di percezione del mondo e come maniera di raffigurarlo è alla base del mio movimento artistico e letterario preferito. Mi riferisco, chiaramente, all'impressionismo. Probabilmente l'unica cosa precisa e determinata che si può osservare nelle opere degli impressionisti è proprio la protesta contro la precisione e la determinatezza. È una protesta contro l'imposta ristrettezza dei canoni e delle regole", Ibidem.

Conclude con un monito agli scrittori che puntano a scrivere letteratura degna di questo nome:

Если автор не знает, как выстроить первую фразу, ожидать откровений в последующих не приходится. Виноват, но мне, максималисту, необходимы в ней: звук, поиск, всплеск, искус, изыск, посыл. Предъявите мне ваше *как* — пропуск в истинное, а *что* — уберите, *что* — я придумую сам³³.

È quindi proprio l'unione tra il *Come*, tanto ricercato da Sokolov scrittore, e la sua naturale predilezione per la vaghezza e l'indeterminatezza nel gusto estetico a consacrare il suo personalissimo stile eclettico, a determinare la forma ibrida dei suoi testi, a rendere la lettura allo stesso tempo ostica e appassionante. Il sincretismo delle arti, che egli concretizza citando l'impressionismo pittorico e letterario, rende inoltre omaggio al linguaggio metaforico, a tratti pienamente ekphrastico, della sua scrittura. Non sarà forse un caso allora che nella stessa *lectio magistralis* Sokolov citi il testo *Amo Lorca* di Voznesenskij, in cui il poeta afferma che “la metafora è il motore della forma” e che il ventesimo secolo in particolare è stato “il secolo delle trasformazioni, delle metamorfosi”³⁴.

Tale ricerca formale³⁵ attorno al *kak*, al *come*, alla sostanziale distanza se vogliamo “straniante” tra *showing* e *telling*, approda in Sokolov a forme di ibridità e ambiguità, che generano una sensazione di indeterminatezza nello sforzo interpretativo, a tutti i livelli. Non solo non si è in grado di definire con sicurezza il genere e sottogenere a cui appartengono i testi — romanzi, poemi, forme epistolari, autofiction, etc. — ma la stessa narrazione sfugge a sinossi succinte e affrettate³⁶.

Di regola, l'indeterminatezza si produce quando nel testo si trovano discontinuità tematica o informativa, quando vengono meno le massime conversazionali³⁷, quando la coesione (coherence) semantica e pragmatica è ostacolata, se l'isotopia seman-

me mette in guardia Lorca nel prologo a *Impresiones y paisajes*: “amico lettore, se leggerai per intero questo libro, vi noterai una certa indeterminatezza e una certa malinconia” (G. Caravaggi, *Invito alla lettura di García Lorca*, Milano 1980, pp. 39-40). Indeterminatezza che non a caso avvolge interamente anche l'intera poetica sokoloviana. Infine, come il *cante jondo* è una “tradizione melica ove domina la percezione della dolente solitudine umana” (G. Caravaggi, *Invito*, op. cit., p. 53), entrambi Lorca e Sokolov si fanno di questa solitudine, ognuno a suo modo, cantori.

³³ La ricerca attorno alla forma è totalizzante per Sokolov, tanto che in una lettera all'editore Carl Proffer della casa editrice Ardis, prima ancora di sottoporre alla visione il suo secondo futuro libro *Meždu sobakoj i volkom* [Inter canem et lupum], chiede se sarà possibile utilizzare l'alfabeto russo pre-riforma sovietica [“есть ли у Вас в Ардисе дореформенный русский шрифт? [...] решил писать на 18-22 языках и наречиях в том числе, на церковнославянском. Дело в том, что в отрывке, который я собираюсь вам послать, есть несколько страниц, которые можно было бы напечатать со всеми этими ять и еры — для лучшей стилизации” (“alla Ardis avete i caratteri russi pre-riforma? [...] ho deciso di scrivere in 18-22 lingue e dialetti, tra cui l'antico slavo ecclesiastico. Nell'estratto che intendo inviarvi ci sono alcune pagine che si potrebbero stampare con tutti quegli jat' e jer, così per una estrema stilizzazione”) (S. Sokolov a C. Proffer, 1976 V 27, University of California Santa Barbara, Davidson Library, Department of Special Collections, Sasha Sokolov Collection, Mss 117, box 1)]. In un'altra lettera sottolinea ancora l'importanza grafica di utilizzare gli accenti sulle parole, anche quando non sarebbe necessario [“ударения — очень важны в *Собаке*. Без них читающая публика еще хуже потеряется перед лицом родного языка, его стихии” (gli accenti sono molto importanti in *Sobaka*. Senza di essi il pubblico che legge si perderà ancora più facilmente faccia a faccia con la propria lingua madre, con la sua energia intrinseca) (S. Sokolov a C. Proffer, 1979 X 17, University of California Santa Barbara, Davidson Library, Department of Special Collections, Sasha Sokolov Collection, Mss 117, box 1)].

³⁴ Anche Palissandreide, il più “lineare” dei testi, richiede uno sforzo effettivo nella ricostruzione della fabula.

³⁵ P. Grice, “Logic and conversation”, *Syntax and semantics. 3: Speech acts*, a cura di P. Cole, J. Morgan, New York 1975, pp. 41-58.

³³ “Se lo scrittore non sa come costruire la prima frase, non c'è da aspettarsi rivelazioni nelle frasi successive. Forse sbaglierò, ma a me, massimalista, sono necessari: suono, ricerca, slancio, tentazione, finezza, impatto. Mostratemi il vostro *come* — la chiave d'accesso al Vero; il *cosa* eliminatelo, il *cosa* me lo trovo da me”, *Ibidem*.

³⁴ A. Voznesenskij, *Treugol'naja gruša. 40 liričeskich otstupenij iz poemy*, Moskva 1962. Il riferimento a Lorca è inoltre plurimo nei testi di Sokolov: l'ombra lorchiana si avverte nel breve componimento “Duende”, pubblicato in *Zerkalo* nel 2006, oltre che nel titolo, nella dedica alla cantante e ballerina di cante flamenco la Argentinista e nel riferimento paratestuale all'Andalusia; una citazione obliqua — da *Gacela de la Huida* [Gazzella della fuga, 1936]: “non c'è chi toccando un neonato dimentichi i teschi immobili di cavallo” (trad. it. a cura di Carlo Bo, *Tutte le poesie*, Milano 2001, p. 709) — si ritrova in “Obščaja tetrad', ili že Gruppovoj portret SMOGa” [Quaderno condiviso, o Ritratto di gruppo degli SMOG, 1989]; ancora in “Rassuždenie” (Riflessione, 2007; fa parte di *Tritico**) Sokolov rende quasi un omaggio al poeta spagnolo: “una chitarra notturna e insonne, / insonne ed impietosa, che piange in onore / di evita e angelita, di pepita e rio-rita, / ed anche nel nome dell'amico della loro scura, / dolce, digrignante giovinezza, / federico garcía, ay”. La presenza di reminiscenze lorchiane nell'opera di Saša Sokolov indica non solo una comprensione e ammirazione dello scrittore russo per il poeta spagnolo, ma evidenzia anche una certa affinità di visioni tra i due. La centralità della tematica della morte, intesa soprattutto in chiave creativa, accomuna indubbiamente i due scrittori, così come l'unione delle arti, che “prestano” alla scrittura le loro forme musicali e pittoriche. La “vaghezza” rappresentata dalla musica si ripercuote così anche nella poesia, co-

tica³⁸ decade, se la coreferenza (la ripresa anaforica sul piano semantico, sintattico, pragmatico) non viene rispettata. Da un lato, inoltre, le relazioni di rinvio e connessione sono le congiunzioni, gli avverbi connettivi, le forme anaforiche, dall'altro, la vera cerniera tra testo e contesto è la deissi³⁹.

È proprio il campo indicale delle *Zeigwörter*⁴⁰ a essere stravolto nei testi di Saša Sokolov. La *ego–hic–nunc origo* è soggetta a continui *shift*⁴¹. In *La scuola degli sciocchi*, il narratore è un ragazzo affetto da sdoppiamento di personalità (deissi personale alternata), con una memoria a suo dire "selettiva" (deissi temporale fatta a pezzi). In *Inter canem et lupum** la spaccatura dell'orizzonte deittico è totale: due o forse tre⁴² diversi narratori (di cui uno morto, si scopre nella lettura) cercano di ricostruire la stessa vicenda ma portando a multiple versioni completamente differenti; il tempo si muove continuamente avanti e indietro (e senza troppi aiuti per il lettore, spaesato e senza punti di orientamento) e lo stesso paesaggio sulle rive della Volga non è quasi mai chiaramente identificabile con una determinata sponda. Il linguaggio e lo stile disorientano: si mescolano prosa, poesia, *skaz*, modello quasi epistolare, letteratura popolare e orale; linguaggio basso e alto, dialetto, *jargon*, arcaismi e neologismi⁴³. *Palissandreide* vuole essere una autobiografia del grafomane Palisandr Dal'berg, uomo e albero, che come elemento, appunto, della natura non conosce tempo, né morte, ma vive di costanti *déjà vu* (o *uže bylo*, come li definisce lui stes-

so)⁴⁴: qui, evidentemente, la deissi fantasmatica⁴⁵ la fa da padrone. *Trittico**, insieme di tre "proesie" a strofe numerate, non segue alcun intreccio, ma si fa trasportare da voci diverse, senza sosta né segnali (mancano la punteggiatura e le maiuscole), e con non poche commistioni di forestierismi.

Il particolare tipo di *skaz* impiegato nei testi, tutti scritti in prima persona, e pertanto dal punto di vista "deitticamente impositivo" di alcuni *Perspektiventräger*⁴⁶, toglie chiarezza referenziale, amplia l'uso dell'ellissi e degli elementi pragmatici con funzioni interattive e metatestuali, rende più arduo il compito per il lettore di costruire inferenze. La mimesi⁴⁷ tra realtà testuale e realtà dell'io lirico è totale e i testi assumono quasi una natura performativa⁴⁸, divenendo pressoché teatrali (come dimostrano le diverse messe in scena che *La scuola degli sciocchi*, ad esempio, ha visto negli anni)⁴⁹. La voce del personaggio narrante definisce direttamente anche il "modo" della narrazione⁵⁰; non ci sono mediazioni. Anzi, quando ne *La scuola degli sciocchi* si inserisce la voce dell'autore – dialogante da pari a pari con il suo eroe sdoppiato –, essa non è altro che l'ennesimo personaggio finzionale del testo⁵¹. Todorov schematizzerebbe l'io lirico dei testi

⁴⁴ Si vedano Idem, "Sasha Sokolov's *Palisandriia*", op. cit.; M. Caramitti, "Ja kak igrovoe načalo iskusstva (po materialam Palisandrii)", *Canadian-American Slavic Studies*, 2006 (XL), 2-4, pp. 305-315.

⁴⁵ Si veda M. Conte, *Condizioni di coerenza: ricerche di linguistica testuale*, Firenze 1988.

⁴⁶ I. Nolting-Hauff, *Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman*, Heidelberg 1959, p. 99.

⁴⁷ C. Segre, *Teatro e romanzo*, Torino 1984, p. 4.

⁴⁸ Si confrontino le battute iniziali, ad esempio, de *La scuola degli sciocchi* e *Inter canem et lupum**. Nel primo caso, il narratore si chiede "da che cosa si può cominciare", per poi decidersi e affermare "allora incomincerò proprio così" (trad. it. *La scuola degli sciocchi*, Milano 2007, p. 7). Nel secondo caso, stilizzando il modello epistolare, il narratore chiede al destinatario di lasciarlo cominciare a raccontare – *razrešite uže, pristupaju*, "mi permetta ora di iniziare".

⁴⁹ I. Marchesini, "Il personaggio scontornato in *Škola dlja durakov*. Dal romanzo di Saša Sokolov agli adattamenti teatrali", *Between*, 2012 (II), 4, pp. 1-19.

⁵⁰ C. Segre, *Teatro*, op. cit., p. 97.

⁵¹ Si vedano D.B. Johnson, "A Structural Analysis of Sasha Sokolov's *School for Fools: A Paradigmatic Novel*", *Fiction and Drama in Eastern and Southeastern Europe: Evolution and Experiment in the Postwar Period*, a cura di H. Birnbaum, T. Eekman, Columbus 1980; A. Boguslawski, "Sokolov's *School for Fools: An Escape from Socialist Realism*", *Slavic and East European Journal*, 1983 (XXVII), 1, pp. 91-97; C. Simmons, "Incar-

³⁸ A.J. Greimas, *Semantique structurale*. Recherche de methode, Paris 1966.

³⁹ M. Palermo, *La linguistica testuale dell'italiano*, Bologna 2013, p. 119.

⁴⁰ K.L. Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena 1934.

⁴¹ R. Jakobson, "Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb", Idem, *Russian and Slavic Grammar. Studies 1931-1981*, Berlin-New York-Amsterdam 1984, pp. 41-58.

⁴² Si vedano D.B. Johnson, "Sasha", op. cit.; N. Kolesnikoff, "Metafictional Strategies of Russian Post-modern Prose", *Twentieth-Century Russian Literature. Selected Papers from the Fifth World Congress of Central and East European Studies*, a cura di K.L. Ryan, P.B. Scherr, London 2000, pp. 280-293.

⁴³ Si veda O. Matich, "Sasha Sokolov and his Literary Context", op. cit.

di Sokolov come *Narrateur = Personnage*⁵², ma la definizione è riduttiva: il narratore-personaggio è fondamentale nelle sue opere perché è il vero e proprio, nonché unico, creatore del mondo in cui ci costringe, con tutti gli sforzi del caso, a entrare. Tanto che, se nel suo mondo finisce la carta (come accade ne *La scuola degli sciocchi*), il romanzo si deve improvvisamente concludere, in perfetto stile charmsiano.

Dal punto di vista del genere e dello stile, è scorretto denominare come “romanzi”, “saggi” o “poesie” le forme compositive ibride proposte da Sokolov. La sua conclamata aspirazione a “innalzare la prosa russa al livello della poesia”⁵³ si concretizza nell’utilizzo del termine *proezija* (*proza + poezija*), a cui lo scrittore ha presto abituato i propri lettori⁵⁴. *Proezija* per Sokolov non è la mera contaminazione grafica e musicale tra prosa e poesia, ma è un vasto termine ombrello con cui indicare la sua originalissima, idiosincratica tecnica scrittoria.

Se prendiamo come definizione del genere “romanzo” quella complessa e strutturata di Bachtin⁵⁵ potremmo argomentare che i testi sokoloviani vi rientrano a buon diritto per la loro particolare ibridità. Il romanzo per Bachtin, a differenza degli altri generi, è un “fenomeno pluristilistico (*raznostilističeskij*), pluridiscorsivo (*raznorečivij*) e plurivoco (*raznogolosij*)”⁵⁶; “lo stile del romanzo è l’unione degli stili; la lingua del romanzo è il sistema delle lingue”⁵⁷; “il romanzo è pluridiscorsività sociale, a volte plurilinguismo, e plurivocità individuale artisticamente organizzate”⁵⁸. La teoria del romanzo bachtiniana è una sorta di “filosofia del dialogo”⁵⁹: in questo senso, esso è un genere aper-

to e in divenire, che discorre e “lotta” con gli altri generi⁶⁰, li fa suoi, li disgrega, li ingloba. Parodizza loro e se stesso, fuggendo ogni rischio di stabilizzazione e avvicinando, attraverso il riso – elemento luminoso nella teoria bachtiniana – il suo oggetto al contesto presente⁶¹.

I testi di Sokolov incorporano al loro interno più generi e sottogeneri, mescolano prosa, poesia, e anche teatro. Veri e propri cicli di poesie, trentasette in tutto, denominate *zapiski* [appunti, memorie], rientrano ad esempio nella struttura, di base prosastica, di *Inter canem et lupum**. Tali composizioni poetiche sono firmate da un ignoto “cacciatore ubriaco” che in più occasioni rivela una tendenza alla stilizzazione di varie forme poetiche più o meno convenzionali. Lo schema strofico e metrico tende alla quartina a rima alternata e rivela una regolarità sintattica e tematica che nella parte in prosa invece è completamente scardinata⁶². Con l’eccezione di una sola poesia, tutte le altre rientrano perlopiù negli schemi ritmici classici (trocaico, giambico, ternario), ma la predilezione soprattutto per il metro ternario e trocaico dimostra una certa tendenza verso la poesia folklorica⁶³, che si realizza in una vera e propria stilizzazione del verso popolare e infantile, come in *Zagovor* [Incantesimo], la *Zapiska XI*:

У Сороки – боли, у Вороны – боли,
У Собаки – быстрее заживи.
Шел по синему свету Человек-инвалид,
Костыли его были в крови.
[...]
У Сороки – боли, у Вороны – боли,
Но во имя волчьей любви
От Вороны ль реки до реки ли Нерли
У болезных собак – заживи⁶⁴.

nation of the Hero Archetype in *School for fools*”, *The Supernatural in Slavic and Baltic Literature: Essays in Honor of Victor Terras*, a cura di A. Mandelker, R. Reeder, Columbus 1989, pp. 275-289; M. Caramitti, *Strategie*, op. cit..

⁵² Tz. Todorov, *Introduction à la littérature phantastique*, Paris 1976, p. 89.

⁵³ A. Voronel’, N. Voronel’, “Saša Sokolov: ‘Ja choču podnjat’ rus-skuju prozu do urovnja poezii””, *Dvadcat’ dva*, 1984, 35, p. 179.

⁵⁴ S. Sokolov, “Obščaja tetrad’, ili že Gruppovoj portret SMOGa”, *Junost’*, 1989, 12, p. 68.

⁵⁵ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino 1979.

⁵⁶ Ivi, p. 69.

⁵⁷ Ivi, p. 70.

⁵⁸ Ivi, p. 71.

⁵⁹ Ivi, p. XVI.

⁶⁰ Ivi, p. 446.

⁶¹ Ivi, p. 464.

⁶² G. Smith, “The Verse in Sasha Sokolov’s *Between Dog and Wolf*”, *Canadian-American Slavic Studies*, 1987 (XXI), 3-4, p. 323.

⁶³ Ivi, p. 329.

⁶⁴ “E che la gazza stia male, e che il corvo stia male, / e che il cane presto si rimetta. / Andava nella luce bluastra l’Invalido, / le stam-pelle rosse di sangue. / [...] E che la gazza stia male, e che il corvo stia male, / ma nel nome dell’amore dei lupi / dal fiume Vorona al fiume Nerl’ / che i cani malati si rimettano”, S. Sokolov, *Meždu sobakoj i volkom*, Ann Arbor 1980, p. 75. Si tratta di una classica formula popolare russa, usata quando un bambino sta male: “У сороки боли, у вороны боли, у галки боли, у воробышка боли, а у Вани заживи!” [Che la gazza stia male, che il corvo stia male, che la taccola stia male, che il passerotto stia male, ma che Vanja si rimetta!], oppure “У волка боли, у лисы воли, у Николаши боль

Non sono solo prosa e poesia a contaminarsi nei testi di Sokolov. Si inseriscono infatti nella narrazione, ad esempio, passaggi teatrali:

S. Nikolaev: я прочту еще, это стихи одного японского поэта, это дзенский поэт Доген. Ф. Муромцев: дзенский? понятно, Семен Данилович, но вы не назвали даты его рождения и смерти, назовите, если не секрет. С. Николаев: извините, я сейчас вспомню, вот они: 1200–1253. Начальник Такойто: всего пятьдесят три года? С. Николаев: но каких! Ф. Муромцев: каких? С. Николаев, вставая с табуретки: „Цветы весной, кукушка летом. И осенью – луна. Холодный чистый снег зимой“. (Садится). Все⁶⁵.

Tra i molti sottogeneri della prosa che si ritrovano mescolati e più o meno parodizzati, si osservano poi la memorialistica e l'autobiografia: tutta *Palissandreide* ne è una grande parodia⁶⁶. Palisandr Dal'berg racconta la sua versione della storia sovietica (dal "suicidio" di Berija fino al 1999, quando rientra trionfante dall'esilio a Mosca) e ripresenta in chiave parodica una lunga serie di personaggi reali, quali Stalin, Brežnev, Andropov, Dolores Ibarruri, papa Wojtyła, Karl Jung; addirittura, afferma di aver consigliato lui stesso a Beckett una buona conclusione per il suo *Aspettando Godot*⁶⁷.

на березку в лес улетит!" [Che il lupo stia male, che la volpe stia male, che il dolore di Nikolaj voli sulla betulla nel bosco!].

⁶⁵ "S. Nikolaev: andrò avanti con la lettura. Qui c'è la poesia di Dogen, un poeta giapponese zen. F. Муромцев: zen? Va bene, Semjon Danilovič, ma lei non ha specificato le date di quando è nato e quando è morto, le specifichi, per piacere, se non è un segreto. S. Nikolaev: perdonatemi, un momento e me ne ricordo, ecco, si, 1200-1253. Ispettore tal dei tali: cinquantatré anni soltanto? S. Nikolaev: ma che anni! F. Муромцев: perché? Com'erano? S. Nikolaev si alza dallo sgabello: 'Fiori in primavera, un cuculo in estate. E in autunno: la luna. Neve fredda e pulita in inverno'. (Si rimette a sedere). Tutto qui", S. Sokolov, *Škola dlja durakov*, Ann Arbor 1983, p. 38 (trad. it., *La scuola degli sciocchi*, Milano 2007, p. 48).

⁶⁶ Si vedano O. Matič, "Palisandrija: Dissidentskij mif i ego razvenčanie", *Sintaksis*, 1985, 15, pp. 86-102; O. Matich, "Sasha", op. cit., 1986; D.B. Johnson, "Sasha Sokolov's Palisandriia", *Slavic and East European Journal*, 1986 (XXX), 3, pp. 389-403; A. Boguslawski, "Vremja Palisandra Dal'berga", *Russian Language Journal*, 1988, 141-143, pp. 221-229.

⁶⁷ Si propone un assaggio di alcuni punti parodici del testo: "Sia che fosse zio Iosif, o Sergo Ordžonikidze, o Buděnyj, mai mi facevano mancare una carezza. E per quanto male se ne sia scritto a posteriori e ben più che postumamente, mai io crederò a tali impudenti e sacrileghe sciocchezze. Mi permetto di assicurarvi, signore e signori scribacchini, che erano tra le persone più meravigliose che potesse generare la loro epoca. Ad ogni modo non peggiori di voi e me. Non riesco a figurarmi che piega avrebbero preso le circostanze della mia vita se non ci fossero stati loro, le loro cure e le loro attenzioni. Convinto internazionalista, nutro l'amore più indiscusso per questi grandi figli del Caucaso. Per rochi e irascibili che fossero. Sappiatelo", S. Sokolov, *Palissandreide*, Roma

Ancora, ne *La scuola degli sciocchi*, troviamo diversi sottogeneri prosastici, come l'intero secondo capitolo, *Ora. Storie scritte sulla veranda*, che contiene un ciclo di dodici brevi racconti, il cui autore fittizio è lo stesso io narrante e il cui contenuto rimanda spesso a dettagli o episodi della narrazione. Un altro racconto compare poi nel corso del quinto capitolo, con il titolo *Il carpentiere nel deserto*: il testo è simile a una parabola allegorica del tragico destino dell'arte e dell'artista in un mondo di repressione⁶⁸.

Sempre *La scuola degli sciocchi* si rivela essere un testo ricco di elementi fiabeschi: qui, ad esempio, l'inserviente scolastica Trachtenberg si tramuta, nella fantasia del narratore schizofrenico, nella strega Tinbergen; il ragazzo inoltre sviluppa un'ossessione vagamente erotica per la più volte citata fiaba *Skirly*, nella quale l'orso è caratterizzato dalla gamba di legno. Anche *Inter canem et lupum** è particolarmente ricco di rimandi alla letteratura infantile, popolare e folklorica⁶⁹.

Queste stilizzazioni e imitazioni di modelli, stili e generi preconfezionati sono un aspetto fondamentale del genere romanzo⁷⁰. Essi smascherano le convenzionalità, reinterpretano le forme e le ri-

2019, p. 100; "In quel momento il pensiero è corso al mio vecchio amico Paolo Giovanni II, al quale mi rivolgevo semplicemente come 'papa', e alle nostre chiacchierate a cuore aperto sullo yacht di Giscard d'Estaing, lucidamente battezzato 'Lollobrigida', che beccheggiava placidamente sul lago Maggiore in vista di Locarno. E il pensiero è corso anche alla fede, alla speranza e alla carità, all'utilità della rinascita religiosa non solo nell'ambito delle comunità e delle sette, ma anche delle nazioni e dei continenti", Ivi, p. 156; "Sono stanco" mi confida il drammaturgo [Samuel Beckett]. 'Sono stanco di stupirmi. Stanco che Godot non arriva, e gli spettatori e i personaggi credono ingenuamente che stia per arrivare. Sono stanco di aspettare insieme a loro. Sono vecchio, solo, soffro d'insonnia. [...] 'E a dirla proprio tutta' punto la forchetta sul suo bloc-notes, dove riusciva a stento ad appuntare tutto quanto dicevo. 'Godot non deve comparire né velocemente né lentamente, perché la sua apparizione può avvenire in un solo e unico modo. Scriva: Godot discende in scena con condiscendenza'. 'Discendendiscendenza!' grida Samuel come un eureka rivolto a tutti gli avventori. 'Geniale!'. La gente si voltava. 'Genio sarà lei' gli dico diplomaticamente", Ivi, pp. 192-193.

⁶⁸ L. Litus, "Saša Sokolov's *Škola dlja durakov*: Aesopian Language and Intertextual Play", *Slavic and East European Journal*, 1997 (XLI), 1, p. 129.

⁶⁹ A titolo di esempio prendiamo la comparsa nel testo del classico indovinello del lupo, della capra e dei cavoli (S. Sokolov, *Meždu sobakoj*, op. cit., p. 55).

⁷⁰ M. Bachtin, *Estetica*, op. cit.

qualificano⁷¹. Inoltre, questa tendenza del romanzo non permette ad alcuna sua varietà di stabilizzarsi, ma anzi è fonte di “romanizzazione” per gli altri generi, che importano libertà, dialogo interno, (auto)parodia, ironia, problematicità⁷².

Bachtin si è preoccupato di definire con esattezza le differenze e le caratteristiche che distinguono imitazione, stilizzazione e parodia, sottolineando come sia centrale nella sua visione l'intenzionalità dell'autore dell'ipertesto. Nella stilizzazione lo scrittore “usa la parola altrui come altrui”, “lavora con un punto di vista altrui”⁷³. L'imitazione al contrario “non rende la forma convenzionale; essa prende sul serio chi imita e lo assimila”, poiché infatti è “la distanza che crea la convenzionalità”. Nella parodia

come nella stilizzazione 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, insediata nella parola estranea, si scontra ostilmente qui con l'antico padrone della parola e lo costringe a servire a fini direttamente opposti. La parola diviene teatro della lotta di due intenzioni. [...] Lo stile altrui può essere parodiato in diverse direzioni e in esso si possono introdurre nuovi accenti delle più diverse varietà, mentre stilizzarlo si può, in sostanza, soltanto in una direzione, nella direzione dell'obiettivo a lui proprio⁷⁴.

Se prendiamo come assunto questo corollario bachtiniano⁷⁵, sono molti i luoghi del testo sokoloviano in cui è possibile rintracciare parodia o stilizzazione. Ne *Inter canem et lupum**, ad esempio, compare parodiata la popolare filastrocca russa per bloccare il singhiozzo⁷⁶:

Увещевая икоту перейти на беспотных страстотерпцев Федота и Якова, выкатим на свет Божий бочку повествования⁷⁷.

Lo slittamento di intenzionalità tra ipotesto (la filastrocca) e ipertesto funziona qui in maniera parodica, stando alla definizione bachtiniana. Se poi *Palissandreide*, scritta in prima persona dal grafomane Palisandr Dal'berg, fa il verso a *memoirs* e autobiografie, la cornice finzionale di *Inter canem et lupum** è invece una stilizzazione, secondo la definizione bachtiniana, del genere epistolare. Il'ja Zynzyrela racconta all'investigatore Požilych in forma scritta, nella sua lingua sgrammaticata di arrotino ambulante e invalido della profonda provincia russa, tra vari excursus e divagazioni poco puntuali, le dinamiche del furto delle sue stampelle e della sua successiva morte (per quanto al lettore ciò divenga noto solo più avanti nella narrazione). Riportiamo l'“attacco” della lettera e la chiusura:

Месяц ясен, за числами не уследишь, год нынешний. Гражданину Сидор Фомичу Пожилых с уважением Зынзырэлы Ильи Петрикенича Зайтильщина. Разрешите уже, приступаю⁷⁸.

А за почерк дурной, вне сомнения, извиняйте, в известных торопях составлял, да и подлечился малость хозяйкиной милостью. И подпись благоволите. А если неграмотный — крест. ... Всего исключительного⁷⁹.

Pluristilistici, plurivoci e pluridiscorsivi, secondo la terminologia bachtiniana, i testi sokoloviani sono anche plurilinguistici. Tutti in prima persona, essi rispecchiano la lingua dei personaggi narranti, secondo la tecnica che Ejchenbaum ha definito *skaz*⁸⁰. Ognuno di questi narratori ha ben presente davanti a sé un modello richiesto di scrittura “standard”, che non rispetta: lo scolaro de *La scuola*

⁷¹ Ivi, p. 447.

⁷² Ivi, p. 448.

⁷³ M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1968, pp. 245-246.

⁷⁴ Ivi, p. 251.

⁷⁵ Certamente si può osservare come la nozione di parodia di Bachtin possa venire sostituita, ampliata, approfondita da molte altre definizioni in materia proposte da altrettanto autorevoli teorici della letteratura; in questa sede, ci atterremo in ogni caso alla variante bachtiniana.

⁷⁶ “Икота, икота, переиди на Федота, с Федота на Якова, а с Якова на всякого” [Singhiozzo, singhiozzo, passa a Fedot, da Fedot a Jakov, e da Jakov a chiunque altro]. Il riferimento a questa filastrocca è già stato notato da A. Korovaško, “Zagovornaja poezija *Meždu sobakoj i volkom*”, *Vestnik Nižegorodskogo universiteta im. N. I. Lobačevskogo (Filologia. Iskusstvovedenie)*, 2008, 5, p. 277.

⁷⁷ “Pregando il singhiozzo di lasciarci per gentile intercessione dei martiri Fedot e Jakov, faremo rotolare fuori nel mondo di Dio la botte della narrativa”, S. Sokolov, *Meždu sobakoj*, op. cit., p. 28.

⁷⁸ “Il mese è chiaro, non si riesce a stare dietro alle date, anno corrente. All'egregio signor cittadino Sidor Fomič Požilych, coi rispetti di Zynzyrela Il'ja Petrikeič, *Discorsi attorno all'Itil'*. Mi permetta di iniziare”, S. Sokolov, *Meždu sobakoj*, op. cit., p. 9.

⁷⁹ “E per la pessima grafia, sicuramente, mi perdonerà, stavo componendo in notevole fretta, e poi mi ero anche un po' rinsavito grazie alla compassione dell'ostessa. E la firma, permettete. E se analfabeta, una croce. [...] Le auguro ogni eccezionalità”, Ivi, p. 167.

⁸⁰ B. Ejchenbaum, “Kak sdelana *Šinel' Gogolja*”, *Poetika*, Petrograd 1919, pp. 151-165 (trad. it. “Come è fatto il *Cappotto* di Gogol”), *I formalisti russi*, a cura di Tz. Todorov, Torino 1968, pp. 249-273).

degli sciocchi quella imposta dai canoni degli insegnanti e del padre; il grafomane Palisandr quella dei memorialisti; Il'ja e il cacciatore ubriaco, autore delle *zapiski*, cercano, nonostante il loro sostanziale "analfabetismo poetico", ora formalità, ora finezza del canone letterario, o ancora arcaismo, producendo alla fine un pot-pourri linguistico che per molto tempo ha sfidato i tentativi di traduzione⁸¹.

L'indeterminatezza linguistica non è provocata solo da tale vasta varietà vocalica (polifonia), ma anche dal gioco che Sokolov attiva nella propria riflessione metalinguistica e che si realizza concretamente attraverso omonimia, polisemia, paronimia, neologismi e calembour. La polisemia, nello specifico, aprendo a più possibili interpretazioni, è una grande sorgente di indeterminatezza⁸². Ne *La scuola degli sciocchi* lo scolaro, quasi cercando di evadere da quello che in sociolinguistica o Critical Discourse Analysis potrebbe venire definito come "discorso del potere" del linguaggio istituzionale, crea il neologismo "kalitika", tentando di pronunciare "politika". Il nome di Veta Akatova, la professoressa di biologia di cui è innamorato, è inoltre oggetto di realizzazione polisemica in un prolungato *stream-of-consciousness* del narratore. Vetka infatti, il diminutivo di Veta, indica in russo sia il "ramo" dell'albero che il "ramo" della rete ferroviaria: "как твое имя меня называют Веткой я Ветка акации я Ветка железной дороги"⁸³. Un gioco linguistico è costruito invece in *Inter canem et lupum** attorno all'espressione idiomatica "zavjazat' uzelok na pamjat'" (letteralmente, legare un nodo alla memoria; non dimenticare qualcosa), la quale viene intrecciata all'espressione "zavjazat' galstuk" (legare, annodare la cravatta):

Что б ни случилось, какие ни передраги, ни прочее – Луговой Субботе в текущем существовании визит нанести. И завязал

узелок. На галстуже⁸⁴.

Inoltre, benché già nei tre romanzi compaiano svariati forestierismi (come l'emblematico "nightingale" de *La scuola degli sciocchi*), è *Tritico** a raccogliere al suo interno un conglomerato linguistico ricco di prestiti più e meno acclimatati (in particolare dallo spagnolo, latino, italiano, francese, tedesco, sanscrito, sloveno, giapponese):

сколько увлекательно вы говорите,
еще бы, ведь я говорю увлеченно,
как завещал нам октавио, сэр,
мексика, этой жар-птицы певчей,
сын славный и пламенный, мексика, ай,
*absolutamente, senior, hablo, hablo*⁸⁵

иначе подумать, раз так,
то не выйти ли, точно в какой-нибудь из его
канцоны,
канцоны алла наполетана чудных,
попутно оную напевая молча:
ла-ла-ла-ла, мол,
не вышагнуть ли, *доннерветтер, ин ден гелибтен гартен*⁸⁶

наш челентано сказал нам негромко:
ciao,
и мы отвечали почтительно:
*arrivederci*⁸⁷.

Come appare evidente già da questi ultimi esempi, il trattamento dei nomi propri da parte di Sokolov non corrisponde alla norma che prevede per essi l'uso della lettera maiuscola. L'onomastica è per lo scrittore uno dei punti centrali della scrittura già a partire da *La scuola degli sciocchi* dove l'espressione straniante "reka nazyvalas" [il fiume si chiamava] è quasi un leitmotiv. A epigrafe del libro è

⁸⁴ "Qualunque cosa accada, anche spiacevole o simile, far visita a Lugovaja Subbota nella presente mia esistenza. E questo proposito me lo son legato. Alla cravatta", S. Sokolov, *Meždu sobakoj*, op. cit., p. 162. Lugovaja Subbota, letteralmente Sabato Pratoso, è un'indicazione toponomastica realmente esistente, nell'oblast' di Tjumen'.

⁸⁵ "in maniera così affascinante parlate voi, / e come no, io parlo con trasporto, / come ci ha ordinato octavio, sir, / del messico, quell'uccello di fuoco del canto / il figlio glorioso e infocato, ay, il messico / *absolutamente, señor, hablo, hablo*", S. Sokolov, *Triptich*, Moskva 2012, p. 13.

⁸⁶ "in altre parole, se è così, / perché non uscirsene come in una delle sue canzoni, / le meravigliose canzoni alla napoletana, / cantando silenziosamente sulla via, / la-la-la-la, per dire, / perché non uscire, *donnerwetter, in den geliebten garten*", Ivi, p. 70.

⁸⁷ "il nostro celentano ci disse piano: / *ciao*, / e noi risponderemo con rispetto: / *arrivederci*", Ivi, p. 267.

⁸¹ Le uniche due traduzioni sono a oggi a opera di Alexander Boguslawski, in polacco *Między psem a wilkiem* (Warszawa 2000) e inglese *Between Dog & Wolf* (New York 2017).

⁸² T. Brajnina sostiene che per polisemia il senso dell'enunciato diviene indeterminato, poiché ammette tutte le interpretazioni possibili ("Jazykovaja igra v proizvedenijach Saši Sokolova", *Jazyk kak tvorčestvo*, a cura di Z.Ju. Petrov, N.A. Fateev, Moskva 1996, p. 277).

⁸³ "Grida il tuo nome, mi chiamo Vetka, io sono Vetka, Verghetta d'Acacia, Vetka della ferrovia", S. Sokolov, *Škola*, op. cit., p. 11 (trad. it. *La scuola*, op. cit., p. 14).

inoltre preso un versetto significativo dagli Atti degli apostoli (13:9-10) nel quale Saul (o Saulo) viene “detto anche Paolo”: Saul è infatti il secondo nome con cui verrà chiamato l’amato maestro Pavel Norvegov. Come già osservato da Johnson⁸⁸, i personaggi del primo “romanzo” di Sokolov sono tutti sdoppiati, così come sdoppiata è l’identità del personaggio, e a essi spesso corrispondono due (o più) nomi. I nomi pertanto, usuali punti di riferimento narrativi, non sono mai fissi e certi⁸⁹:

О нем, о почтальоне Михееве, — а может, его фамилия была, есть и Медведев? — нужно говорить особо⁹⁰.

А во Плосках из более или менее бегунов обретается юноша Николай, у которого имени собственного не было никогда, верней было, но слишком давно⁹¹.

Не мудрует ли там, во Плосках, этот Федор, на счетах-то. То есть, Федор не Федор, а как бы Петр. А уж Егор-то — во всяком случае⁹².

I narratori sokoloviani, sostiene Caramitti⁹³, sono tentacolari “personaggi-polipo”, che mettono costantemente in dubbio la realtà delle vicende stesse che stanno raccontando. Essi stessi cambiano nome, caratteri, addirittura genere. Palisandr Dal’berg, sotto le cure di Jung, scopre la propria natura di ermafrodita ed esclama: “Ja — Palisandro”⁹⁴, aggiungendo al suo nome la desinenza del neutro russo —o; e al neutro si esprimerà più volte parlando di sé da quel momento in poi. Il cognome di Il’ja, Zynzyrela, in *Inter canem et lupum** a sua volta conosce almeno dieci varianti grafiche di

scrittura⁹⁵, e ciononostante il personaggio non ne pare troppo soddisfatto:

Слушайте, откуда только фамилия подобная, где это я подцепил? Что ли я цыганский барон, то ли просто ветром надуло⁹⁶.

Sono però i pronomi personali e soprattutto la prima e la seconda persona singolare il vero centro deittico del discorso. *Io* è la parola deittica per eccellenza⁹⁷, ma è anche la più indeterminata perché compie costantemente uno *shift* a seconda del contesto. Effettivamente questa indeterminatezza si traduce anche in Sokolov ogni qualvolta, ad esempio, le narrazioni dei personaggi passano liberamente dalla prima alla terza persona singolare. Il’ja, raccontando l’episodio in cui si batte sul fiume ghiacciato con il lupo (che poi si rivela essere un cane), alterna i due pronomi, riferiti sempre a se stesso, a seconda della prospettiva dell’azione:

Супостат изначально упорство выказал, вертелся лишь, как на колу, скуля, но не вынес впоследствии — рванулся, Илью завалил, но доколе ошейник выдерживал, я побегу препятствовал, и валялись мы оба-два дикие все, белесые, ровно черты в ямбаре⁹⁸.

“I ricordi non promettono svagatezza” sostiene Il’ja, “la memoria va sempre a credito, fratello, non a debito”⁹⁹, pertanto che differenza può avere un ricordo reale da uno inventato? O la prospettiva da

⁹⁵ Si veda A. Boguslawski, “Annotations”, S. Sokolov, *Between Dog and Wolf*, New York 2017, p. 231.

⁹⁶ “Senti un po’, ma da dove arriva un cognome come il mio, da dove l’ho preso? Sono forse un barone zingaro, o forse semplicemente me l’ha portato il vento”, S. Sokolov, *Meždu sobakoj*, op. cit., p. 167.

⁹⁷ A. Keidan, L. Alfieri, Deissi, riferimento, metafora: questioni classiche di linguistica e filosofia del linguaggio, Firenze 2008. Si veda anche È. Benveniste, Problemi di linguistica generale, Milano 1990; in particolare “Struttura delle relazioni di persona nel verbo” (pp. 269-282), “La natura dei pronomi” (pp. 301-309), “La soggettività nel linguaggio” (pp. 310-320). A. Keidan, L. Alfieri, Deissi, riferimento, metafora: questioni classiche di linguistica e filosofia del linguaggio, Firenze 2008. Si veda anche È. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Milano 1990; in particolare “Struttura delle relazioni di persona nel verbo” (pp. 269-282), “La natura dei pronomi” (pp. 301-309), “La soggettività nel linguaggio” (pp. 310-320).

⁹⁸ “L’avversario all’inizio si mostrava pertinace, continuava a girare come attorno a un palo, ringhiando, ma senza colpire. Si è lanciato, ha schiacciato a terra Il’ja, ma per quanto il collare riusciva a tenere, io contenevo l’attacco, ed entrambi siamo rotolati selvaggi, innervati, come diavoli nel granaio”. S. Sokolov, *Meždu sobakoj*, op. cit., p. 139.

⁹⁹ “Воспоминания рассеянья не сулят; память не в дебет, брат, в кредит”, Ivi, p. 17.

⁸⁸ D.B. Johnson, “A Structural Analysis”, op. cit.

⁸⁹ Si potrebbero citare molti altri esempi a riguardo, tra cui, appunto, il maestro Norvegov de *La scuola degli sciocchi*, chiamato Pavel ma anche Saul, o la stessa Volga che ne *Inter canem et lupum** viene denominata Itil’ o Volč’ja reka (letteralmente, il fiume del lupo). Anche quando il riferimento potrebbe essere puntualmente realistico come in quest’ultimo caso, Sokolov predilige un uso meno direttamente e chiaramente referenziale, cercando quasi una via di fuga dall’“impero del realismo”, creando un mondo finzionale autoreferenziale quasi mitologico.

⁹⁰ “Di lui, del postino Micheev, - ma il suo cognome forse non era, è e sarà Medvedev? — bisogna parlare separatamente”, S. Sokolov, *Škola*, op. cit., p. 9 (trad. it. *La scuola*, op. cit., p. 10).

⁹¹ “E a Ploski tra gli altri pattinatori vive il giovane Nikolaj, il quale non ha mai avuto un nome proprio, o meglio lo aveva, ma troppo tempo fa”, S. Sokolov, *Meždu sobakoj*, p. 14.

⁹² “Ma non sta forse ingegnandosi lì sui conti, a Ploski, quel Fedor? Cioè, non necessariamente Fedor, ma forse Petr. O, in ogni caso, Egor”, Ivi, p. 16.

⁹³ M. Caramitti, *Schegge*, op. cit., p. 19.

⁹⁴ “Io sono Palisandro”, S. Sokolov, *Palisandrija*, op. cit., p. 323.

cui si osserva la realtà? La ricostruzione delle vicende narrate o le descrizioni da parte dei narratori evitano appositamente di essere precise, rimandano costantemente alla possibilità che ciò che viene narrato possa essere raccontato in una maniera altra, secondo un'altra prospettiva.

Это Петр, грамотей один слободской, повез что-то в город -- продавать, покупать ли, не разберешь на таком расстоянии: далеко отошел я на промысел, да и лампа моя штормовая не слишком фурычит в чужих потьмах, и лета мои не для птичьего зренья¹⁰⁰.

Не знаю, как Вы, исследователи, — мы, точильщики и егеря, полагаем Заволчьем такие места, которые за Волчьей лежат, с которого бы берега ни соблюдать¹⁰¹.

Ведь поскольку на разных мы сторонах, то и различная у нас география: Вы за Волчьей и я же¹⁰².

Anche il tempo, oltre allo spazio, è una dimensione vaga e indeterminata per i personaggi di Sokolov. Ognuno di loro ha problemi a concepire la logica cronologica delle azioni e rifiuta in ogni modo il consueto concetto di linearità del tempo. Lo scolaro di *La scuola degli sciocchi* sostiene di avere un "memoria selettiva" e mette in discussione il calendario comunemente accettato, sottolineandone la sostanziale convenzionalità:

Наши календари слишком условны и цифры, которые там написаны, ничего не означают и ничем не обеспечены, подобно фальшивым деньгам. Почему, например, принято думать, будто за первым января следует второе, а не сразу двадцать восьмое. Да и могут ли вообще дни следовать друг за другом, это какая-то поэтическая ерунда — череда дней. Никакой череды дней нет, дни приходят когда какому вздумается, а бывает, что и несколько сразу. А бывает, что день долго не приходит¹⁰³.

Il'ja in *Inter canem et lupum** racconta più volte le sue vicende cambiandone dettagli. Palisandr in *Palissandreide* è vittima di costanti déjà vu, in un mondo che vive in un nietzschiano circolo di reincarnazioni, dove siamo tutti "predestinati a un eterno ritorno"¹⁰⁴. Lo stesso testo

выстроено по принципу пресловутой матрешки: роман в романе, роман в романе [...]. Матрешка — это оптимистическая трагедия об инкарнации, карме, детотворении. Это, наконец, очаровательная человеческая комедия, выполненная из обыкновенной российской липы¹⁰⁵.

Dal punto di vista prettamente linguistico, tutto ciò si traduce in un uso ingiustificato dei diversi tempi verbali (passato/presente/futuro) e nell'indeterminatezza di avverbi e pronomi nei complementi di tempo.

Дорогой Леонардо, недавно (сию минуту, в скором времени) я плыл (плыву, буду плыть) на весельной лодке по большой реке. До этого (после этого) я много раз бывал (буду бывать) там и хорошо знаком с окрестностями. Была (есть, будет) очень хорошая погода, а река — тихая и широкая, а на берегу, на одном из берегов, куковала кукушка (кукует, будет куковать), и она, когда я бросил (брошу) весла, чтобы отдохнуть, напела (напоет) мне много лет жизни. Но это было (есть, будет) глупо с ее стороны, потому что я был совершенно уверен (уверен, буду уверен), что умру очень скоро, если уже не умер¹⁰⁶.

Она прямо купается там, гибучая, плещется, точно в обетованном нами пруду черт-е знает которого лета, в июле примерно месяце¹⁰⁷.

В Лето от изобретения булавки пятьсот сорок первое, в последнюю пятницу ноября, часу примерно в шестом, в значительном удалении от каких бы то ни было столиц, посреди России, а вместе с тем — на берегу полноводной реки, некто

¹⁰⁰ "Petr, un tipo scaltro di Sloboda, aveva portato qualcosa in città — a vendere o a comprare, non si distingue da questa distanza: mi sono allontanato per lavorare e la mia lampada a petrolio non illumina nell'oscurità straniera, e la somma delle mie estati non garantisce una vista d'uccello", Ivi, p. 43.

¹⁰¹ "Non so, come Voi, investigatori, li definiate, ma noi, arrotini e cacciatori, chiamiamo Zavol'če, ovvero territori oltre il Fiume del Lupo, tutti quei luoghi che si trovano oltre tale fiume, a prescindere dalla riva da cui lo si guarda", Ivi, p. 49.

¹⁰² "Poiché ci troviamo su rive diverse, anche la nostra geografia è differente: voi siete oltre il fiume del lupo e anche io lo sono", Ivi, p. 157.

¹⁰³ "I nostri calendari sono basati sull'arbitrio: i numeri che vi sono scritti non significano niente, non sono garantiti da niente, come soldi falsi. Perché, per esempio, dopo il primo di gennaio deve venire il due e non subito il ventotto? E possono forse i giorni susseguirsi l'un l'altro, e basta? Non è un'assurdità poetica, la successione dei giorni? Ma non c'è nessuna successione, i giorni vengono quando uno di loro si sente di venire, e qualche volta ne arrivano parecchi, tutti insieme. Oppure un giorno non viene per tanto tempo", S. Sokolov, *Škola*, op. cit., p. 23 (trad. it. *La scuola*, op. cit., p. 29).

¹⁰⁴ "Мы всякий раз по уходе обречены на возврат", S. Sokolov, *Palisandrija*, op. cit., p. 243.

¹⁰⁵ "È strutturato secondo il principio della famosa bambola matrioska: romanzo nel romanzo, romanzo nel romanzo [...]. La matrioska è la tragedia ottimistica della reincarnazione, del karma, della nascita. Alla fin fine, essa rappresenta l'affascinante commedia umana, eseguita in ordinario legno di tiglio russo", Ivi, p. 283 (trad. it. *Palissandreide*, op. cit., p. 321).

¹⁰⁶ "Caro Leonardo, non molto tempo fa (adesso, tra breve) navigavo, navigherò lungo un grande fiume in una barca a remi. Prima (dopo) c'ero andato (ci andrò) e conosco bene i dintorni. Era (è, sarà) una bellissima giornata e il fiume è largo e tranquillo, e su una riva, un cuculo cantava (canta, canterà), e quando io fermavo (fermerò) i remi, il cuculo mi cantava (canterà) molti di questi anni di vita. Ma era (è, sarà) sciocco da parte sua, perché io ero certo (sono certo, sarò certo) di morire tra poco, a meno che non fossi già morto", S. Sokolov, *Škola*, op. cit., p. 24 (trad. it. *La scuola*, op. cit., p. 30).

¹⁰⁷ "Lei fa il bagno, sinuosa e fatale, fa schizzare l'acqua, proprio come nel nostro stagno segreto il diavolo sa in quale estate, suppergiù nel mese di luglio", S. Sokolov, *Meždu sobakoj*, op. cit., p. 180.

нетрезво бьет в бубен. Сумерки уже растасили очи, затушеввали перспективы и упразднили згу. Силуэт музыканта вот-вот растворится. [...] Так, уставясь в окошко в сравнительно поздний час одного из ничтожных и будних дней еще одного промозглого года и пытаюсь собраться с мыслями, философствовал герой этой повести¹⁰⁸.

Se la deissi fantasmatica che porta il lettore in un altro tempo e luogo non offre coordinate ben precise, anche la deissi testuale manca dei consueti connettivi. La narrazione è avvolta da un'atmosfera sospesa, in cui il lettore può avere accesso a un numero limitato di riferimenti. Il soggetto si dipana perlopiù (con l'eccezione, forse, di *Palissandreide*) secondo una pura successione, più e meno dettata da associazioni mentali o sonore¹⁰⁹, di quadri, scatti sfocati, tanto da poter parlare di una "poetica del fermo immagine"¹¹⁰. I narratori immergono il lettore nel quadro che vedono dipinto di fronte e attorno a loro, a cui possono aggiungere dettagli o modificare i contorni a piacimento.

I classici connettivi logici (congiunzioni, avverbi, forme anaforiche, logodeittici) che, attraverso relazioni di coreferenza, danno coesione al testo¹¹¹ vengono soppiantati da relazioni foniche e visive, che creano un'atmosfera immaginifica attorno alla narrazione. In *Inter canem et lupum**, ad esempio, il puntuale riferimento bibliografico aggiunto alla narrazione apre una lunga digressione dal sapore gogoliano sul bisnonno di Jakov, un tipografo:

Трудно вообразить себе человека, который в своем неумении мимикрировать менее напомнил бы бразильского охотничьего паука или горбатых патагонских сверчков — см. Ка-

рус Штерн, Эволюция Мира, Werden und Vergehen, перевод с немецкого, Том III, Издательство товарищества Мир, Москва, Большая Никитская, 22, Типография товарищества И. Н. Кушнерова и К, Пименовская улица, со двора, во дворе немощено, грязь. С подъехавшей повозки двое типографских в фартуках, вымазанных невесть чем, спихивают прямо в лужу бумажные рулоны¹¹².

La bizzarra toponomastica invece di Lugovaja Subbota¹¹³ è fonte di un'altrettanto singolare osservazione etimologica da parte del narratore:

перечитываю от нечего делать подобранный также билет за номером, чтоб не соврать, восемь тысяч четыреста двадцать два ровно, годящий для путешествия в прошлом году до такой незабвенной земли, как Луговая Суббота. Принял свое участие в Илье настоящий картон, очень принял. Представляете, Луговая Суббота, Фомич. То есть мало того, что суббота, но еще ведь и лугами обрамлена и, пожалуй, что даже и заливыми¹¹⁴.

In sintesi, è il linguaggio a creare il mondo sokoloviano; il suo senso letterale e quello metaforico, i significati e i significanti ne costituiscono materia prima. L'immagine straniante che la lingua richiama è capace di "risuscitare la nostra percezione della vita", di sostituire "il *vedere* al semplice *riconoscere*"¹¹⁵. Ed è così che essere "inter canem et lupum" non è solo una chiave tematica per comprendere l'atmosfera crepuscolare del romanzo; non è nemmeno solo una citazione puškiniana capace di dare un ulteriore livello di interpretazione, ma rimanda anche letteralmente alla reale inabilità del

¹⁰⁸ "Nell'anno cinquecento quaranta uno dall'invenzione della spilla da balia, l'ultimo venerdì di Novembre, più o meno alle sei di sera [l'ora del crepuscolo, l'ora "tra il cane e il lupo", per l'appunto, N.d.T.], a una distanza considerevole da qualsivoglia capitale, nel mezzo della Russia, e allo stesso tempo sulla riva di un fiume in piena, qualcuno non proprio sobrio sta suonando un tamburello. Il crepuscolo ha già forzato gli occhi ad aprirsi di più, ha oscurato le prospettive e abolito ogni traccia di luce. La silhouette del musico sta per dissolversi. [...] Così osservando l'esterno da una finestrella a un'ora relativamente tarda di uno di quei giorni insignificanti di un altro anno inclemente e cercando di riflettere, andava filosofeggiando l'eroe della nostra storia", Ivi, p. 28.

¹⁰⁹ Si veda J. Freedman, "Memory, Imagination and the Liberating Force of Literature in Sasha Sokolov's *A School for Fools*", *Canadian-American Slavic Studies*, 1987 (XXI), 3-4, pp. 265-278.

¹¹⁰ Si veda M. Napolitano, "Il principio ekphrastico nel quadro 'proetico' di Saša Sokolov", *Tema&Variazioni. Quaderni di Studi Slavi*, 2018 (II), pp. 199-212.

¹¹¹ Si veda M. Conte, *Condizioni*, op. cit.

¹¹² "Sarebbe difficile immaginarsi un uomo che, in quanto a incapacità di mimetizzarsi, ricordasse di meno il ragno predatore brasiliano o i gobbi grilli della Patagonia — cfr. Carus Sterne, *L'evoluzione del mondo, Werden und Vergehen*, tradotto dal tedesco, vol. 3, Editori Associati 'Mir', Mosca, via Bolšaja Nikitskaja 22, Tipografia I. N. Kušnerov & Co., via Pimenovskaja, entrata dal retro, il retro è sterrato, fango ovunque. Dalla carrozza appena arrivata due stampatori in grembiule, sporchi non si sa di cosa, spingono rotoli di carta dritto dentro una pozzanghera", S. Sokolov, *Meždu sobakoj*, op. cit., p. 57.

¹¹³ Si veda la nota 84.

¹¹⁴ "Rileggo tanto per far qualcosa un biglietto che ho raccolto, un biglietto numerato, non mentirò, con numero ottomila quattrocento venti due precisamente, valido per un viaggio l'anno scorso in quella landa indimenticabile che è Lugovaja Subbota, Sabato Pratoso. Ha fatto il suo effetto questo pezzo di carta su di Il'ja, l'ha proprio fatto. Si immagini, Fomič, un Sabato Pratoso. Voglio dire, non solo un sabato, ma anche circondato da prati, magari per giunta allagati", S. Sokolov, *Meždu sobakoj*, p. 161. Si possono osservare in questo breve estratto alcuni aspetti di indeterminazione: prendendo in analisi la deissi temporale il narratore ci indica vagamente che il biglietto era valido "l'anno scorso" (mentre al contrario è capace di dirci addirittura il numero stampatovi sopra); inoltre, si può notare uno shift dalla prima alla terza persona singolare (io — Il'ja).

¹¹⁵ V. Šklovskij, "L'arte come artificio", Idem, *Una teoria della prosa*, Milano 1974, pp. 16, 26.

protagonista nel distinguere tra cane e lupo nel crepuscolo e, su un certo piano, alla nostra (in)abilità nel distinguere tra i due animali, tra quello selvaggio e primordiale e quello domestico da lui derivato, tra l'originale e la copia, tra il prototesto e la sua parodia¹¹⁶.

La morte è, infine, un argomento centrale dell'opera sokoloviana¹¹⁷ ed essa, a sua volta, non si sottrae all'impero dello straniamento. Quasi per esorcizzarla, quasi per disconoscerla in quanto non conciliabile con la personalissima idea del tempo acronologico, alineare, circolare e modificabile dei personaggi, di morte si parla sempre in chiave metaforica. Straniante è la sua apparizione nel testo, come Šklovskij a suo tempo ha fatto notare per l'erotic¹¹⁸. Si evita di nominarla direttamente¹¹⁹, la si richiama attraverso perifrasi o epiteti (ad esempio, *ta dama*, "quella dama"¹²⁰) ed essa non è, e non può mai essere, uno stadio definitivo: il defunto maestro Norvegov intrattiene lunghe conversazioni con lo scolaro de *La scuola degli sciocchi*, mentre Il'ja narra da morto i suoi *Discorsi attorno all'Itil'*. Morire in *Inter canem et lupum** è "appendere i pattini", "andare a finire da qualche parte da cui non si attende ritorno", "attraversare la trasfigurazione e volarsene via"¹²¹.

Уважаемый мастер, то были простые, но такие мучительные вопросы, что я не смог ответить ни на один и решил, что у меня приступ той самой наследственной болезни, которой страдала моя бабушка, бывшая бабушка. Не поправляйте, я умышленно употребляю тут слово бы в ша я вместо по к

о й н а я, согласитесь, первое звучит лучше, мягче и не так безнадежно¹²².

Вот кто обожал пошаркать и раскатиться по гладкому на точеных, которые и стали причиной того, что мы клиента утратили, а погребальщики клиента же обрели¹²³.

Ждут, что снова она наведается, хоть любому известно — бывает редко, а когда и бывает, то зрят лишь считанные, которым свиданки эти, как правило, идут не впрок¹²⁴.

Come si è cercato di sottolineare, la generale atmosfera di indeterminatezza è un espediente ricercato appositamente dallo scrittore, che esteticamente si dichiara "massimalista"¹²⁵. La centralità dell'esposizione formale è tutta rivolta a quelli che Šklovskij afferma essere gli artifici base del linguaggio poetico: "lo straniamento delle cose e la complicazione della forma"¹²⁶. La violazione della convenzionalità è forma e contenuto dei testi sokoloviani; lo straniamento stesso da artificio diviene soggetto narrativo¹²⁷. In particolare, oltre a portare all'estremo le potenzialità disgreganti del romanzo (in senso bachtiniano), i testi pongono un'importante sfida alle facoltà di orientamento del lettore, spaesato davanti a coordinate spazio-temporali, personali e metatestuali completamente scardinate. Attraverso questo artificio, che Sokolov ritiene "proetico", lo scrittore porta a compimento la propria personale lotta contro il *sjužet* tradizionale — il Cosa [čto] — e fa trionfare il procedimento estetico che, per lui, porta al cuore del Vero — il Come [kak].

www.esamizdat.it Martina Napolitano, "Indeterminatezza e straniamento: il caso dei testi 'proetici' di Saša Sokolov", *eSamizdat*, (XII), pp. 63-75

¹¹⁶ D.B. Johnson, "Sasha", op. cit., p. 213.

¹¹⁷ Si veda A. Boguslawski, "Death in the Works of Sasha Sokolov", *Canadian-American Slavic Studies*, 1987 (XXI), 3-4, pp. 231-246.

¹¹⁸ V. Šklovskij, "L'arte", op. cit., pp. 26-30.

¹¹⁹ Si potrebbe ipotizzare — e il suggerimento viene da Mikhail Epstein [comunicazione personale] — che tale trattamento del tema della morte rifletta in parte l'oblio in cui questo argomento era gettato nel discorso sovietico.

¹²⁰ Si veda M. Caramitti, "Amore e morte sotto l'incudine di Saša Sokolov: l'incubo polimorfo, endemico e misterico di *ta dama*", *Amore ed eros nella letteratura russa del Novecento*, a cura di H. Pessina Longo, G. Imposti, D. Possamai, Bologna 2004, pp. 113-120. È necessario notare la scelta di Sokolov di usare il dimostrativo "ta" (quella), più indeterminato di "eta" (questa).

¹²¹ "Провожали одного одинокого, отбросившего коньки", S. Sokolov, *Meždu sobakoj*, op. cit., p. 10; "по-пьяному маленько погорячился и куда-то такое пропал, да и вряд ли, пожалуй, объявится", Ivi, p. 12; "Николаю Угоднику вышло преображение и он улетел", Ivi, p. 14.

¹²² "Stimato maestro, erano domande semplici ma tormentose, e nemmeno a una di esse potevo rispondere, e ho pensato di avere un attacco della stessa malattia ereditaria della quale soffriva mia nonna, la mia nonna di prima. Non mi corregga, uso consapevolmente questa espressione, *la mia nonna di prima*, non *la mia nonna morta*, deve convenire che la mia scelta è migliore, più dolce, non così disperata", S. Sokolov, *Škola*, op. cit., p. 25 (trad. it. *La scuola*, p. 31).

¹²³ "Era uno di quelli che adorano pattinare e correre sul ghiaccio liscio con le lame ben arrotate, che sono diventate anche la causa del fatto che noi abbiamo perso un cliente e i becchini ne han guadagnato uno", S. Sokolov, *Meždu sobakoj*, op. cit., p. 20.

¹²⁴ "Sono in attesa, sperano che lei appaia di nuovo, anche se tutti sanno che lei fa visita raramente, e quando fa visita può essere vista solo dai prescelti, per i quali questi incontri, di regola, non portano a buon pro", Ivi, p. 136.

¹²⁵ S. Sokolov, "Ključevoe slovo", op. cit., p. 31.

¹²⁶ V. Šklovskij, "L'arte", op. cit., p. 16.

¹²⁷ D.B. Johnson, "Sasha Sokolov: The New Russian Avant-Garde", *Critique: Studies in Modern Fiction*, 1989 (XXX), 3, p. 177.