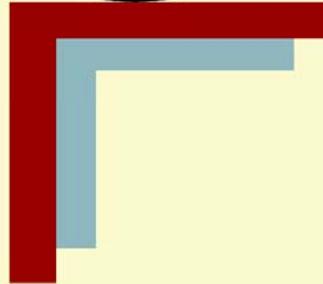


eSamizdat

2007 (V) 1-2



La rivista eSamizdat, dedicata alle culture dei paesi slavi, è stata fondata da Alessandro Catalano e Simone Guagnelli: pubblicata dal 2003 è gratuitamente consultabile all'indirizzo <http://www.esamizdat.it>. Tutti i numeri sono stati realizzati grazie all'autofinanziamento e al lavoro volontario dei nostri simpatizzanti. eSamizdat non è finanziata da alcuna istituzione pubblica o privata.

L'associazione ALTREUROPE, fondata dai curatori di eSamizdat e dagli amici della rivista, è nata il 4 dicembre 2006 ed è operativa dall'inizio del 2007. L'associazione è apolitica e aconfessionale, non comporta alcuna finalità di lucro e si propone di favorire e realizzare la diffusione della cultura dei paesi dell'Europa centro-orientale e balcanica, nei suoi reciproci rapporti con il resto dell'Europa e le altre culture del mondo, in modo particolare attraverso il sostegno economico della rivista telematica eSamizdat e del sito internet <http://www.esamizdat.it>.

Se ti sembra che quello che stiamo facendo sia utile, sostenici concretamente.

Per sostenerci puoi fare una donazione tramite bollettino postale sul c/c postale 78755261, intestato a ALTREUROPE oppure iscriverti ad Altreurope

* Iscrizione Socio Ordinario annuale Quota fissa: 25.00 euro

* Iscrizione Socio Sostenitore annuale Quota minima: 50.00 euro

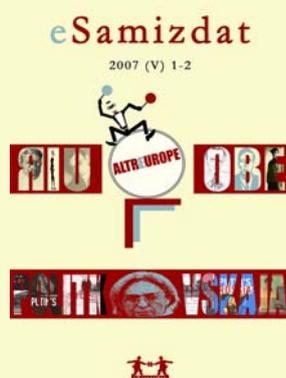
Per maggiori informazioni consulta la pagina <http://www.esamizdat.it/altreurope/index.htm>

Oppure scrivi a altreurope@esamizdat.it

Per procedere con l'iscrizione vai alla pagina <http://www.esamizdat.it/altreurope/registrazione1.jsp>

eSamizdat 2007 1-2

15 giugno 2007



eSamizdat, Rivista di culture dei paesi slavi registrata presso la Sezione per la Stampa e l'Informazione del Tribunale civile di Roma. N° 286/2003 del 18/06/2003, ISSN 1723-4042

Copyright © eSamizdat 2003-2007 Alessandro Catalano e Simone Guagnelli

DIRETTORE RESPONSABILE

Simona Ragusa

CURATORI

Alessandro Catalano e Simone Guagnelli

COMITATO SCIENTIFICO

Giuseppe Dell'Agata, Nicoletta Marcialis, Paolo Nori, Gian Piero Piretto

COMITATO DI REDAZIONE

Alessandro Ajres, Alessandro Amenta, Milly Berrone, Giulia Bottero, Silvia Burini, Claudio Cadeddu, Alessandro Catalano, Marco Dinelli, Eleonora Gallucci, Giulietta Greppi, Simone Guagnelli, Andrea Lena Corritore, Katia Margolis, Alessandro Niero, Laura Piccolo, Marco Sabbatini e Massimo Tria

COPERTINA, IMPAGINAZIONE E PROGETTO GRAFICO

Simone Guagnelli

Indirizzo elettronico della rivista: <http://www.esamizdat.it>

e-mail: redazione@esamizdat.it

Sede: Via Principe Umberto, 18 – 00185 Roma

Sono autorizzate la stampa e la copia purché riproducano fedelmente e in modo chiaro la fonte citata.

Libri e materiale cartaceo possono essere inviati a Alessandro Catalano, Via Principe Umberto, 18 – 00185 Roma o a Simone Guagnelli, Via Carlo Denina, 22 – 00179 Roma.

Articoli e altri contributi elettronici vanno inviati in formato word o L^AT_EX all'indirizzo redazione@esamizdat.it

I criteri redazionali sono scaricabili all'indirizzo: www.esamizdat.it/criteri_redazionali.htm

www.esamizdat.it

TEMI

OBERIU

A cura di Milly Berrone e Giulietta Greppi	
[INTRODUZIONI]	
Serena Vitale, “Pionieristica. A la Dumas: trent’anni dopo”	9-14
Rosanna Giaquinta, “Ipocondriaca. Oberiu, o della marginalità”	15-17
Paolo Nori, “Stolida. Tre pezzi su Daniil Charms e gli oberiuti, forse”	19-20
Laura Piccolo, “Perlustrativa. Oberiu in Italia”	21-32
Milly Berrone, “Didascalica. Nota alle traduzioni”	33-34
Giulietta Greppi, “Audace. Una dichiarazione in stile Oberiu”	35-37
[TRADUZIONI]	
<i>Oberiu. Il manifesto</i> , traduzione dal russo di Milly Berrone	39-42
Igor’ Bachterev, <i>Quando eravamo giovani</i> , traduzione dal russo di Simone Guagnelli	43-66
<i>Aleksandr Vvedenskij. La stella del nonsense</i> , a cura di Giulietta Greppi	67-96
<i>Konstantin Vaginov. Oberiuta per caso</i> , a cura di Milly Berrone	97-112
<i>Nikolaj Zabolockij. La raccolta Stolbcy</i> , introduzione e nota bibliografica a cura di Marco Caratozzolo, traduzioni di Milly Berrone, Marco Caratozzolo, Giulietta Greppi, Massimo Maurizio, con un ricordo di Claudia Scandura	113-133
<i>Daniil Charms. Il volo e la vertigine</i> , a cura di Laura Piccolo	135-151
<i>Le maschere, i satiri, le veneri di Nikolaj Makarovič Olejnikov</i> , a cura di Massimo Maurizio	153-164
Leonid Lipavskij, <i>Indagine sul terrore</i> , a cura di Giulietta Greppi, traduzione dal russo di Catia Renna	165-176
Jakov Druskin, <i>Conversazione dei messaggeri</i> , a cura di Giulietta Greppi	177-180
[DIALOGHI]	
“Kolja è andata al mare’. Dialogo con Nikita Zabolockij”, a cura di Marco Caratozzolo	181-184
“Folle è il mio aspetto e la mia indole è sfrenata’. Dialogo con Vladimir Erl’”, a cura di Marco Sabbatini	185-188
[RISTAMPE]	
Daniil Charms, <i>Elizaveta Bam</i> , traduzione dal russo di Serena Vitale	189-198
Aleksandr Vvedenskij, <i>Natale a casa Ivanov</i> , traduzione dal russo di Serena Vitale	199-208

“Gli scrittori non sono mai innocenti’. Dialogo con Georgi Gospodinov sulla letteratura, sul postmoderno e su <i>Romanzo naturale</i> ”, a cura di Alessandro Catalano	211-216
“Gli scrittori sono lenti come lumache’. Dialogo con Jáchym Topol”, a cura di Laura Angeloni	217-221
“Lo spazio comunicativo del samizdat rappresenta una specie di internet preistorico’. Dialogo con Jiří Gruntorád su libri proibiti, normalizzazione e Charta 77”, a cura di Alessandro Catalano	223-232
“Non c’è niente di più spaventoso degli schiavi che diventano padroni’. Dialogo con Marija Rozanova Sinjavskaja”, a cura di Alessandra Carbone	233-238
“La fantascienza è la possibilità di parlare dei nostri problemi guardandoli da una stella...’. Dialogo con Vjačeslav Rybakov”, a cura di Stefano Bartoni	239-253

DIALOGHI

TEMI

Anna Politkovskaja, <i>Il giornalismo vale una vita? Cinque articoli da Novaja gazeta</i> , a cura di Vivia Benini	257-276
Anna Politkovskaja, <i>Sul palco della guerra</i> , a cura di Marta La Greca	277-287

POLITKOVSKAJA

“Nowa Huta, la città modello del XX secolo. Conversazioni con Stanisław Juchnowicz e Piotr Gąsior”, a cura di Maria Condò e Daniele Vadalà	291-310
--	---------

REPORTAGE

ARTICOLI

Денис Шумилин, “Метафизический дуализм на фоне библейских образов в стихотворении Тютчева ‘Проблеск’”	313-325
Maria Chiara Ferro, “Sof’ja Alekseevna Romanova. Una donna sovrana nella Moscovia della fine del XVII secolo”	327-336

ALTREUROPE

“Il poeta è uno strumento della memoria’. Dialogo con Tomas Venclova su lingua, esilio, memoria”, a cura di Raoul Melotto	339-344
Stasys Šalkauskis, <i>L'essenza della nazionalità</i> , a cura di Andrea Griffante	345-351

TRADUZIONI

Georgi Gospodinov, <i>Tre poesie e Peonie e pansé</i> , traduzione dal bulgaro di Giuseppe Dell'Agata	355-357
Andrej Sergeev, <i>Album di francobolli</i> , a cura di Francesca Gamurrini	359-412
Wojciech Kuczok, <i>Èl diav</i> , a cura di Alessandro Ajres	413-417
Karel Michal, <i>Il misterioso pollo parlante del selciatore Houska</i> , a cura di Nicla Mazzoni	419-427
Vjačeslav Rybakov, <i>Perdite antiche</i> , a cura di Stefano Bartoni	429-445

BIBLIOGRAFIE

“Angelo Maria Ripellino. Bibliografia. Aggiornamento”, a cura di Antonio Pane	449-452
---	---------

ARCHIVI

Angelo Maria Ripellino, <i>Due testi ritrovati</i> , a cura di Antonio Pane	455-458
“La furia iconoclasta dell'anno 1619. Le devastazioni nella cattedrale del castello di Praga nel resoconto in italiano di un anonimo cronista”, a cura di Simone Bardazzi	459-467

RASSEGNE

Antonio Maccioni, “Pavel Aleksandrovič Florenskij. Note in margine all'ultima ricezione italiana”	471-478
Alessandro Ajres, “Anonimo, non più gallo? Storia di una discussione intorno all'autore della prima cronaca polacca”	479-484

RECENSIONI

G. Gospodinov, <i>Romanzo naturale</i> , traduzione di D. Di Sora e I. Stoilova, Voland, Roma 2007 (Alessandro Catalano)	487-489
V. Sorokin, <i>Ghiaccio</i> , traduzione di Marco Dinelli, Einaudi, Torino 2005 (Bianca Sulpasso)	489-492
“Michail Šiškin: ricordi che non hanno tempo” (Galina Denissova)	492-494

A. Kurkov, <i>I pinguini non vanno in vacanza</i> , traduzione di B. Osimo, Garzanti, Milano 2006 (Marzia Cikada)	494-495
<i>Antologia del racconto bulgaro</i> , a cura di G. Dell'Agata, Associazione Bulgaria-Italia, Padova 2006 (Roberto Adinolfi)	495-496
A. Tosi, <i>Waiting for Pushkin. Russian Fiction in the Reign of Alexander I (1801-1825)</i> , Rodopi, Amsterdam-New York 2006 (Agnese Accattoli)	496-498
A. Введенский и Д. Хармс в их переписке, вступительная статья, публикация и комментарий В. Сажина, Серия Библиограф, выпуск 18, Издание Ассоциации Русский Институт в Париже, Париж 2004 (Marco Sabbatini)	498-500
Nestore l'Annalista, <i>Cronaca degli anni passati (XI-XII secolo)</i> , introduzione, traduzione e commento di A. Giambelluca Kossova, San Paolo, Cinisello Balsamo (Mi) 2005 (Sergio Mazzanti)	500-501
<i>Taste the East. Linguaggi e forme dell'Ostalgie</i> , a cura di E. Banchelli, Sestante Edizioni (Bergamo U.P.), Bergamo 2006 (Andrea Lena Corritore)	502-505
A. Nivat, <i>La Casa alta</i> , traduzione di M.S. Palieri, Le Lettere, Firenze 2004 (Sergio Mazzanti)	505-506
E. Ivetic, <i>Le guerre balcaniche</i> , Il Mulino, Universale Paperacks, Bologna 2006 (Angelo Floramo)	506-507
A. Sbutega, <i>Storia del Montenegro. Dalle origini ai nostri giorni</i> , Rubbettino, Catanzaro 2007 (Angelo Floramo)	508-510
<i>Argumentna struktura. Problemi na prostoto i složnoto izrečenie</i> , a cura di S. Koeva, Verba magistri, Sofija 2005 (Paola Bocale)	510-512
Glosse storiche e letterarie V [F. Leoncini, <i>La questione dei Sudeti 1918-1938</i> , Libreria Editrice Cafoscarina, [Venezia 2005 ²]; <i>La nazione in rosso. Socialismo, Comunismo e "Questione nazionale": 1889-1953</i> , a cura di M. Cattaruzza, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz) 2005; V. Wolf, <i>Čeští a slovenští umělci na Bienále v Benátkách 1920-1970</i> , Univerzita Palackého, Olomouc 2006; <i>Jan Svěrák</i> , a cura di A. Trovesi e B. Fornara, Bergamo Film Meeting 2007 - Edizioni di Cineforum, Bergamo 2007]	512-514
<i>L'andegraund moscovita racconta l'andegraund pietroburghese: viaggio nella memoria dei Mit'ki attraverso gli scatti di Aleksandr Krasnov</i> , a cura di Laura Piccolo	517-518
<i>Repubblica ceca</i> , a cura di Alessandro Catalano; <i>Russia</i> , a cura di Marco Dinelli; <i>Polonia</i> , a cura di Alessandro Amenta e Leonardo Masi	521-523

Con questo numero doppio eSamizdat torna, dopo il numero unico del 2006 integralmente dedicato alle recensioni, al suo modello originario, presentando due Temi distinti: una consistente antologia dell'ultima avanguardia russa, gli oberiuti, curata da Milly Berrone e Giulietta Greppi e un omaggio alla giornalista russa Anna Politkovskaja, brutalmente assassinata a Mosca il 7 ottobre del 2006. Nelle singole sezioni della rivista presentiamo inoltre diversi materiali e traduzioni che risveglieranno senz'altro la curiosità di molti dei nostri lettori. Cogliamo l'occasione per segnalare, tra i contributi più interessanti, un importante aggiornamento della bibliografia di Angelo Maria Ripellino, pubblicata nel numero 2004/2.

Abbiamo però sempre ritenuto che ogni rivista dovesse essere costantemente in grado di arricchire il suo modello di partenza ed eSamizdat lo fa a partire da questo numero con alcune nuove sezioni: Altreurope (che sarà dedicata ai paesi non slavi di quell'arcipelago che è l'ex Europa dell'est), Rassegne (che conterrà quelle analisi di alcuni fenomeni non assimilabili a semplici recensioni), Immagini (che testimonierà la vivacità di una produzione fotografica ad alcuni forse non troppo nota) e Panorama (che presenterà "in pillole", e a rotazione, le novità letterario-culturali che hanno caratterizzato il dibattito culturale in alcuni dei paesi di cui ci occupiamo).

Se al folclore del mondo editoriale di oggi appartiene la prima minaccia (preventiva) di querela per una possibile nostra recensione negativa, molte sono state le belle parole spese per il ritorno della nostra rivista. Ne siamo particolarmente felici, perché in tutti i casi in cui non è il soldo a muovere la promozione culturale, il riconoscimento principale è dato dal numero crescente di lettori e simpatizzanti.

Naturalmente molte sono le persone che vorremmo e dovremmo ringraziare, ci limitiamo a farlo esplicitamente nel caso della Novaja Gazeta, che ci ha concesso l'autorizzazione a pubblicare i testi di Anna Politkovskaja, delle curatrici della sezione dedicata agli oberiuti, dell'insostituibile Laura Piccolo, di Antonio Pane, instancabile ritrovatore di tracce ripelliniane ormai dimenticate, e di tutti coloro che hanno salutato con simpatia la notizia della prosecuzione di eSamizdat e la fondazione dell'associazione culturale Altreurope, iscrivendosi e sostenendo così in modo concreto il nostro lavoro. Maggiori informazioni in questo senso possono essere reperite all'indirizzo <http://www.esamizdat.it/altreurope/index.htm>.

eSamizdat tornerà puntuale prima della fine dell'anno come una sorta di regalo di natale.

Intanto buona lettura a tutti.



A cura di Milly Berrone e Giulietta Greppi

[INTRODUZIONI]

Serena Vitale, “Pionieristica. A la Dumas: trent’anni dopo”	9-14
Rosanna Giaquinta, “Ipocondriaca. Oberiu, o della marginalità”	15-17
Paolo Nori, “Stolida. Tre pezzi su Daniil Charms e gli oberiuti, forse”	19-20
Laura Piccolo, “Perlustrativa. Oberiu in Italia”	21-32
Milly Berrone, “Didascalica. Nota alle traduzioni”	33-34
Giulietta Greppi, “Audace. Una dichiarazione in stile Oberiu”	35-37

[TRADUZIONI]

<i>Oberiu. Il manifesto</i> , traduzione dal russo di Milly Berrone	39-42
Igor’ Bachterev, <i>Quando eravamo giovani</i> , traduzione dal russo di Simone Guagnelli	43-66
<i>Aleksandr Vvedenskij. La stella del nonsense</i> , a cura di Giulietta Greppi	67-96
<i>Konstantin Vaginov. Oberiuta per caso</i> , a cura di Milly Berrone	97-112
<i>Nikolaj Zabolockij. La raccolta Stolbcy</i> , introduzione e nota bibliografica a cura di Marco Caratozzolo, traduzioni di Milly Berrone, Marco Caratozzolo, Giulietta Greppi, Massimo Maurizio, con un ricordo di Claudia Scandura	113-133
<i>Daniil Charms. Il volo e la vertigine</i> , a cura di Laura Piccolo	135-151
<i>Le maschere, i satiri, le veneri di Nikolaj Makarovič Olejnikov</i> , a cura di Massimo Maurizio	153-164
Leonid Lipavskij, <i>Indagine sul terrore</i> , a cura di Giulietta Greppi, traduzione dal russo di Catia Renna	165-176
Jakov Druskin, <i>Conversazione dei messaggeri</i> , a cura di Giulietta Greppi	177-180

[DIALOGHI]

“‘Kolja è andata al mare’. Dialogo con Nikita Zabolockij”, a cura di Marco Caratozzolo	181-184
“‘Folle è il mio aspetto e la mia indole è sfrenata’. Dialogo con Vladimir Erl”, a cura di Marco Sabbatini	185-188

[RISTAMPE]

Daniil Charms, <i>Elizaveta Bam</i> , traduzione dal russo di Serena Vitale	189-198
Aleksandr Vvedenskij, <i>Natale a casa Ivanov</i> , traduzione dal russo di Serena Vitale	199-208

IMMAGINE 1



Deposito dei tram. Inizio del viaggio

Pionieristica

A la Dumas: trent'anni dopo

Serena Vitale

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 9-14 ◇

Le pagine di Serena Vitale che qui presentiamo sono tratte dal volume L'avanguardia russa, pubblicato nel 1979 per i tipi di Mondadori. I movimenti e i testi cui è complessivamente dedicata l'antologia "sono quelli che nel panorama della letteratura russa degli anni Dieci e Venti presentano i più forti e significativi legami (di analogia, scambi, derivazioni, anticipazioni) con l'insieme delle tendenze ed esperienze della cultura europea che la più diffusa e attendibile convenzione critica indica come 'avanguardie storiche'. Tra gli obiettivi che il loro raggruppamento (inconsueto nella storiografia critica) vuol realizzare vi è appunto, in primo luogo, la dimostrazione di come questi momenti della letteratura russa siano indispensabili a una ricostruzione completa del multiforme panorama dell'avanguardia novecentesca europea" (p. IX). In questo contesto la parte conclusiva del volume, che ha accompagnato nello studio almeno due generazioni di russisti italiani, è dedicata a Oberiu, "ultima avanguardia ormai sovietica", per usare la definizione di Jean-Philippe Jaccard, offrendo ampio spazio ad autori fino a quel momento quasi del tutto sconosciuti al pubblico, non solo italiano, di specialisti e appassionati. Serena Vitale che, proprio per questo suo impegno, abbiamo voluto definire pioniera, ha gentilmente offerto a eSamizdat la possibilità di ristampare i suoi testi – la sezione dell'introduzione dell'Avanguardia russa dedicata a Oberiu e le traduzioni di Elizaveta Bam [Elizaveta Bam] di Daniil Charms e di Elka I Ivanovych [Natale a casa Ivanov] di Aleksandr Vvedenskij – regalandoci parole e ricordi che ci hanno commosso: "Trent'anni fa si lavorava alla cieca, in un sottosuolo non solo metaforico (ci si scambiava dattiloscritti e idee per lo più nelle viscere della terra: nelle stazioni del metrò). Ricordo di aver utilizzato, insieme ai testi di riferimento che dovetti citare nell'Avanguardia per un minimo di decenza bibliografica, alcune stinte copie dattiloscritte che circolavano in samizdat; in altri – pochi – casi seguii invece i suggerimenti di Miša Mejlach. Me li diede a Komarovo, mentre faceva lo yoga a testa in giù... E quante altre storie – comiche, o umilianti, o sordidamente kappagibistiche – mi sono tornate alla mente rileggendo Vvedenskij e Charms. Sì, è decisamente arrivato il tempo di scrivere il 'come eravamo' della mia generazione (pionieri? incoscienti, piuttosto)".

Convinte che per il "come eravamo" sia decisamente troppo presto,

ringraziamo Serena Vitale per la sua collaborazione e disponibilità, augurandole mille di queste scoperte.

Milly Berrone



LO stesso nome Oberiu può introdurre alla zona di silenzio, ipotesi, imprecisione e leggende che avvolge la breve storia dell'ultima formazione d'avanguardia creatasi nella Russia degli anni Venti, a Leningrado. Il nome, apparentemente una delle tante abbreviazioni del nuovo linguaggio socio-culturale sovietico, Ob"edinenie real' nogo iskusstva [Associazione dell'arte reale], è piuttosto, in realtà, un calco parodistico e "assurdo" di quelle sigle: "er" perché così si pronuncia la "r" o per un'inversione, non priva di senso, delle due prime lettere di "reale"? La "u", sostiene qualcuno, venne aggiunta "per divertimento"; e che la sigla confondesse le idee lo dimostrano le distorsioni alle quali andò soggetta nel brevissimo volgere di tempo in cui venne pubblicamente citata: "Oberio", si legge in un programma del Dom pečati, e in alcuni critici si affermò la dizione di *obereuty* per i membri del gruppo. A parte quello di Nikolaj Zablockij, anche i singoli nomi degli oberiuti sono sconosciuti al pubblico sovietico, fatta eccezione per pochi addetti ai lavori e per una piccola cerchia di estimatori e cultori appassionati; negli ultimi anni, tuttavia, quei nomi stanno lentamente affiorando sulle pagine di riviste e giornali letterari, e fuori dell'Unione sovietica si assiste a un sempre più fitto lavoro di riscoperta e pubblicazione di testi rimasti inediti per trentaquarant'anni. È un lavoro, naturalmente, sul quale incombono i rischi di scorrettezza filologica sempre presenti quando si ha a che fare con testi inediti, che si tramandano e circolano attraverso copie e copie di copie. Ma anche quando si arriverà a un'edizione completa e filologicamente attendibile dei testi degli oberiuti non

si dovrà dimenticare che non di rado la loro nascita era accompagnata nei loro autori dalla coscienza che si trattava di opere non destinate alla pubblicazione, e che il loro mezzo di diffusione più corrente fu per qualche anno la *performance*, l'incontro diretto con il pubblico da piccoli palcoscenici "volanti". Parlare della letteratura di Oberiu, dunque, significa per molti versi ricostruire da frammenti di memorie, brani di pubblicazione, ricordi dei superstiti, supposizioni degli esperti, affidarsi alle seduzioni di un'ipotetica invariante testuale, scoprire un inatteso e atroce significato extraletterario nell'affermazione di Lotman secondo cui è falso "che la tecnica della stampa, avendo imposto la propria lingua grafica alla nuova cultura, abbia portato alla scomparsa delle varianti del testo letterario"¹. Di fronte alle varianti di questo "folclore" sovietico, comunque, il critico è più fortunato dello studioso del folclore canonico: conosce, nella maggioranza dei casi, i nomi degli autori.

Daniil Ivanovič Charms (pseudonimo di Juvačev), nato nel 1905 (il padre era un intellettuale populista); pubblicò molte poesie per l'infanzia; arrestato nel 1941, morto in prigione il 2 febbraio 1942. È stato riabilitato.

Aleksandr Vvedenskij, nato nel 1904, autore di numerosi libri per l'infanzia; fu arrestato e morì in circostanze ancora oscure nel 1941.

Nikolaj Zabolockij, originario di Kazan', studiò a Leningrado, pubblicò due raccolte di versi: *Stolbcy* [Colonne] nel 1929 e *Vtoraja kniga* [Secondo libro] nel 1937, oltre a poesie per l'infanzia. Arrestato in seguito a una delazione nel 1938, rilasciato nel '46, morto nel '58. È stato in seguito riabilitato.

Sono questi i nomi centrali e più significativi di un gruppo che già nel '26 appare configurato come tale nei taccuini di Charms e Vvedenskij, nei quali sono citati, ancora, i nomi di Igor' Bachtrev (1908-1996), poeta e drammaturgo, e Boris (soprannominato Dojvber) Levin (1904-1942), prosatore. Il "gruppo", ancora anonimo, era agli inizi legato all'Ala di sinistra capeggiata, nell'ambito del Sojuz poetov di Leningrado, da Aleksandr Tufanov, già noto come autore di un curioso libro, *K zaumi* [Per la zaum'], uscito nel 1924: un "trattato" che riprendeva la ricerca chlebnikoviana nella direzione delle più deliranti corrispondenze fon-

semantiche e offriva esempi di poesie "fonetiche", per altro più vicine alla melodosità simbolista che all'impervia ruvidità della *zaum'* cubo-futurista. Ma Tufanov era anche uno studioso di folclore, e questo suo interesse per l'arte nazionale (che si riflette in una raccolta di liriche del 1927, *Uškujniki*, il cui titolo allude ai famigerati predatori-pirati della Novgorod trecentesca) dovette certamente influenzare gli oberiuti più dei suoi vuoti esercizi formali.

Già nell'autunno del '26 al Ginchuk (l'Istituto per la cultura artistica diretto da Malevič), Charms e Vvedenskij iniziano le prove della rappresentazione scenica *Moja mama vsja v časach* [Mia mamma è tutta un orologio], un montaggio di poesie che per "ragioni tecniche" non poté essere realizzato; altre serate vennero però tenute, con letture teatralizzate di versi, al Giii, al Sojuz poetov, in case dello studente, perfino in unità militari. Durante l'allestimento della pièce di Charms *Elizaveta Bam*, rappresentata il 24 gennaio 1928 al Dom pečati di Leningrado (un'istituzione di tipo divulgativo-culturale in cui agivano numerosi gruppi e circoli di diversa origine: nel programma del gennaio 1928 sono annunciate, per esempio, conferenze sulle basi del marxismo per il ciclo di lezioni dell'Università popolare, relazioni della Associacija proletarskich pisatelej di Leningrado, conferenze di scrittori non legati a gruppi, serate cinematografiche, *matinée* domenicali per bambini e così via), venne preparato il manifesto-dichiarazione di Oberiu. Esso cita come ulteriore membro letterario del gruppo (che ha anche una sezione cinematografica) Konstantin Vaginov (1899-1934); maturato come poeta in ambito postsimbolista e poi acmeista, nei suoi romanzi *Kozlinaja pesn'* [II canto del capro, 1928], *Trudy i dni Svistonova* [Le opere e i giorni di Svistonov, 1929], *Bambočada* [Bambocciata, 1931] questi recupera il tema centrale della propria lirica – l'inarrestabile degradazione della capitale intellettuale del paese – inserendolo in una fantasmagoria grottesca e visionaria molto vicina alle pratiche fondamentali della letteratura oberiutica.

Altri nomi citati dalla dichiarazione possono illuminare su simpatie e alleanze di Oberiu: Filonov, per esempio (per qualche tempo alle pareti di alcuni locali del Dom pečati diretto da Nikolaj Baskakov, che aveva un debole per l'arte "di sinistra", si erano potuti vedere gli affreschi di quella "scuola di Filonov" di cui la di-

¹ Ju. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano 1972, p. 69.

chiarazione lamenta l'espulsione dall'Accademia); Mavlič, che fino al '28 diresse il *Ginchuk* (la dichiarazione lamenta che l'artista non possa svolgere la sua attività di architetto in Urss); Igor' Terent'ev, ex membro del gruppo 41°, che aveva fatto molto rumore con la sua messa in scena – al *Dom pečati*, il 9 aprile del 1927 – del *Revizor* [L'ispettore generale] di Gogol' ("un'assurda parata escrementizia. Gli attori non facevano altro che correre, agitando brandelli di carta, nella latrina costruita sul palcoscenico"²). Proprio nel secondo numero del periodico *Afiši doma pečati*, in cui uscì la dichiarazione di Oberiu, Terent'ev prendeva le difese della sua regia con argomenti vicini alla teatralità di Oberiu: "Il pubblico è rimasto meravigliato e in parte offeso dall'*Ispettore generale* del *Dom pečati* perché la commedia di Gogol' veniva ribaltata e presentata nel 'suo lato rivoluzionario' [...]. Al teatro del *Dom pečati* è venuto fuori che il 'vero' ispettore sono gli stessi ispezionati e che l'ispettore fittizio è sempre Chlestakov, cioè una 'persona' creata dalla fantasia filistea: dio, genio, despota... [...]. Non è forse per questo che molti hanno fatto finta di 'non aver capito nulla' nel nostro *Ispettore*, a parte le scene 'di toilette' (che, a proposito, nella nostra messa in scena sostituiscono al quadro del 'Giudizio universale' la 'diarrea' – cosa meno solenne, ma in compenso più vera)"³.

Amico personale degli oberiuti fu, ancora, Nikolaj Olejnikov (1898-1937), che introdusse alcuni di loro nell'ambiente delle case editrici e delle riviste per l'infanzia. Lo stesso Olejnikov ha lasciato un certo numero di liriche inedite, per lo più "private": tenere e scherzose epistole in cui l'alternanza di *naïveté*, ironia e spessore filosofico rivela precise analogie con i modi della poesia oberiutica. E infine, tra i letterati che costeggiarono la breve esperienza di Oberiu, bisognerà ricordare il critico Leonid Savel'ev (pseudonimo di Leonid Lipavskij, 1904-1941), che partecipò ad alcune serate, e il giovane poeta Jurij Vladimirov (1908/9-1930/1), che si unì per breve tempo al gruppo quando questo, ormai, si stava disgregando.

Le "tre ore di sinistra" andate in scena negli ultimi giorni del gennaio 1928 al *Dom pečati* avevano attira-

to l'attenzione non benevola della critica, che cominciò a parlare di "orribile *zaum'*", "sciocchezze", "confusione d'idee spinta fino al cinismo". Le esibizioni pubbliche continuarono, ma in luoghi sempre più marginali (perfino club dei comitati inquilini) e senza, ormai, la partecipazione di Zabolockij e Vaginov. Il programma di una di queste serate riportato dai taccuini di Charms prevede, insieme a letture di prosa "eucalica" (?) di Levin e alla tragedia di Charms e Bachterev *Zimnjaja progulka* [Passeggiata invernale], con musica di P. A. Vul'fus, esibizioni di un prestigiatore e di acrobati, una "disputa e vari bottoni" e un "armadio centrale". Questo armadio ricorre nella pur scarsa letteratura memorialistica su Oberiu: Charms soleva recitare le sue poesie presentandosi seduto su un armadio, e secondo Bachterev la poesia stessa, per gli oberiuti, "era un armadio". Si tratta, forse, di un riferimento a quella "oggettualità" più volte invocata nella dichiarazione: un'oggettualità strettamente non realistica, che richiama per certi aspetti sia l'esperienza dadaista sia quella surrealista; è chiaro, comunque, che non era solo una questione di poetica, ma anche una di quelle provocatorie trovate tipiche del rapporto avanguardistico col pubblico. Del resto, una vena di disperato, anacronistico eccentricismo affiora anche nella vita privata di molti oberiuti, soprattutto in quella di Daniil Charms, ultimo dandy pietroburghese, immortalato da rare fotografie in incredibili completi "anglosassoni" di tweed, con l'immancabile pipa. Charms amava scrivere con gli pseudonimi più strani: Karl Ivanovič Šusterling (il suo sosia tedesco), Šardam (Chardames, il suo sosia francese) e ancora Toporyškin, Dandan. Qualcuno ricorda la sua piccola stanza nel cui ascetico vuoto risaltava una macchina del nulla, fatta di pezzi di bicicletta e altri *objets trouvés*; si racconta che Charms non abbandonò il suo atteggiamento aristocratico e dandistico – reazione ironica all'ambiente circostante più che recupero di tradizioni lontane – neanche al momento dell'arresto. La serata teatrale di Oberiu, tenutasi al *Dom pečati* nei primi giorni dell'aprile del '30, a cui parteciparono Charms, Levin e Vladimirov, fu l'ultima apparizione del gruppo. Anche in seguito a un minaccioso articolo-monito: *Reakcionnoe žonglerstvo. Ob odnoj vylazke literaturnych chuliganov* [Ciarlataneria reazionaria. Una sortita di *chuligan* letterari] apparso in *Smena* del 9 aprile 1930,

² S. Danilov, *Revizor na scene*, Char'kov 1933, citato in A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Torino 1965, p. 221.

³ A. Turkov, *Nikolaj Zabolockij*, Leningrad 1968, p. 40.

che li accusava di “protesta contro la dittatura del proletariato”, il gruppo non ricomparve più in pubblico e formalmente si sciolse, anche se non si interruppe la lunga consuetudine di amicizie, incontri e progetti.

Le uniche formulazioni teoriche di Oberiu vanno dunque cercate nella più volte citata dichiarazione. Dopo la coraggiosa presa di posizione contro la linea della potente Rapp (l'Associazione russa degli scrittori proletari che avrebbe esercitato una vera e propria gestione dittatoriale della cultura dal '28 al '32) e contro la pretesa di una letteratura proletaria che per “accessibilità” intenda ripetizione di modelli stantii, viene affermata la rivoluzionarietà di Oberiu, che non offre nuovi metodi e “ricette” formali, ma una nuova *Weltanschauung*. La pratica dello straniamento attraverso la collisione dei significati verbali, strumento per restituire all'oggetto concreto il ruolo di protagonista del testo, il rifiuto della logica apparente nel quotidiano e l'affermazione della logica immanente dell'opera artistica apparentano strettamente la piattaforma di Oberiu ad alcuni aspetti del cubofuturismo russo, ma gli oberiuti rifiutano fermamente l'esperienza della *zaum'*. In effetti, la poesia degli oberiuti propone una nuova “sintassi” poetica cui presiedono alogismo e infantilismo, mentre lascia apparentemente intatte le parole e i loro significati. Singoli reperti semantici, estratti con microscopica attenzione da “schizzo fisiologico”, vengono costretti a una generale e vorticoso rotazione a seguito della quale il particolare riconquista evidenza e attendibilità in un nuovo assetto che sfugge a ogni simbologia e gerarchizzazione. Alla base di questa visione è sicuramente la scomposizione analitica (e qui bisognerebbe parlare del sicuro influsso che ebbe sulla poetica degli oberiuti la teoria dell'arte “analitica” di Filonov), scomposizione che tuttavia non dà luogo alla formazione di un ordine superiore di tipo astratto, ma crea una nuova coerenza nella concretezza del disordine. Questo modo sconnesso, squinternato, ma pieno e a suo modo rigoroso, è caratteristico della poesia di Zabolockij, dove un sistema di costanti e ossessivi *décalages*, di “smottamenti” di circostanze verbali e metaforiche da un oggetto a un altro, porta in primissimo piano dettagli concreti, tangibili, e li inserisce – grazie anche alla forza coesiva della struttura metrica – in un insieme che ha la meticolosità stravolta e la ferrea gerarchia “altra” del sogno o della follia. La poesia

oberiutica, per altro, si pone raramente come sondaggio diretto dell'inconscio individuale; parte sempre da dati esterni, e la sua illusione di ordine nella follia non può non essere letta anche in base ad elementi extratestuali. La chiave è fornita, ancora una volta, da Zabolockij, dove la “ricostruzione” dell'assurdità del reale diventa satira impietosa di una realtà precisa, quella burocratica, alienata, volgare del nuovo filisteismo contemporaneo.

La stessa oggettualità *sui generis* si ritrova nelle poesie che Charms e Vvedenskij scrissero dopo lo scioglimento di Oberiu. In esse si nota la presenza di uno spessore filosofico-meditativo analogo a quello che caratterizza la poesia zabolockiana dopo *Colonne* (unico periodo, nell'opera di questo autore, che possa essere definito a tutti gli effetti oberiutico). Ma per Charms e Vvedenskij è importante e decisiva la conservazione – in questa lirica apparentemente più distesa e solenne, che si inserisce di diritto nella storia della poesia filosofica russa – dei giochi di parole, della non-prospettiva, dell'antropomorfismo, della sintassi distorta o assente, della “concretezza” del pensiero infantile. L'insensatezza del mondo, riflessa dalla struttura formale del *nonsense*, innesca una catena di inquietanti “perché?” espressi con la petulante ossessività del bambino e al tempo stesso dà luogo a uno stupore estatico, a un desiderio di comprensione solo di rado esaudito da risposte di carattere metafisico. È totalmente assente la terminologia filosofica; tutto, anzi, si regge su una scala semantica quanto mai ristretta e concreta, e la stessa ricerca di trascendenza nasce da una ridistribuzione ciclica di pochi elementi oggettuali-figurativi. Si pensi, ancora una volta, al disegno infantile, ma anche alle cifre allegoriche (la testa, il cavallo, il pesce) della pittura di Filonov. Così, in una poesia, Charms vorrebbe “infiltrarsi come una capra nella testa / per esaminare la struttura del cervello, / sapere quali bottiglie compongono la nostra coscienza”, e per Vvedenskij “le donne piangono su un pino / e si erge il dio universale / sta sul cimitero dei cieli / un cavallo ideale incede / alla fine arriva il bosco...”.

Nella non ricca letteratura critica sulle poesie di Charms e Vvedenskij sono state giustamente rilevate le analogie con la tradizione anglosassone della letteratura del *nonsense* (Edward Lear era uno degli autori preferiti di Charms, e lo stesso, forse a maggior ragione, si dovrebbe supporre di Lewis Carroll); il richiamo sem-

bra farsi ancor più evidente nei “casi”, nelle brevissime storie-scenette che Charms venne scrivendo per lo più negli anni Trenta e che costituiscono sicuramente un piccolo, straordinario capitolo della letteratura nonsensica europea. Sennonché, ancora una volta, l’assurdo della prosa di Charms prende una luce affatto particolare dal riferimento a una realtà come quella della Leningrado tra la fine degli anni Venti e l’inizio degli anni Trenta. La progressiva disumanizzazione della vita quotidiana si riflette nella prosa di Charms attraverso la totale abolizione dei nessi di causa-effetto (un tale si ingozza di piselli e muore, e di seguito, nel giro di una decina di righe, muoiono o vanno incontro alla rovina almeno una decina di altre persone), che supera e scavalca anche il “caso-sovrano” dei dadaisti. Questo, di caso (mai “a lieto fine”, ma sempre più o meno esplicitamente velato di minaccia), si manifesta in un totale sovvertimento di convenzioni e gerarchie narrative: avvengono tantissime “cose” in un così breve spazio narrativo che ogni effetto di sorpresa viene annullato, oppure non succede assolutamente nulla e questo nulla viene dilatato, per lo spazio di una scena o addirittura di un intero racconto (è il caso di *Starucha* [La vecchia, 1939]). Tra le “cose che succedono”, tra gli “incidenti”, gran parte hanno episodi di efferata violenza (scene macabre – mai però sanguinose – di lotte, risse, ferimenti, suicidi, omicidi) che, mutuati formalmente dalla ferocia incongrua e *naïve* del teatro di marionette, alludono forse a un’esistenza in cui sopraffazione e crudeltà non sono più eccezioni e quindi sembrano aver perso ogni dimensione tragica. La serialità è l’artificio cui più spesso Charms ricorre per esprimere questa perdita di significato della violenza stessa: se una vecchina precipita “per troppa curiosità” dalla finestra è un avvenimento, se sei vecchine precipitano una dopo l’altra nel giro di una “scenetta” e l’autore, “stufo” di stare a guardare, “va al mercato dove, dicono, qualcuno ha regalato a un cieco uno scialle lavorato a maglia”, si tratta di un “incidente” che non merita interesse. La perdita di attenzione, l’incomunicabilità, il vuoto di senso e la disumanizzazione sono dunque i veri temi della prosa di Charms, che ricorre, per dar loro corpo, allo stesso linguaggio del mondo assurdo che descrive; annullando completamente la propria parola d’autore, Charms assume frammenti del medio linguaggio spersonalizzato della vita quotidiana fili-

stea, sempre alle prese con problemi di cibo e di ventre, e di quel linguaggio, comprimendolo e addensandolo, riproduce l’ipoteca di non-comunicazione fino all’afasia totale (è tipica, per i racconti di Charms, la clausola: “allora è meglio non parlarne più”). Afasia, automatismo dei rapporti interpersonali, perdita di identità individuale: pur rilevando alcune precise analogie con Dada e con l’*humour noir* surrealista (per altro, almeno finora, non spiegabili in termini di conoscenza o scambio diretti), è forse più opportuno rifarsi alle fonti russe, al Gogol’ della Pietroburgo onirico-impiegatizia, al Dostoevskij di *Dvojniki* [Il sosia] e, soprattutto, all’antieroe di *Zapiski iz podpol’ja* [Memorie del sottosuolo], la cui privata logorrea maniacale è il rovescio paradossale di una balbuzie, di un’afasia pubblica straziante.

Il discorso inceppato, le parole bloccate dal silenzio e dall’incomprensione, gli “insensati” sproloqui lirici e le “inopportune” meditazioni filosofiche inseriti bruscamente in un linguaggio lacerato e avvilito sono artificio precipuo anche del teatro di Charms, che, insieme a quello di Vvedenskij, costituisce un antefatto tanto rilevante quanto sconosciuto di alcuni fra i più recenti esiti del teatro europeo. Alla forma teatrale tende quasi naturalmente, col passare del tempo, la lirica dei due autori, che sempre più spesso si dispone secondo schemi dialogici (tendenza rintracciabile anche in una poesia come *Disciplina clericalis* di Zabolockij, del 1926, nella quale – come in altri aspetti decisivi della visione oberiutica – vive sicuramente il modello di Chlebnikov). Mimando la discussione sulle verità ultime e creando un’illusione di comunicazione, il dialogo in realtà ribadisce non solo l’impossibilità di ogni risposta, ma anche la scivolosità degli interrogativi destinati a sopravvivere all’infinito su linee parallele. Alla drammatizzazione dialogica tendono inoltre gli oberiuti come a una forma letteraria “totale”, dove, come nell’“ipernovella” chlebnikoviana, la convivenza e la contaminazione di stili, temi, generi diversi, facciano giustizia delle residue illusioni sull’equilibrio armonico delle categorie spazio-temporali. Nella loro pratica specificamente teatrale gli oberiuti sostituiscono al soggetto drammaturgico il “soggetto scenico”, che nasce da “tutti” gli elementi dello spettacolo (“la scenografia, il movimento dell’attore, una bottiglia lanciata, la coda di un abito: sono anch’essi attori, quanto quelli che scrollano la testa e pronunciano parole e

frasi”); e non a caso questo soggetto scenico appare dominato, di nuovo, da una violenza anonima, o ignota, o gratuita (il motivo del processo e della persecuzione poliziesca immotivata è presente in *Natale a casa Ivanov* di Vvedenskij come in *Elizaveta Bam* di Charms), e da una visione “rovesciata” (i bimbi sapienti, o maniaci sessuali, opposti al rimbambimento e all’automatismo sessuale degli adulti). In questo senso sembra difficile negare che il teatro degli oberiuti si ponga come un vero e proprio, anche se sotterraneo, anello di congiunzione tra il teatro cechoviano e quello del cosiddetto “teatro dell’assurdo” (Ionesco, in particolare). L’antigerarchicità degli elementi scenici, il ruolo significante del silenzio, il discorso inceppato e sospeso con il suo

doppio speculare del *bavardage*, del puro “rumore” verbale, il mancato incontro tra i monologanti, le domande senza risposte – tutto era iniziato con Čechov. Nel teatro di Oberiu, questi aspetti della drammaturgia cechoviana vengono spinti a conseguenze estreme attraverso l’introduzione, nel vuoto metaforico dello spazio scenico, di alcune presenze oggettuali (gli “assurdi” ciocchi e comodini di *Elizaveta Bam*) atte a riempire quel vuoto di una gestualità incongrua e ossessiva (sempre in *Elizaveta Bam* il duello, la segatura del ciocco e così via) che sembra essere, ormai, l’unica ipotesi di comunicazione.

[Serena Vitale, *L'avanguardia russa*, Milano 1979, pp.

LXXVIII-LXXXVI]



Ipocondriaca.

Oberiu, o della marginalità

Rosanna Giaquinta

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 15-17 ◇

OGGI la poetica di Oberiu (uso tale denominazione in modo assolutamente convenzionale, non prendendo deliberatamente in considerazione le innumerevoli specificità che differenziano i singoli componenti di questo cosiddetto gruppo) è stata studiata in modo approfondito e multilaterale, e gli studiosi hanno a disposizione un vasto materiale testuale e numerosi ed eccellenti spunti ermeneutici. Di tale processo ha beneficiato soprattutto Charms, assai meno Vvedenskij, quasi per nulla Olejnikov.

Se dunque il destino letterario (e non solo letterario) di questi autori è stato, durante la loro vita, decisamente tragico, gli ultimi decenni del Novecento hanno portato loro una piena riabilitazione, un ritorno con tutti gli onori, compreso quello della giusta collocazione nella cultura europea. Si impone comunque una riflessione: altrettanto tragico fu il destino di personalità come Gumilev, l'Achmatova, la Cvetaeva, Bulgakov, Zoščenko, Platonov, ma questi ultimi ebbero modo, in vita, di essere realmente presenti nella coscienza letteraria del loro tempo, presenti sia per il critico che per il lettore, già prima che il terrore staliniano li riducesse al silenzio o li annientasse anche fisicamente. Esistevano come autori completi, autonomi, portatori di una loro poetica individuale all'interno della letteratura ufficiale, anche se i loro rapporti con quest'ultima erano i più diversi. Per una questione puramente generazionale avevano avuto il tempo e il modo di manifestarsi, di pubblicare, di inserirsi nel dibattito culturale della loro epoca. Gli oberiuti, al contrario, è come se non fossero esistiti affatto. Non ebbero la possibilità di pubblicare, tennero solo pochissime serate e letture pubbliche; scrivevano per sé, per il loro ristretto gruppo di amici, per il cassetto. I contemporanei sembra li ricordassero non tanto per le novità della loro poetica, quanto piuttosto per l'eccentricità del comportamento (ma ricordiamo le pa-

role sarcastiche di Šklovskij, che affermò che non sapevano neppure metter su uno scandalo come si deve...). Data la complessità dei presupposti filosofici, religiosi ed estetici comuni, quello degli oberiuti può essere considerato una sorta di gruppo iniziatico. Custode della memoria fu infatti il filosofo Jakov Druskin, che negli anni Trenta è stato il punto di riferimento dei "pensatori naturali", peraltro del tutto sconosciuto lui stesso fino a pochissimi anni fa. E lo stesso si può dire di Leonid Lipavskij.

Gli oberiuti sono arrivati troppo tardi. La loro poetica di esordio, radicalmente sperimentale, non poteva ormai più inserirsi nel quadro culturale della fine degli anni Venti, per non parlare dell'evoluzione successiva dell'opera di Charms e di Vvedenskij, che procedette in direzione diametralmente opposta rispetto alla lettura sovietica ufficiale (molto più opposta, se così si può dire, rispetto alla via percorsa da altri grandi isolati quali l'Achmatova o Pasternak). Ma è proprio l'intempestività della comparsa di Oberiu in relazione al momento storico-culturale che determina, in larga misura, i caratteri specifici dello sviluppo della poetica e della visione del mondo della maturità di Charms e di Vvedenskij: usando una terminologia spaziale anziché temporale, si può parlare di marginalità – senza voler dare al termine, si badi bene, alcun significato deterioro. Mandel'stam, l'Achmatova, Zoščenko furono scagliati violentemente dal centro della dinamica culturale del loro tempo alla periferia, furono marginalizzati: ma si erano trovati al centro per un periodo sufficientemente lungo per essere percepiti come figure di primo piano. Dalla notorietà e dal successo furono proiettati nel silenzio o nel carcere; gli oberiuti al silenzio e al carcere approdarono provenendo dal non-essere letterario, dall'isolamento e dall'incognito. Essi non parlano con il loro tempo – parlano soltanto tra loro, soltanto con chi è simile a

loro.

Questa impressione si rafforza al momento del confronto con i testi. In Vvedenskij non c'è il minimo accenno alla realtà o al quotidiano; il suo mondo, fatto di immagini-simbolo e di concetti astratti, non ha alcun punto di contatto con lo spazio fenomenologico o storico ("mi interessano il tempo, la morte e Dio"). La totale astrazione del suo mondo poetico si riverbera anche sulla sua opera drammatica *Elka u Ivanovyč* [Natale a casa Ivanov, 1938], alla quale neppure le leggi e le convenzioni drammaturgiche riescono a conferire una qualsiasi "logica" compositiva, foss'anche fittizia. Il mondo di Charms nella prosa e in *Elizaveta Bam* (1927) è un mondo claustrofobico nel quale, però, può sempre irrompere violentemente il minaccioso universo esterno. Da tale situazione l'unica possibilità di salvezza sta nel pensiero speculativo, una condizione dello spirito simile alla grazia oppure al momento della creazione artistica (che per Charms sono praticamente la stessa cosa); ma più spesso prevalgono l'ignavia, la paralisi interiore, il silenzio di Dio. Privati della voce, Charms, Vvedenskij e i loro compagni sono rimasti sospesi, isolati; si trovano di conseguenza in una posizione instabile e periferica. Essi non avevano un presente (non erano pubblicati né letti, venivano sottoposti a critiche perfino i loro versi per l'infanzia), non avevano un futuro (basta scorrere velocemente le pagine del diario di Charms per vedere fino a che punto egli ne fosse consapevole), ma non avevano neppure un passato, dal momento che non ci fu mai una fase della loro vita in cui essi fossero letti, apprezzati o semplicemente conosciuti.

Del tutto particolare è anche il rapporto degli oberiuti, di Charms in particolare, con le fonti letterarie cui essi attingono. Charms e Vvedenskij esistono, letterariamente, in una sorta di vuoto pneumatico, non rimandano alle loro fonti (molto acute sono le osservazioni in proposito di Dmitrij Tokarev e Michail Zolotonosov)¹. I testi di Charms sono espressamente a-culturali, possono essere letti (e, quel che è più importante, compresi) da un lettore digiuno di filosofia e non particolarmente dotto. Se il lettore acculturato può cogliere, in più, echi

¹ D. Tokarev, *Kurs na chudsee: absurd kak kategorija teksta u Daniila Charmsa i Samjuelja Bekketa*, Moskva 2002; M. Zolotonosov, "Šizogramma čn, ili teorija psihičeskogo eksperimenta", *Charmsizdat predstavljajet*, Sankt Peterburg 1995, pp. 77-82.

e reminiscenze, il lettore semplice ha le stesse possibilità di quello colto di comprendere il senso di vuoto, di angoscia, di assurdo (tale comprensione "semplice" è del tutto impensabile per poeti come Mandel'stam o Brodskij, ad esempio). Ciò spiega la grande popolarità della prosa charmsiana e la diffusione di gran lunga minore delle opere di Vvedenskij. Peraltro, il concetto spaziale di "marginalità" al quale faccio riferimento non si applica alla produzione degli oberiuti per l'infanzia, che viene letta, citata, ricordata a memoria da generazioni: ed è proprio grazie alla letteratura per l'infanzia che essi sono stati poi ripristinati nel rango di scrittori.

La negatività che sta alla radice dell'opera di Charms fornisce un ulteriore elemento a favore del concetto di marginalità. In breve il poeta perde qualsiasi fiducia nella possibilità di conoscere alcunché al di là del mondo delle apparenze, l'impulso conoscitivo cede il passo alla semplice contemplazione dell'orrore e dell'insensato (la "malinconica contemplazione" di cui parla Michail Jampol'skij)². E poiché lontano dal centro si vede meglio e la vita è meno pericolosa, Charms spinge se stesso ai margini, si estrania, si distanzia il più possibile dalla vita vera, dalla storia (che, ovviamente, lo inghiottirà comunque). Naturalmente si tratta di un processo inconscio, in parte imposto dall'esterno, in parte percepito come possibile via di autodifesa. Tale posizione risulta però sorprendentemente fruttuosa, poiché è quella del filosofo, che guarda le cose da lontano, dall'alto, che non partecipa emozionalmente ma osserva, registra in termini di pensiero astratto e riproduce in termini di creazione artistica; è ciò che Charms chiama *vziranje* [osservazione, contemplazione]. E non si tratta, si badi bene, di un processo che avviene sul piano esclusivamente psicologico o esclusivamente storico: ma piuttosto della compresenza e dell'interazione di fattori diversi e complementari – l'esperienza esistenziale, la visione del mondo, i principi di poetica (sinteticità, frammentarietà, antipsicologismo, deliberata povertà linguistica, distruzione dell'intreccio e così via).

E poi consideriamo il carattere religioso, o, più esattamente, metafisico, dell'opera di Charms e di Vvedenskij: sembrerebbe non esserci niente di più inattuale, niente di più lontano dal clima culturale degli anni Ven-

² M. Jampol'skij, *Bespamjatsvo kak istok (Čitaja Charmsa)*, Moskva 1998.

ti e Trenta, della ricerca del trascendente, di un assoluto extraesistenziale. Georgij Adamovič nel 1931 scrisse che “la letteratura russa dopo Dostoevskij e Tolstoj ha disimparato a parlare con Dio”; emigrato in Francia nel 1923, per quanto seguisse con attenzione la vita culturale e artistica del suo paese non poteva certo conoscere questi poeti più giovani, affacciatisi alla stampa nel 1926 e subito scomparsi, e non poteva certo immaginare che ci sarebbero state personalità originali e profonde che avrebbero compensato la marginalità e l’esclusione con la fuga verso Dio, ovvero con un movimento in verticale (ancora un concetto spaziale), che lascia sotto e dietro di sé le macerie di un mondo disintegrato.

Infine, anche il passaggio senza ritorno di Charms dalla poesia alla prosa (che gli studiosi spiegano nei modi più diversi) può essere inteso in termini spaziali come uno spostamento dal centro alle zone periferiche della creazione. Più precisamente, in lui il centro di gravità si trasferisce dalla poesia alla prosa, ma non per questo la parola perde forza e incisività, al contrario: benché molti abbiano veduto negli oberiuti in generale e in Charms in particolare degli antesignani del post-modernismo, è forse più pertinente la lettura di Jam-pol’skij, che sottolinea il processo di risemantizzazione della parola attuato dagli oberiuti. Questo è un processo

nel quale la parola acquista valore sacrale e la coscienza del poeta recide ogni legame con la realtà empirica per volgersi a una realtà meramente segnica, semiotica. Attraverso la distruzione del testo come tale e la conduzione della parola al limite estremo dell’afasia Charms raggiunge nella prosa lo stesso risultato che Vvedenskij ottiene, nella poesia, attraverso l’accumulazione di simboli e la condensazione semantica: la capacità di porre con chiarezza massima il problema del senso dell’esistente.

[Il presente articolo è una versione ridotta del saggio “O marginal’nosti. ‘Skromnoe predloženie’ prostranstvennogo vzgljada na poetiku Daniila Charmsa”, *Stoletie Daniila Charmsa. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii, posvjaščenoj 100-letiju so dnja roždenija Daniila Charmsa*, a cura di A. Kobrinskij, Sankt-Peterburg 2005, pp. 39-48]



Stolida

Tre pezzi su Charms e sugli oberiuti, forse

Paolo Nori

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 19-20 ◇

È DIFFICILE PARLARE DI CHARMS A CHI DI LUI NON SA NIENTE

È difficile parlare di Charms a chi di lui non sa niente. Charms è una cosa lunga con sotto i piedi, e se andate in una piazza qualsiasi del posto in cui siete e vi guardate intorno, vi accorgete che lì non c'è nessun monumento a Daniil Charms.

Tutti gli altri scrittori del novecento, rispetto a Charms, sono anche loro delle cose lunghe con sotto i piedi ma diversi, da Charms. L'unico abbastanza simile a Daniil Charms è Velimir Chlebnikov che paragonato a Charms è anche lui una cosa lunga con sotto i piedi però forse più lunga, di Charms, anche se dipende.

Per esempio stanotte ero con due miei amici e uno ha detto Io ho un'ex morosa che si chiama Stefania che l'ho lasciata due anni fa e lei per due anni è stata malissimo e adesso che io vorrei tornarci insieme lei si è innamorata di uno scozzese sto malissimo io.

L'altro ha detto Ti capisco benissimo, anch'io ho un'ex morosa che si chiama Stefania e siamo stati insieme due anni e adesso non stiamo più insieme e lei mi chiede continuamente di uscire e io invece non voglio.

Il primo ha detto Ma è una situazione opposta.

Sì, ha detto l'altro, però si chiama Stefania anche lei.



LOGOS SUGLI OBERIUTI

Adesso non mi ricordo bene ma c'era una rivista, all'inizio degli anni novanta, credo che si chiamasse Logos, era una rivista russa con un titolo greco che una volta han pensato di fare un numero dedicato agli oberiuti e io l'avevo comprata perché dentro si parlava anche di Charms, tra le altre cose venivan pubblicati i verbali

delle loro riunioni, degli oberiuti, e a queste riunioni partecipava anche Charms sempre vestito benissimo.

Allora i redattori di questa rivista, mi sembra, l'ho cercata non la trovo, all'inizio dicevano che loro pensavano di organizzar la rivista in due parti, una coi materiali dell'epoca, verbali, lettere, testi inediti, adesso di preciso non mi ricordo, devo averla da qualche parte ma chissà dove si è andata a cacciare, l'altra con i commenti alle opere di Charms (e degli oberiuti) da parte di filologi e filosofi contemporanei. Allora avevano mandato i materiali a dei filologi e dei filosofi contemporanei e quello che era saltato fuori era che i filologi non avevano gli strumenti, per commentare le opere degli oberiuti (e di Charms, soprattutto), i filosofi non ne avevano voglia. O forse era il contrario, i filosofi non avevano gli strumenti, i filologi non ne avevano voglia.



LA VASTA INFLUENZA DI CHARMS E DEGLI OBERIUTI, FORSE

Uno potrebbe pensare che l'influenza di Charms e degli oberiuti, forse, sia limitata alla Russia e a pochi specialisti e appassionati sparsi per il mondo, invece a me sembra che l'influenza di Charms e degli oberiuti, forse, sia molto vasta.

Per esempio un mio amico qualche mese fa è andato a Budapest a lavorare e il giorno prima di partire ha ricevuto una mail di una signora che l'invitava a fare una cosa nel nord Italia, e lui gli ha risposto che non poteva perché doveva partire per Budapest.

Allora quella signora gli ha mandato una mail in cui gli scriveva Carissimo, insomma sei in partenza. Per la Bulgaria, la patria di Julia Kristeva che in un'intervista pubblicata dalla casa editrice Melangolo, con il titolo

“Il rischio del pensare” così si esprime: “La Bulgaria è il paese delle rose, giacché una vallata coperta di rose, posta tra due montagne, l’attraversa da est a ovest, e delle raffinerie rinomate estraggono da questi fiori una meravigliosa essenza. Un paese profumato, dunque, ma anche un paese dalla straordinaria memoria culturale. La Bulgaria ha dato i natali ai due ideatori dell’alfabeto slavo, i fratelli Cirillo e Metodio. Nel nono secolo questi due monaci hanno creato l’alfabeto che non solo ha permesso l’avanzata del cristianesimo nei territori slavi, ma anche la fondazione di uno stato importantissimo nel Medioevo”.

Poi come risposta ad un’altra domanda la Kristeva ricorda che “La Bulgaria è il solo paese al mondo a celebrare una festa della cultura che, inoltre, è una festa dell’alfabeto in onore dei suoi due santi letterati”.

Dopo aver letto queste risposte mi è venuta una gran voglia di andare a visitare questo paese odoroso.

Ci vai tu, e sono contenta. Mandami tue notizie e chissà che questa primavera, – magari alla fine di maggio – venga a inebriarmi al profumo delle rose.

Con questo ti faccio i miei più calorosi auguri.



Perlustrativa.

Oberiu in Italia

Laura Piccolo

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 21-32 ◇

Oberiu è, in fondo, la storia di un'unica serata.
Rosanna Giaquinta

LA presente rassegna si pone in un'ideale continuità con quella curata da Rosanna Giaquinta per *Ricerche slavistiche* (1985-1988)¹, dove si delineava, per la prima volta in Italia, un quadro degli studi e delle edizioni sovietiche e occidentali dedicati a Oberiu e ai singoli autori Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij, Kostantin Vaginov e Nikolaj Olejnikov².

La ricerca qui proposta allarga il campo d'indagine anche a Nikolaj Zabolockij e approfondisce esclusivamente la letteratura critica e le traduzioni italiane delle opere del gruppo. Oltre ai materiali offerti nella precedente pubblicazione, si è fatto riferimento alle indicazioni delle bibliografie di slavistica curate da Gabriele Mazzitelli e alle banche dati degli Opac nazionali che si sono sommate ai preziosi suggerimenti dei singoli studiosi e delle curatrici di questa antologia.

Conclude la rassegna una breve ricognizione nei palinsesti di eventi e spettacoli, una "perlustrazione" nei territori teatrali nostrani alla ricerca di Oberiu...

1. OBERIU

"Fino al momento di consegnare il dattiloscritto all'editore, ho sperato invano di poter rintracciare il manifesto, abbastanza curioso, degli *obereuty* di Leningrado. Di questa lacuna chiedo venia al lettore". Così Giorgio Kraiski si scusava per l'assenza nel suo libro *Poetiche*

russe del Novecento del manifesto di Oberiu³. All'epoca gli studiosi italiani non erano tuttavia completamente ignari dell'esistenza del gruppo né dei suoi singoli protagonisti, "estate di San Martino"⁴ dell'avanguardia russa⁵. Negli anni Cinquanta, Nikolaj Zabolockij è poeta già noto e accessibile in lingua italiana, come dimostrano i lavori critici di Ettore Lo Gatto e le traduzioni di Angelo Maria Ripellino. Il gruppo invece è pressoché sconosciuto⁶ almeno fino al 1962, quando Vittorio Strada ne dà notizia nell'introduzione della raccolta poetica di Zabolockij *Stolbcy*⁷ (tradotta da Strada col titolo *Colonne di piombo*) e nel breve saggio "Oberiu: l'ultimo movimento d'avanguardia russo"⁸. Egli ne coglie la "rinuncia a una pretesa d'egemonia letteraria" e la posizione periferica rispetto agli altri movimenti d'avanguardia⁹, suggerendo analogie della poetica di Oberiu con il surrealismo e con il teatro dell'assurdo di Beckett

¹ R. Giaquinta, "Oberiu: per una rassegna della critica", *Ricerche slavistiche*, 1985-1988 (XXXII-XXXV), pp. 213-252.

² In questa *Rassegna*, la studiosa organizza la sua ricerca nelle seguenti sezioni: Pubblicazioni degli anni Venti e Trenta, Critica degli anni Venti e Trenta; Bibliografie, enciclopedie e opere di carattere generale; Memorialistica; Critica sovietica; Critica occidentale; Charms. Edizioni delle opere; Charms. Critica; Vvedenskij. Edizione delle opere. Vvedenskij. Critica; Olejnikov; Vaginov.

³ G. Kraiski, "Avvertenza", Idem, *Poetiche russe del Novecento*, Bari 1968, p. XI.

⁴ V. Strada, "Nota", K. Vaghinov, *Bambocciata*, traduzione di C. Coisson, Torino 1972, p. 169.

⁵ Il gruppo è citato anche in A.M. Ripellino, "Introduzione", Idem, *Poesie di Chlebnikov*, Torino 1968, pp. XXXIV-XXXV.

⁶ Si veda la giusta osservazione di Strada ancora un decennio dopo: "se si esclude Zabolotskij, che in questi ultimi anni ha trovato il riconoscimento che gli spetta ed è stato collocato tra i maggiori poeti del Novecento russo, gli altri nomi dicono qualcosa soltanto a chi conosca i luoghi più riposti della letteratura sovietica", V. Strada, "Nota", op. cit., p. 170.

⁷ L'introduzione a *Stolbcy* viene anche riproposta in Idem, "Nikolaj Zabolotskij", Idem, *Letteratura sovietica 1953-1963*, Roma 1964, pp. 115-127.

⁸ Idem, "Oberiu: l'ultimo movimento d'avanguardia russo", *Miscellanea per nozze Castelnuovo-Frigessi. 24 ottobre 1962*, Torino 1962, pp. 67-69. Sull'articololetto si veda anche il giudizio di Giaquinta: "nel campo degli studi su Oberiu pubblicati in Occidente un primato di iniziativa quasi assoluto spetta alla critica italiana, che fin dall'inizio degli anni Sessanta [...] indica in Oberiu un momento chiave della vicenda dell'avanguardia storica: così ecco le note di Vittorio Strada, che sottolinea il valore di conclusione di tutt'un'epoca che il gruppo, con la sua poesia e soprattutto con la sua esuberante tendenza a fondere il comportamento con l'istinto teatralizzante, finisce per assumere", R. Giaquinta, "Oberiu", op. cit. pp. 226-227.

⁹ V. Strada, "Oberiu", op. cit., p. 68.

e Ionesco.

Circa un decennio dopo, nella sezione “Contributi alla storia delle correnti letterarie russo-sovietiche” della rivista *Rassegna sovietica*¹⁰, Roberto Messina presenta al pubblico italiano il manifesto *Dichiarazione dell'Oberiu*¹¹, un'introduzione ricca di spunti bibliografici sulla storia e sulla poetica del gruppo¹² e l'articolo di Anatolij Aleksandrov, “Oberiu' note introduttive”, pubblicato qualche anno prima a Praga¹³. Nel numero successivo¹⁴ appaiono una serie di traduzioni di memorie (Veniamin Kaverin, “La Leningrado degli ‘Oberiuty’”¹⁵) e di lavori critici: Aleksandar Flaker, “I racconti di Daniil Charms”¹⁶; Anatolij Aleksandrov, Michail Mejlach, “L'opera di Daniil Charms” e “L'opera di A. Vvedenskij”¹⁷; Tat'jana Nikol'skaja, “L'opera di K. Vaginov”¹⁸.

Nel 1979 Serena Vitale cura il volume d'impianto antologico *L'avanguardia russa* nella collana Per conoscere degli Oscar Mondadori, incentrato su quattro manifestazioni dell'avanguardia: cubofuturismo, gli zaumniki del Gruppo 41°, l'immaginismo e Oberiu. Di ogni

singola formazione, la curatrice presenta un'introduzione sulla loro genesi e poetica, la traduzione dei manifesti e una scelta di opere in prosa e in versi, dalla lirica al teatro¹⁹.

Quest'ultimo è esaminato nel saggio “Su alcuni aspetti del teatro OBERIU”²⁰ dove Giaquinta ricostruisce i rapporti dei protagonisti del gruppo con fenomeni culturali e personalità chiave dell'epoca (da Maršak a Filonov), osservando il loro ruolo nei confronti del passato e del futuro, quali epigoni della “ricerca chlebnikoviana” e, allo stesso tempo, “precursori” del teatro dell'assurdo. Sempre al teatro è dedicato l'inedito contributo di Vjačeslav Ivanov “Zaum' i teatr absurda u Chlebnikova i Oberiutov v svete sovremennoj lingvističeskoj teorii”, pubblicato nel 1983 con il titolo “La zaum' e il teatro dell'assurdo di Chlebnikov e degli Oberiuty”²¹.

Una cernita di opere di Charms, Vvedenskij e Olejnikov trova spazio in “Suite OBERIU”²², unita al saggio “OBERIU, o dell'insensato quotidiano”²³ dove Giaquinta introduce brevemente il gruppo, “coagulo di volontà antagonistica e di avventurismo avanguardistico”²⁴, ritagliando brevi cammei per gli autori tradotti.

Si apre così anche in Italia un pionieristico filone di studi su Oberiu in parallelo a quel processo di recupero e riscoperta del proprio passato letterario e umano che si verifica negli stessi anni in Urss, per arricchirsi negli anni Novanta grazie alla riapertura degli archivi e alla pubblicazione di materiali prima censurati.

In questa veste, i membri del gruppo iniziano a essere inclusi nelle storie letterarie: nella sezione intitolata “Oberiu” della *Storia della letteratura russa (Il Novecento. II. La Rivoluzione e gli anni Venti)* diretta da Efim Et-

¹⁰ *Rassegna sovietica*, 1971, 4, pp. 176-187.

¹¹ Ivi, pp. 181-187. Scrive Messina a proposito del volume di Kraiskij: “un'avvertenza comunica che mancano quelli degli ‘oberiuty’. Presentando questi documenti intendiamo così colmare un'altra lacuna”, R. Messina, “Gli Oberiuty”, Ivi, p. 176.

¹² Ivi, pp. 176-180.

¹³ Ivi, pp. 188-197 (versione originale A. Aleksandrov, “Oberiu. Predvaritel'nye zametki”, *Československá rusistika*, 1968, 5, pp. 296-303). Dello stesso si segnala ancora Idem, “Su Daniil Charms e la sua prosa”, *Rassegna sovietica*, 1985, 1.

¹⁴ *Rassegna sovietica*, 1972, 1-2, pp. 275-303.

¹⁵ Ivi, pp. 275-287 (versione originale V. Kaverin, “V starom dome”, *Zvezda*, 1971, 10). La traduzione comprende le pp. 143-153 mentre esclude la parte dedicata a Zabolockij. Il lettore italiano vi può trovare alcuni frammenti poetici di Charms (*La gatta straordinaria*, *Bugiardo e Elizaveta Bam*) e di Olejnikov (*Lo scarafaggio e Charles Darwin*).

¹⁶ Ivi, pp. 288-293 (titolo originale A. Flaker, “O rasskazach Daniila Charmsa”, *Československá rusistika*, 1969 (14), pp. 78-84). Nella versione italiana sono tradotti dall'originale alcune prose, un frammento delle liriche *La costanza dell'allegria e del sudiciume e l'ignota Nataša*; mancano invece – come segnalato da Giaquinta – i racconti inclusi in appendice, si veda R. Giaquinta, “Oberiu”, op. cit., p. 238, n. 55.

¹⁷ Ivi, pp. 294-296 (titolo originale A. Aleksandrov, M. Mejlach, “Tvorčestvo Daniila Charmsa”, *Tartuskij gosudarstvennyj Universitet. Materialy XXII Naučnoj konferencii. Poetika. Istorija literatury. Lingvistika*, Tartu 1967, pp. 101-104); Ivi, pp. 297-299, (titolo originale Idem, “Tvorčestvo A. Vvedenskogo”, *Tartuskij gosudarstvennyj Universitet*, op. cit., pp. 105-109).

¹⁸ Ivi, p. 300-303 (titolo originale T. Nikol'skaja, “O tvorčestve Konstantina Vaginova”, *Tartuskij gosudarstvennyj Universitet*, op. cit., pp. 94-100). Le traduzioni sono di Roberto Messina. A titolo informativo si rammenta inoltre C. Riccio, “Le bambocciate degli oberiuty”, *Prospetti*, 1974 (IX), 33-34, pp. 42-52.

¹⁹ Nell'ordine: il “melodramma realista” *Elizaveta Bam* di Charms, il “dramma” *Natale a casa Ivanov* di Vvedenskij; le liriche, *Ma gli urla degli inglesi schizzinosi*, *L'ospite sul cavallo* di Vvedenskij; *Bavaria Rossa*, *Il volto del cavallo*, *Acquaforte*, *Pescheria* di N. Zabolockij; le poesie *Un caso alla ferrovia*, *Caos*, *Il bosco scrolla le cime* e le prose *Quaderno azzurro n. 10*, *Sonetto*, *Il baule*, *Il sogno*, *Makarov e Peterson* di Charms.

²⁰ R. Giaquinta, “Su alcuni aspetti del teatro OBERIU”, *Annali di Ca' Foscari*, 1982, 1-2, pp. 85-97.

²¹ V.V. Ivanov, “La zaum' e il teatro dell'assurdo di Chlebnikov e degli Oberiuty”, traduzione di N. Marcialis, *Il verri*, 1983, 29-30, pp. 28-49.

²² “Suite OBERIU”, *In forma di parole*, 1984, 3, pp. 100-152.

²³ R. Giaquinta, “OBERIU, o dell'insensato quotidiano”, Ivi, pp. 153-159.

²⁴ Ivi, p. 158.

kind, Georges Nivat, Il'ja Serman e Vittorio Strada²⁵, figurano i contributi di Igor' Smirnov sulle vicende e la concezione poetica del gruppo²⁶; di Efim Etkind, su Nikolaj Zabolockij²⁷; di Jean-Philippe Jaccard su Daniil Charms²⁸. Si ricordano inoltre il saggio di Nina Perlina su Konstantin Vaginov²⁹ e i capitoli inerenti alla prosa degli anni Venti³⁰.

In *Storia della civiltà letteraria russa*³¹ si segnalano i saggi di Aleksandar Flaker sulla prosa di Oberiu³² e di Daniela Rizzi sulla poesia³³ dove è ricostruito un quadro complessivo della poetica del gruppo, in particolare di Charms, Vvedenskij e Zabolockij³⁴.

Gli anni Novanta rappresentano il momento storico di approfondimento sui singoli autori, senza per questo trascurarne l'appartenenza Oberiu. Nel suo "Aspetti teorici dell'opera di Daniil Charms"³⁵, Ornella Discacciati si sofferma così non soltanto sullo scrittore, ma anche sulla concezione poetica del gruppo con una attenta analisi della Dichiarazione Oberiu.

Recente è inoltre la pubblicazione dell'*Antologia della poesia russa* a cura di Stefano Garzonio e Guido Carpi per la collana Poesia straniera della biblioteca di Repubblica³⁶ dove, nella sezione *La poesia di OBERIU*, sono proposte, con il testo a fronte, le traduzioni di Vitale³⁷, di Ripellino³⁸ e quelle di Garzonio³⁹. Per

quanto riguarda la critica degli ultimi anni, si rammenta l'intervento di quest'ultimo su Nikolaj Chardžiev e Oberiu⁴⁰.

Per concludere questa prima parte, vorremo qui citare il saggio di Giaquinta presentato alla conferenza di Pietroburgo per il centenario della nascita di Charms che sembra chiudere il cerchio della scoperta Oberiu in Italia, rimandando a quel primo giudizio di Strada sul gruppo come ultimo palpito dell'avanguardia russa. In "O Marginal'nosti. 'Skromnoe predloženie' prostranstvennogo vzgljada na poetiku Daniila Charmsa", la studiosa ricostruisce il contesto storico e culturale che ha generato e, allo stesso tempo, soffocato il gruppo⁴¹. A differenza di scrittori come Osip Mandel'stam, Anna Achmatova o Michail Bulgakov che, nonostante tutte le difficoltà, "hanno fatto in tempo" a ritagliarsi un posto nella memoria collettiva dell'epoca, la storia dei protagonisti di Oberiu resta – come sintetizzava Giaquinta qualche anno fa – "la storia di un'unica serata"⁴², inscritta in un marginalismo che li costringe al solo dialogo con se stessi, "con la loro stessa eco"⁴³.

2. ZABOLOCKIJ

Sopravvissuto – a differenza degli altri oberiuti – ai terribili anni Trenta, Zabolockij è il primo poeta Oberiu a essere conosciuto in Italia, grazie anche al suo soggiorno a Firenze nel 1957⁴⁴.

Nella prima edizione di *Poesia russa del 900* per la collezione Fenice dell'editore Guanda (1954), un acuto Angelo Maria Ripellino aveva già colto il valore del poeta offrendo una scelta di traduzioni delle sue liriche⁴⁵ e una riflessione introduttiva dove, immergendosi nel

villaggi di Vaginov.

²⁵ S. Gardzonio, "Nikolaj Chardžiev i poetika Oberiu (nekotorye predvoritel'nye zamečanja)", *Poet Aleksandr Vvedenskij*, a cura di K. Ič'in e S. Kudrjacev, Moskva-Belgrad 2006, pp. 371-377.

²⁶ Ivi, pp. 809-823.

²⁷ Ivi, pp. 825-846.

²⁸ Ivi, pp. 847-856. La traduzione dal russo (Ser'man e Etkind) e dal francese (Jaccard) è di R. Giaquinta.

²⁹ Ivi, pp. 533-540.

³⁰ K. Clark, "La prosa degli anni Venti", Ivi, pp. 432-433; N. Perlina, "La prosa leningradese. I", Ivi, pp. 444, 446; L. Čertkov, "La Prosa leningradese. II", Ivi, pp. 453-454, 457.

³¹ *Storia della civiltà letteraria russa. Il Novecento. II*, a cura di M. Colucci e R. Picchio, Torino 1997.

³² A. Flaker, "La prosa degli 'oberjuti'. Čajanov", Ivi, pp. 300-301.

³³ D. Rizzi, "La poesia Oberiu. Zabolockij", Ivi, pp. 384-391.

³⁴ A questo si aggiungono le voci della letteratura russa "Charms" e "Zabolockij" curate da R. Giaquinta in *Nova: L'enciclopedia UTET*, Torino 2001.

³⁵ O. Discacciati, "Aspetti teorici dell'opera di Daniil Charms", *ACME. Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano*, 1995 (XLVIII), 2, pp. 103-128.

³⁶ *Antologia della poesia russa*, a cura di S. Garzonio e G. Carpi, Roma 2005.

³⁷ *Un caso alla ferrovia* di Charms, *L'ospite sul cavallo* di Vvedenskij.

³⁸ *La bottega dei pesci, Io toccavo le foglie dell'eucalipto e Presso il sepolcro di Dante* di Zabolockij.

³⁹ *La canuta mandria dalle steppe vorticose, Oh, rendi statua sonante, Un dono è la poesia nella prigione della notte d'archi, All'inferno ci sono splendidi*

⁴⁰ S. Gardzonio, "Nikolaj Chardžiev i poetika Oberiu (nekotorye predvoritel'nye zamečanja)", *Poet Aleksandr Vvedenskij*, a cura di K. Ič'in e S. Kudrjacev, Moskva-Belgrad 2006, pp. 371-377.

⁴¹ R. Džakuinta, "O Marginal'nosti. 'Skromnoe predloženie' prostranstvennogo vzgljada na poetiku Daniila Charmsa", *Stoletie Daniila Charmsa. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii, posvjašennoj 100-letiju so dnja roždenija Daniila Charmsa*, a cura di A. Kobrinskij, Sankt-Peterburg 2005, pp. 39-48.

⁴² R. Giaquinta, "Su alcuni aspetti", op. cit., p. 86.

⁴³ Ivi, p. 42.

⁴⁴ Ricordato anche nella prefazione di S. Garzonio, "Firenze e la sua immagine nella cultura russa", al volume A. Kara-Murza, *Firenze russa*, Firenze 2005, pp. 13-26.

⁴⁵ *Gli Ivanov, Il canale di cinta, La bottega dei pesci, Indizi d'autunno, "Si offuscano i segni dello Zodiaco", "Ieri, meditando sulla morte", "Io toccavo le foglie d'eucalipto"*. L'edizione del 1960 non include invece la lirica *Il canale di cinta*.

mondo poetico “bislacco e stralunato”⁴⁶ di Zabolockij, suggerisce un accostamento dei “quadretti” pietroburghesi di *Stolbcy* alla tradizione popolare del *lubok*. La breve nota biografica presentata a conclusione del volume⁴⁷, è ampliata nella seconda edizione del 1960 di Feltrinelli.

Allo stesso anno risale “Diario con Zabolockij”⁴⁸ nel quale Ripellino torna a dialogare con il poeta, memore del loro incontro nella sua casa di Mosca, “ingombra di anticaglie e di annosi mobili affastellati”⁴⁹. Componimenti successivi a *Stolbcy*⁵⁰ aprono l’antologia del 1961 *Nuovi poeti sovietici*, nata “sbandatamente e a capriccio, come un taccuino nel quale, leggendo svariate raccolte, venivo registrando, nella mia versione, le liriche che più mi colpivano”⁵¹. Lo studioso si sofferma sulla vena poetica di Zabolockij che in *Stolbcy* aveva tratteggiato “con la malizia d’un pittore ‘naif’ gli ambienti muffiti e le usanze triviali dei borghesucci della NEP”, in uno stile che “amalgamava in un’ibrida mistura la minuziosità cartografica dei bambini e i congegni solenni dell’ode settecentesca con le estrose trovate del cubofuturismo, alla maniera di Chlebnikov”⁵². Accattivante è inoltre la presentazione della Leningrado del poeta “fantastica, hoffmaniana, scenario sguaiato di bettole, di birrerie, di cortili, di mercati, di lerci tuguri” dove, “col furbo sussiego d’un fotografo di provincia situava i suoi personaggi impettiti come manichini da parrucchiere”⁵³. Si tratta di un’umanità misera e grottesca dal retaggio alcolico, “accozzaglia di popi grassocci, di giovinastri, di pigre baldracche, di matrone sugnose, di storpi, di mendicanti”⁵⁴ che ha attraversato la Pietroburgo di Gogol’,

Dostoevskij e dell’ultimo Blok.

A partire dal volume *Le più belle pagine di letteratura russa* (1957), Ettore Lo Gatto introduce sistematicamente Zabolockij all’interno dei suoi compendi e saggi. Nell’anno successivo, in *Letteratura russa contemporanea*, egli colloca il poeta tra le fila degli scrittori degli anni Cinquanta, ricostruendone le fasi della vicenda letteraria e umana – dalle critiche ricevute al Primo congresso degli scrittori sovietici⁵⁵, al suo riaffacciarsi sul panorama letterario con la versione moderna del *Canto della Schiera di Igor*⁵⁶ – favorendo così, come aveva già contribuito a fare Ripellino, la conoscenza del poeta in Italia, contemporaneamente alla sua riscoperta in Urss⁵⁷.

Degli stessi anni è il volume *I lirici russi: 1890-1930. Panorama storico-critico*⁵⁸ di Renato Poggioli che definisce il canto del poeta “voce maliziosa e capricciosa [...] in un primo tempo messa a tacere, e quindi addomesticata in quella sorta di pappagalismo che sembra essere la suprema legge dell’arte sovietica”⁵⁹.

Nel 1962 compare la già menzionata traduzione *Colonne di piombo* accompagnata da un’introduzione nella quale Vittorio Strada ricostruisce il contesto storico e culturale della fine degli anni Venti con l’apparizione di *Stolbcy*, “poesia strana”, “frutto fuori stagione”⁶⁰ che evoca Leningrado e il suo “mondo mostruoso e asfissiante”⁶¹. Strada ne offre un’originale lettura nel parallelo con le arti figurative dell’epoca, in particolare del Nož (acronimo di Nuova associazione di pittori). Egli si sofferma inoltre sul poema *Toržestvo zemledelija* [Il trionfo dell’agricoltura], nonché sulla raccolta poetica

⁴⁶ A.M. Ripellino, *Poesia russa del 900*, Parma 1954, p. XCIII.

⁴⁷ “Non siamo riusciti a trovare nessuna notizia biografica su questo poeta. Ha tradotto poeti georgiani”, Ivi, p. 587.

⁴⁸ Pubblicato inizialmente su *L’Europa Letteraria*, 1960, 5-6, e, successivamente, in Idem, *Letteratura come itinerario del meraviglioso*, Torino 1968, pp. 251-266.

⁴⁹ Idem, “Diario di Zabolotskij”, Idem, *La letteratura come itinerario del meraviglioso*, op. cit., p. 266.

⁵⁰ Si tratta di: “*Cedimi, stornello, un angolino*”, “*Leggete, alberi, i versi di Esiodo*”, “*L’alba non è ancor sorta sul villaggio*”, “*Un viaggio aereo*”, “*Io toccavo le foglie dell’eucalipto*”, “*Le gru, Tarda primavera, Mezzogiorno, Le lucciole, Addio agli amici*”, “*Mi ha educato una natura austera*”, “*La pioggia, Opposizione di Marte, Sopra il mare, Il Kazbék, L’uomo delle nevi, Il bosco di Gombory, Presso il sepolcro di Dante* (invariati nell’edizione 1963).

⁵¹ Idem, “Lettera all’editore a proposito di questa antologia”, Idem, *Nuovi poeti sovietici*, Torino 1961, pp. X-XI.

⁵² Ivi, p. XI.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ “Il poeta Zabolockij, nemico del regime, si nascondeva dietro la maschera dello ‘jurodstvo’ [...], pur non essendo la sua posizione disperata, data la grande forza correttiva del socialismo”, E. Lo Gatto, *Letteratura russa contemporanea*, Firenze 1958, p. 580.

⁵⁶ Ivi, p. 582.

⁵⁷ Si veda anche Idem, *La letteratura russo-sovietica*, Firenze 1968, p. 352, dove Lo Gatto approfondisce il ruolo del poeta nella vita letteraria del suo tempo e il suo rapporto con le riviste degli anni Cinquanta; Idem, *Correnti e tendenze della letteratura russa. Dalle origini a oggi*, Milano 1974; Idem, *Profilo di Letteratura Russa dalle origini a Solženicyn. Momenti figure e opere*, Milano 1975.

⁵⁸ R. Poggioli, *I lirici russi: 1890-1930. Panorama storico-critico*, traduzione di M.L. Borrelli, Milano 1964 (titolo originale *The Poets of Russia: 1890-1930* dell’edizione americana del 1960).

⁵⁹ Ivi, p. 380.

⁶⁰ V. Strada, “Introduzione”, N. Zabolotskij, *Colonne di Piombo*, Roma 1962, p. 11.

⁶¹ Ivi, p. 14.

Vtoraja Kniga [Secondo libro] suggerendone i richiami settecenteschi, in particolare Deržavin.

Uno studio sui poemi zabolockiani trova spazio nello scritto di Vera Ieraldi “L’ordine nel disordine: costruzione di un’utopia” del 1979⁶². *Toržestvo zemledelija, Bezumnyj volk* [Il lupo folle] e *Derev’ja* [Alberi] sono per l’autrice “fiabe utopico-filosofiche”⁶³ dove il poeta s’immerge nei territori della follia alla ricerca di una nuova razionalità espressa attraverso i procedimenti dell’accumulazione, della ripetizione lessicale e sintattica e del “modulo parallelo”⁶⁴, in una stratificazione di forme e motivi che “raggiunge l’effetto di contrappunto”⁶⁵.

Nella prima metà degli anni Ottanta, nell’articolo “Materiali per un’edizione critica delle liriche di Zabolockij: le varianti di ‘Stolbcy’”⁶⁶, Claudia Scandura, interrogandosi sulla natura della musa del poeta negli anni Oberiu e in quelli successivi, attraverso l’analisi delle varianti e del tessuto poetico delle liriche, giunge alla conclusione della non esistenza di “due Zabolockij”: già in *Stolbcy* sono presenti in nuce temi e stilemi successivi, in un percorso di continuità e non di rottura rispetto al primo periodo. L’interesse della studiosa per il processo compositivo zabolockiano torna anche in un recente saggio dedicato alle redazioni e varianti di *Stolbcy*, “Sistematizacija avtorskich redakcij i variantov sbornika Zabolockogo ‘Stolbcy’”⁶⁷.

Sempre negli ultimi anni si segnalano una serie di articoli di Marco Caratozzolo rivolti all’analisi di *Stolbcy* intorno a diversi nuclei semantici: al corpo⁶⁸, rappresentato dal poeta in modo frammentato e disomogeneo, come scissa e disarmonica risulta essere l’esistenza; allo zero e alle figure retoriche e stilistiche che esprimono

tale concetto all’interno della raccolta⁶⁹; a un approfondimento del tema dello zero che approda nella lirica *Belaja noč’* [Notte bianca]⁷⁰ a una vera e propria “estetica della negazione”, specchio del senso di inadeguatezza generato dal degrado della vita cittadina. Orientato invece agli aspetti linguistici è l’ultimo contributo di Caratozzolo⁷¹, incentrato sulla tipologia e sulla distribuzione del sostantivo in *Stolbcy*: l’analisi comparata tra forme base e alterate prelude alla ricostruzione dei campi semantici presenti nella raccolta, sbilanciati, secondo l’autore, verso la fisicità e la concretezza del quotidiano rispetto a una dimensione spirituale pressoché assente.

3. CHARMS

Alla fine degli anni Sessanta, Charms approda in Italia in veste di scrittore grottesco⁷² e umoristico come dimostra la comparsa a più riprese (1967-1969) di suoi testi nella rivista romana *Il caffè*. Si tratta, come già ricordato da Giaquinta⁷³, di alcune prose riunite sotto il titolo “Quaderno blu”⁷⁴ e di *Elizaveta Bam*⁷⁵, tradotte da Piero Zveteremich e accompagnate da una breve introduzione a firma S.G. “Nota per Daniil Harms”⁷⁶.

A distanza di due anni, sulla stessa rivista⁷⁷, Vladimiro Bertazzoni cura una cernita di opere di autori russi – Harms, Zoshchenko e Šklovskij – al cui interno trovano spazio le prose *Sinfonia n. 2, Favola, Due aneddoti dalla Vita di Pushkin e Toc!*⁷⁸, accompagnate da “Harms, i

⁶² V. Ieraldi, “L’ordine nel disordine: costruzione di un’utopia”, *Annali. Sezione slava* [Istituto universitario Orientale di Napoli], 1977-1978 (XX-XXI), pp. 225-243.

⁶³ Ivi, p. 225.

⁶⁴ Ivi, p. 230.

⁶⁵ Ivi, p. 236.

⁶⁶ C. Scandura, “Materiali per un’edizione critica delle liriche di Zabolockij: le varianti di ‘Stolbcy’”, *Ricerche slavistiche*, 1982-1884 (XXIX-XXXI), pp. 247-267.

⁶⁷ K. Scandura, “Sistematizacija avtorskich redakcij i variantov sbornika Zabolockogo ‘Stolbcy’”, *Nikolaj Zabolockij. Problemy tvorčestva. Materialy naučno-literaturnykh čtenij*, Moskva 2005, pp. 139-157.

⁶⁸ M. Karatoccolo, “Ritorika tela v sbornike *Stolbcy* Nikolaja Zabolockogo”, *Tekst: informacija vosprijatie, interpretacija. Tekst kak sistema: sintaksis i semantika intepretacija i vzaimodejstvie kul’tur. Ličnostnoe vosprijatie teksta i interpretacija*, Moskva 2002, pp. 215-224.

⁶⁹ Idem, “Semiotika nolja v *Stolbcach* Nikolaja Zabolockogo”, “*Strannaja poezija i ‘strannaja’ proza: filologičeskij sbornik, posvjaščennyj 100-letiju so dnja roždenija N.A. Zabolockogo* [Novejšie issledovanija russkoj kul’tury. Vypusk 3], Moskva 2003, pp. 58-69.

⁷⁰ Idem, “*Belaja noč’* N.A. Zabolockogo: k estetike otricanija”, *Materialy XXXIII vserossijskoj naučno-metodičeskoj konferencii prepodavatelej i aspirantov. Sekcija novejšej russkoj literatury, vyp. 11*, Sankt-Peterburg 2004, pp. 51-58.

⁷¹ Idem, “Nekotorye zamečanja po forme i semantike suščestvit’nogo v ‘Stolbcach’”, *Nikolaj Zabolockij. Problemy tvorčestva*, op. cit., pp. 268-275.

⁷² E in questa veste è più volte ricordato, insieme a Oberiu, da Pietro Zveteremich in *Fantastico, grottesco, assurdo e satira nella narrativa russa d’oggi 1956-1980*, Messina 1980.

⁷³ Si veda in particolare la nota 45, pp. 233-234.

⁷⁴ D. Harms, “Quaderno blu”, *Il Caffè*, 1967 (XIV), 2, pp. 17-25. La sezione comprende i testi: *Essere (C’era un uomo fulvo)*, *Un caso*, *Le vecchie che cascano*, *Un inganno ottico*, *Un linciaggio*, *Uno spettacolo fallito*, *Inizio di una bella giornata d’estate (sinfonia)*, *Il baule*, *Storia fra i due litiganti*, *Il matematico e Andrej Semenovič*, *Quattro illustrazioni di come un’idea nuova sbalordisce l’uomo che non vi è preparato*.

⁷⁵ Ivi, pp. 26-42.

⁷⁶ Ivi, p. 16.

⁷⁷ *Il Caffè*, 1969 (XVI), 2-3.

⁷⁸ Ivi, pp. 120-124.

sogni colorati” di Viktor Šklovskij⁷⁹.

Eccezion fatta per Serena Vitale, anche le successive scelte traduttorie si orientano quasi esclusivamente sulla prosa e sul teatro. Così, nel 1978, su *Rassegna sovietica* appaiono ancora *Quattro racconti inediti di Harms* per la traduzione di Evelina Schatz⁸⁰.

Sulla stessa rivista, nel primo numero del 1985, esce il lungo racconto *La vecchia*⁸¹ nella traduzione di Giaquinta, seguito da una nota di Paola Pedicone⁸² e da una nota biografica.

Gli anni Ottanta sono terreno di una serie di approfondimenti critici di Giaquinta a partire dal più volte ricordato “Su alcuni aspetti del teatro OBERIU” dove analizza *Komedija goroda Peterburga* [Commedia della città di Pietroburgo] e *Elizaveta Bam*⁸³, “somma” quest’ultima “di variazioni su un tema unico”⁸⁴. Nel rapporto tra i “pezzi” (le microscene dell’opera) e il tema centrale, il “rumore” che ostacola la comunicazione diventa generatore di forme d’arte anche mediante la parodizzazione dei generi tradizionali, innescando “non solo la forza provocatoria di una teatralità nuova, ma anche e soprattutto il senso della distruzione delle possibilità comunicative, aprendo così la via alla solitudine e all’assurdo”⁸⁵.

Nella nota che accompagna le traduzioni di “Suite OBERIU”, si rileva il gusto charmsiano ereditato da Chlebnikov per la veste grafica del testo, per i giochi crittografici e le rivelazioni esoteriche celate nei lessemi, individuando nella “mistica dell’assurdo”⁸⁶ l’unica via d’uscita dal nonsenso dell’esistenza.

Nel 1988, sulla rivista *Tèchne*, compare con il testo

a fronte *La sciabola*⁸⁷, il cui significato è così condensato da Giaquinta: “dal *byt* allo spazio, dallo spazio alla percezione del mondo per simboli semantici, dal simbolo al verso, dal verso alla misurazione. La misurazione richiede un metro, e il metro è un’arma”⁸⁸.

L’opera che ha più influito sulla conoscenza di Charms e degli oberiuti in Italia è probabilmente *Casi*, grazie alla quale la produzione dello scrittore raggiunge sia gli specialisti sia il vasto pubblico: i primi spettacoli teatrali in Italia ispirati a Oberiu (si veda il paragrafo 8) trovano spunto proprio dalle prose qui raccolte, in particolare *Vecchia*, letto sovente come originale noir⁸⁹.

Ai racconti del ciclo la curatrice affianca pagine di diario, lettere e scritti teorici, disegnando così un ricco quadro dell’opera e della vita di Charms. Alle traduzioni si accompagna il saggio “Daniil Charms: Prosa senza poesia”⁹⁰ che elegge la prosa a “inevitabile continuazione”⁹¹ del percorso poetico precedente, capace di offrire allo scrittore uno spazio più ampio per trattazione dei temi a lui cari: “il problema della conoscenza e del rapporto con il mondo, l’assurdo come risultato dell’indagine conoscitiva, la tensione verso il divino come possibilità di superare l’assurdo”⁹². La frequente struttura dialogica delle liriche⁹³ è idealmente traghettata alla prosa dal teatro dove il nonsenso deflagra sulla scena, i nessi si spezzano e al dialogo si sostituisce l’incomunicabilità “di un assurdo tautologico che designa ed esprime soltanto se stesso”⁹⁴. Quest’ultimo emerge anche grazie all’uso di artifici stilistici e verbali ossessivi e ipnotici privi di significato: “l’espressione linguistica si contrae, abdica alla sua funzione comunicativa e si limita all’enunciazione di sequenze di eventi, ossia a una mera funzione sintattico-grammaticale”⁹⁵. All’impotenza del linguaggio e della conoscenza può rispondere solo la fe-

⁷⁹ V. Šklovskij, “Harms, i sogni colorati”, *Il Caffè*, 1969 (XVI), 2-3, pp. 125-126.

⁸⁰ *Rassegna Sovietica*, 1978, 1, pp. 114-117. In realtà i racconti inediti erano due: *Il quaderno azzurro* e *Fedja Davidovič*, laddove *Il baule* e *Le quattro illustrazioni di come una nuova idea può sbalordire un uomo non preparato* erano già stati tradotti da Pietro Zveteremich (si veda la n. 75).

⁸¹ D. Charms, “La vecchia”, *Rassegna sovietica*, 1985, 1, pp. 28-45, pubblicato poi anche in *Lettera internazionale*, 1987, 13, pp. 39-45, con un’introduzione di R. Giaquinta.

⁸² P. Pedicone, “Su Daniil Charms e la sua prosa”, *Rassegna sovietica*, 1985, 1, pp. 46-50.

⁸³ Sulla stessa opera R. Giaquinta nella già citata rassegna segnala inoltre il lavoro di Angela Martini “Retheatralisierung des Theaters: D. Charms’ ‘Elizaveta Bam’”, *Zeitschrift für Slawische Philologie*, 1981 (XLII), 1, pp. 146-166.

⁸⁴ R. Giaquinta, “Su alcuni aspetti”, op. cit., p. 88.

⁸⁵ Ivi, p. 89.

⁸⁶ R. Giaquinta, “OBERIU”, op. cit., p. 156.

⁸⁷ D. Charms, “La sciabola”, *Tèchne*, 1988 (II), 2, pp. 9-23.

⁸⁸ R. Giaquinta, “Nota”, Ivi, p. 25.

⁸⁹ Si veda anche Idem, “Elements of the Fantastic in Daniil Kharm’s ‘Starucha’”, *Daniil Kharm’s and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*, a cura di N. Cornwell, London 1991, pp. 132-148.

⁹⁰ R. Giaquinta, “Daniil Charms: prosa senza poesia”, D. Charms, *Casi*, Milano 1990, pp. 307-330.

⁹¹ Ivi, p. 313.

⁹² Ibidem.

⁹³ A tal proposito si veda anche R. Džakuinta, “‘Otvèt byl čist i kratok’. Zаметки о драматических тенденциях в поэзии Даниила Хармса”, *V sporach o teatre. Sbornik nauinich trudov*, Sankt-Peterburg 1992, pp. 118-124.

⁹⁴ R. Giaquinta, “Daniil Charms”, op. cit., p. 318.

⁹⁵ Ivi, p. 324.

de che, però, non assicura la salvezza: “l’aspirazione in Dio è divenuta disperazione in Dio”⁹⁶.

Oltre a *Casi*⁹⁷, si segnalano su Slavia le traduzioni di quattro racconti – *Autobiografia, Il destino della moglie del professore, Cinque racconti incompiuti, Dei fenomeni e delle esistenze N. 2* – a cura di Emanuele Fornasiero, preceduti dalla nota introduttiva “Daniil Charms: quattro racconti”⁹⁸; *In primo luogo e in secondo luogo*, pubblicato in volume per la traduzione di Donata De Bartolomeo⁹⁹.

Il passaggio “senza ritorno” dalla poesia alla prosa è motivo di riflessione anche nel già citato contributo sul marginalismo di Oberiu e di Charms che Giaquinta legge in chiave spaziale: egli si allontanerebbe dalla poesia, “cuore della creazione”¹⁰⁰, per rifugiarsi nella periferia della prosa.

Del 1995 è il già ricordato saggio di Ornella Discacciati, incentrato sugli aspetti teorici della poetica di Daniil Charms, in una lettura che ripercorre le tappe dell’evoluzione del suo pensiero attraverso i primi testi, la dichiarazione di Oberiu, concentrandosi poi sulla collisione dei significati e sugli scritti teorici degli anni Trenta, per approfondire infine il rapporto dello scrittore con Pavel Filonov e Michail Bachtin.

Un’ulteriore incursione nei territori charmsiani è compiuta dal poeta Eugene Ostashevsky insieme a Giulietta Greppi. Prendendo spunto dal racconto *Vyvaljušiesja staruchi* [Vecchie che cadono]¹⁰¹, essi ricostruiscono il contrasto tra la costruzione dell’ordine logico dei numeri naturali di Giuseppe Peano, volto a fondare un metodo esatto di conoscenza, e le concezioni di

Charms e dei činari per i quali “la frattura tra l’uomo e il mondo non si può superare con la nostra ingannevole logica umana”¹⁰². *Vyvaljušiesja staruchi* si trasforma in allegoria della generazione dell’ordine dei numeri senza però garantirne l’infinità – la settima vecchia, infatti, cade. Uguale scetticismo compare in *Sonet* [Sonetto] dove s’insinua il dubbio sulla giusta successione dei numeri sette e otto.

Ricordiamo infine *Disastri* a cura di Paolo Nori per la collana Stile libero di Einaudi. Sebbene il libro in questione sia del 2003, data la sua originalità, abbiamo pensato di utilizzarlo a conclusione di questa sezione. *Disastri* non è soltanto una resa in italiano dei testi dello scrittore – operazione forse non necessaria dopo il lavoro di Giaquinta – ma un libro a sé, una sorta di sonata a quattro mani tra Charms-autore e Nori-collatore: nell’incontro tra le due scritture i fortuiti e accidentali “casi” charmsiani si trasformano così in “disastri”. Nori alterna a intervalli irregolari le traduzioni dei racconti con stralci dei diari e di altri scritti di Charms, segnalandoli, all’interno del testo, con l’uso del corsivo. Il risultato è straniante: a ogni riga si ha l’impressione di leggere Nori e invece, a guardar meglio, si tratta ancora di Charms. Conclude il libro “Mio babbo è uno studente e studia la ginnastica”, una biografia di Charms scritta “alla Charms” dove la struttura e lo stile degli *anekdoty* dello scrittore – brevi e umoristici quadretti dedicati alla vita di Puškin, Gogol’ e altri scrittori – sono fagocitati dall’onnivoro flusso della parola postmoderna: i dettagli della vita dello scrittore si disgregano in un continuo gioco di riflessi e richiami senza segni d’interpunzione. Il risultato è un conglomerato disomogeneo di voci che racconta Charms: lo *skaz* polifonico si firma Aleksandr Tufanov, Marina Malič, Rosanna Giaquinta, Jean-Philippe Jaccard, Anatolij Aleksandrov e Daniil Charms stesso. Le imprecisioni e gli errori, a nostro avviso coscientemente disseminati, diventano – come del resto nell’opera di Charms – ancora artificio della parola di Nori. Nel complesso la traduzione, corredata dalla biografia, dà vita a un prodotto originalissimo, frutto non di una mera giustapposizione, ma di una compenetrazione di linguaggi: Nori non affianca semplicemente il suo idioletto a quello di Charms, ma se ne appropria, giocando secondo regole intertestua-

⁹⁶ Ivi, p. 330.

⁹⁷ A *Casi* rimanda Gabriella Imposti nella sua riflessione sugli antecedenti di genere dei “casi moscoviti” narrati da Ljudmila Petruševskaja in *Pesni Vostočnyh slavjan* [Canti degli slavi orientali], G. Imposti, “Ljudmila Petruševskaja tra leggenda e parodia”, *Boll '900*, – *Electronic Newsletter of '900 Italian Literature*, 2002, 1-2, http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2002-i/W-bol/Imposti/Imposti_frame.html.

⁹⁸ E. Fornasiero, “Daniil Charms: quattro brevi racconti”, *Slavia*, 1992, 4, pp. 27-29, le traduzioni sono invece alle pp. 29-37.

⁹⁹ D. Harms, *In primo luogo e in secondo luogo*, traduzione di D. De Bartolomeo, Roma 1996. Per quanto riguarda la poesia si veda anche D. Charms, “Gli allegri lucherini”, traduzione di L. Piccolo, *eSamizdat*, 2003 (I), 1, p. 121.

¹⁰⁰ R. Džaquinta, “O marginal’nosti”, op. cit., p. 46.

¹⁰¹ E. Ostaševskij, Dž. Greppi Lukarelli, “Sed’ maja vyvalivajušajas’ starucha: ‘real’nye čisla’ Charmsa i aksiomatika Peano”, *Charms-Avanguard*, a cura di K. Ičin, Belgrad 2006, pp. 116-123.

¹⁰² Ivi, p. 119.

li barbare e, allo stesso tempo, finissime. Capita così al lettore (e ahimè anche al recensore) di perdersi fra i diversi strati di una scrittura-congegno e sospettare Norri di aver violato ogni regola del gioco letterario senza capire che egli ne ha appena create di nuove. . .

Disastri rappresenta così un “caso” letterario che avrebbe forse interessato Charms, avvezzo a originali architetture intertestuali e a dissacranti degradazioni e parodie, dai grandi scrittori dell'Ottocento a Velimir Chlebnikov.

4. VVEDENSKIJ

Come per Charms, il percorso critico di conoscenza di Vvedenskij in Italia, salvo rare eccezioni, porta ancora il nome di Rosanna Giaquinta. Nei vari contributi offerti dalla studiosa nel corso della sua attività di ricerca, si può seguire una linea d'analisi che tocca tutti gli aspetti della produzione vvedenskiana, dal teatro alla poesia fino alla concezione filosofica.

In “Suite OBERIU” veniamo iniziati al misticismo unidirezionale e senza Dio dello scrittore, al suo universo condannato alla non-unità: “dal peso dell'incessante proliferazione verbale derivano la percezione dell'incomponibilità di un mondo ridotto a scaglia e frammento, l'esperienza del baratto come unica esperienza possibile per l'attonito io del poeta”¹⁰³.

La frammentarietà è indagata anche nel più volte ricordato “Su alcuni aspetti del teatro OBERIU”. In *Elka u Ivanovyčh* [Natale a casa Ivanov], dove lo scontro tra il concreto piano comunicativo e l'assurdità di quello che accade, tra il tempo esteriore e quello individuale, conduce alla “completa cancellazione della vita sulla scena”¹⁰⁴. Le affinità tra teatro e poesia si rivelano così nel “carattere anti-teatrale” e negli “esperimenti di snaturamento della forma dialogica”¹⁰⁵.

I poemi drammatici sono al centro del saggio dell'anno seguente “I poemi drammatici di Aleksandr Vvedenskij *Minin i Požarskij e Krugom vozmožno Bog*”¹⁰⁶. Leitmotiv della poetica vvedenskiana, in *Minin i Požarskij* la disgregazione del reale è amplificata da una struttura

negativa, non essendoci azione, consequenzialità e nemmeno Petrov, il personaggio principale citato nei titoli che non compare mai. Unica “unità drammatica minima”, dove spazio e tempo sembrano ancora esistere, è il dialogo che, tuttavia, insieme al monologo contribuisce a svelare l'irrimediabile “frantumarsi della realtà”¹⁰⁷. *Krugom vozmožno Bog* [Intorno forse Dio] è invece opera della “presa di coscienza della propria intima inconsistenza”¹⁰⁸ da parte di Fomin attraverso la morte, il sogno e l'immersione nel proprio sé. Entrambi i poemi scardinano così i meccanismi del genere riducendo il dramma “a fitta scansione esteriore” e amplificando “la riflessione per immagini poetiche”¹⁰⁹.

Dopo una parentesi “charmsiana” nella prima metà degli anni Novanta la studiosa torna ancora a occuparsi di *Elka u Ivanovyčh*¹¹⁰ approfondendone la natura di antidramma, conseguenza dell'accettazione dell'assurdo dell'esistenza e della volontà di darne una rappresentazione artistica: nel teatro, come nella poesia, questo comporta la rottura con il canone e con le sue forme.

Eros e morte sono i campi esplorati da Giaquinta nell'analisi dell'opera “drammatica” *Kuprijanov i Nataša* presentata alla conferenza *Amore ed eros nella letteratura russa del Novecento* (Bologna 25-26 febbraio 2002)¹¹¹. Secondo la specialista, nell'opera di Vvedenskij, l'amore e l'erotismo non sono in grado di infrangere la solitudine umana: anche nell'abbraccio e nell'intimità, Kuprijanov e Nataša non arrivano mai a un reale contatto, l'amore fisico non porta a nessuna salvezza.

Segnaliamo infine due saggi di Giulietta Greppi¹¹² presentati rispettivamente ai convegni di San Pietroburgo e di Belgrado, entrambi del 2004. Nel primo¹¹³ l'autrice individua nel suicidio una possibile risposta elaborata da Vvedenskij non solo all'assurdità dell'esistenza e

¹⁰⁷ Ivi, p. 70

¹⁰⁸ Ivi, p. 77.

¹⁰⁹ Ivi, p. 78.

¹¹⁰ R. Džakuinta, “Menja ostavil Bog’: *Elka u Ivanovyčh* Aleksandra Vvedenskogo”, *Studi slavistici offerti a Alessandro Ivanov nel suo 70 compleanno*, a cura di M. Ferrazzi, Udine 1992, pp. 153-168.

¹¹¹ R. Giaquinta, “Čto ljubov' možet, i čego ne možet. *Kuprijanov i Nataša* A. Vvedenskogo”, *Amore ed Eros nella letteratura russa del Novecento*, a cura di H. Pessina Longo, D. Possamai, G. Imposti, Bologna 2004, pp. 63-76.

¹¹² G. Greppi, *Il tempo, la morte e Dio nella poetica dell'assurdo di Aleksandr Vvedenskij* [Tesi di dottorato], Torino 2004.

¹¹³ Dž. Greppi Lukarelli, “Aleksandr Vvedenskij. Samoubijstvo kak begstvo k Bogu”, *Aleksandr Vvedenskij i russkij avangard*, a cura di A. Kobrinskij, Sankt-Peterburg 2004, pp. 83-88.

¹⁰³ R. Giaquinta, “OBERIU”, op. cit., p. 156.

¹⁰⁴ Idem, “Su alcuni aspetti”, op. cit., p. 91.

¹⁰⁵ Ivi, p. 93.

¹⁰⁶ Idem, “I poemi drammatici di Aleksandr Vvedenskij *Minin i Požarskij e Krugom vozmožno Bog*”, *Annali di Ca' Foscari*, 1983 (XXII), 1-2, pp. 67-81.

al disagio vissuto nell'epoca sovietica, ma anche all'impossibilità di descrivere Dio. Il suicidio sarebbe dunque un gesto che apre la corsa verso il divino: con la morte, infatti, l'uomo si libera dal tempo e dalla logica del mondo.

In "Ogljanis', mir mercaet: Aleksandr Vvedenskij i kinematografičeskoe izobraženie razdroblennosti vremeni"¹¹⁴, partendo da un'intuizione di Vjačeslav Ivanov sulla percezione cinematografica del tempo di Vvedenskij, Greppi mette in relazione la distruzione delle tradizionali categorie di spazio e tempo sullo schermo con quella innescata nell'opera dello scrittore oberiuta, ipotizzando una vicinanza tra i meccanismi rappresentativi vvedenskiani e la teoria del montaggio di Ejzenštein.

Per quanto riguarda le traduzioni, oltre a di quelle di Roberto Messina, Serena Vitale e Rosanna Giaquinta¹¹⁵ si segnala una sezione dedicata allo scrittore nella rivista *L'ospite ingrato* a cura di Giulietta Greppi¹¹⁶ che comprende versi tratti da *Quaderno grigio* (*Tappeto ortensia*, *Invito a me a pensare*, *Una giornata* e *Dove. Quando*), unitamente ad una presentazione dell'autore e della sua poetica.

5. VAGINOV

"La sua figura va tolta al non essere dell'oblio e restituita alla concretezza della letteratura del nostro secolo" – l'esortazione di Strada, espressa in uno dei primi contributi italiani sullo scrittore¹¹⁷, ha trovato presto risposta sia nell'ambito critico sia in quello traduttorio. Dieci anni dopo, lo stesso Strada torna a parlare di Vaginov¹¹⁸ eleggendolo "cronista della decadenza e della morte della Pietroburgo intellettuale" e iniziatore del "grottesco ideologico"¹¹⁹, soprattutto in *Bamboccia-ta*, "sinedrio stralunato e strampalato di anime oziosa-

mente poetiche viste sotto una lente minuziosa nei loro tic estrosi e sfarfallanti deliri"¹²⁰.

La prosa di Vaginov è oggetto di diversi lavori di Leonardo Paleari a partire da "La letteratura e la vita nei romanzi di Vaginov"¹²¹ incentrato sul rapporto tra le teorie bachtiniane e i romanzi dello scrittore pietroburchese, in particolare *Kozlinaja pesn'* [Il canto del capro] formulato, a suo modo di vedere, "per una verifica sperimentale"¹²² delle prime. Le problematiche affrontate sono approfondite nelle successive pubblicazioni, nell'introduzione a *Trudy i dni Svistonova* [Le opere e i giorni di Svistonov]¹²³ e nel libriccino – stile samizdat – *Konstantin Vaginov e la parodia dell'ambiente letterario*¹²⁴.

Ai rapporti tra Bachtin e Oberiu, e in particolare Vaginov, si è rivolta anche Nicoletta Marcialis¹²⁵ che ricostruisce il dibattito critico di quegli anni in Unione sovietica sull'opera dello scrittore, in sordina rispetto agli altri del gruppo. Il romanzo *Kozlinaja pesn'* è letto come specchio della cerchia di Bachtin e, in generale, di generazione di intellettuali leningradesi impegnati – come i personaggi del romanzo – "a sostenere la cultura in declino"¹²⁶, in un mondo dove non sembra esserci più posto per loro. Il romanzo diventa così anche uno spunto per indagare il rapporto esistente tra Bachtin e Oberiu accomunati da un atteggiamento "festosamente giocoso, libero e liberatorio" che colora un'epoca ormai prigioniera di un "tedioso dogmatismo"¹²⁷. L'attività di traduzione dei suoi romanzi si estende dai primi anni Settanta, con il già citato *Bamboccia-ta* a cura di Clara Coisson, sino agli ultimi anni con la traduzione de *Il canto del capro*, di Tatiana Verdieri¹²⁸. Quest'arco temporale comprende la pubblicazione di *Le opere e i giorni di Svistonov* (Stefania Pavan)¹²⁹, dei racconti *Il Mona-*

¹²⁰ Ivi, p. 177.

¹²¹ L. Paleari, "La letteratura e la vita nei romanzi di Vaginov", *Rassegna sovietica*, 1981, 5 pp. 153-170.

¹²² Ivi, p. 168.

¹²³ Idem, "Tvorčestvo glazami tvorca: roman o pisatel'skoj tehnike", K. Vaginov, *Trudy i dni Svistonova*, New York 1984, pp. I-XV.

¹²⁴ L. Paleari, *Konstantin Vaginov e la parodia dell'ambiente letterario*, Pescara s.a.

¹²⁵ N. Marcialis, "Il canto del capro", *Il verri*, 1983, 29-30, pp. 139-143.

¹²⁶ Ivi, p. 141.

¹²⁷ Ivi, p. 143.

¹²⁸ K. Vaghinov, *Il canto del capro*, Roma 2006.

¹²⁹ K. Vaginov, *Le opere e i giorni di Svistonov*, Firenze 1994.

¹¹⁴ Dž. Greppi, "Ogljanis', mir mercaet: Aleksandr Vvedenskij i kinematografičeskoe izobraženie razdroblennosti vremeni", *Poet Aleksandr Vvedenskij*, op. cit., pp. 56-67.

¹¹⁵ Si tratta di brani da *Cinque o sei* e da *Intorno forse Dio*, "Suite OBERIU", op. cit., pp. 126-141.

¹¹⁶ A. Vvedenskij, "Una giornata", *L'ospite ingrato*, 2006 (IX), 1, pp. 143-172: alle pp. 145-162 le traduzioni, alle pp. 161-162, la "Nota biografica" e la "Nota bibliografica", alle pp. 163-172 il saggio di G. Greppi "Aleksandr Vvedenskij".

¹¹⁷ V. Strada, "Oberiu", op. cit., p. 68.

¹¹⁸ Idem, "Nota", op. cit., pp. 167-177.

¹¹⁹ Ivi, p. 176.

stero del Nostro Signore Apollo e Stella di Betlemme¹³⁰, e del romanzo *Arpagoniana* (Donatella Possamai)¹³¹.

Rare sono invece le esplorazioni nei territori della poesia di Vaginov, peraltro già precocemente svelata nell'intervento di Vittorio Strada su Oberiu¹³². Si ricorda soltanto l'intenso e appassionato lavoro del 1992 di Stefano Garzonio ("Note in margine alla poesia di Kostantin Vaghinov ovvero un 'Viaggio nel caos'"¹³³) che ne ricostruisce il viaggio dal caos poetico alla prosa assurda e allo sperimentalismo di *Opyty soedinenija slov posredstvom ritma* [Esperimenti di connessione delle parole attraverso il ritmo]. Nel disordine temporale e spaziale che vede sovrapposizioni di topografie e di evi, il poeta "novello ed improbabile Orfeo ispirato da Apollo"¹³⁴, con il suo retaggio simbolista e mandel'stamiano, si avventura in una Pietroburgo che è infernale ma anche evocatoria dell'Ellade perduta, dove nella pietra – elemento al tempo stesso umano e naturale – è riassunta la storia dell'uomo, e approda a un ripiegamento nel proprio mondo interiore.

L'intervista del 1997 di Roberta de Giorgi¹³⁵ alla moglie del poeta getta una luce sullo spazio privato di Vaginov e sulle frequentazioni e amicizie letterarie che intrattiene nel corso della sua breve esistenza.

Per concludere segnaliamo il recente saggio di Milly Berrone¹³⁶ "La fine di San Pietroburgo tra cinema

e letteratura"¹³⁷, incentrato sulle analogie tra l'immagine della città ne *Il canto del capro* di Vaginov e quella del regista Vsevolod Pudovkin nel film *Konec Peterburga* [La fine di Pietroburgo, 1927] che suggerisce nuovi orizzonti di analisi comparativa tra Oberiu e cinema.

6. OLEJNIKOV

Nel 1962, Strada scrive a proposito di Olejnikov: "Al gruppo, ormai disciolto, degli oberiuti si legò poi un notevole poeta russo rimasto assolutamente sconosciuto: N. Olejnikov"¹³⁸. Oggi ormai noto, Olejnikov continua ad essere poco studiato nel nostro paese. Nominato di quando in quando in saggi e articoli dedicati al gruppo (si veda il paragrafo 1), la sua presenza resta giustapposta o subordinata a quella degli altri oberiuti, come in "Suite OBERIU": oltre a tradurre alcuni suoi testi, Giaquinta ne evidenzia il legame con l'"allucinatorio comico" gogoliano, con il "magniloquio filisteo dell'inesistente Koz'ma Prutkov" fino a Dostoevskij "con i versi entomologici e gli omaggi galanti in rima del capitano Lebjadkin"¹³⁹. Siamo così invitati nel mondo poetico di Olejnikov, nel laboratorio dove, tra alambicchi verbali e alchimie sonore, il poeta leningradese procede a una degradazione del reale e della scienza, "ridotta alle proporzioni domestiche di un felice brevetto" e allo svuotamento della parola poetica "in dilleggio, gioco e grafomania"¹⁴⁰.

7. I ČINARI

Alla conferenza per il centenario della nascita di Charms Greppi presenta "Neskol'ko slov o neeklidovoj geometrii i filosofii činarei"¹⁴¹, unico contributo italiano focalizzato sui činari. Le metafore matematiche di Druskin utilizzate per descrivere la poetica dell'amico Vvedenskij sono spunto per parlare del non-euclideismo dei činari e degli oberiuti in un sistema dove "due rette parallele possono intersecarsi" e per ricordare l'influenza e il fascino che esercitò su di loro il non-

¹³⁰ Idem, "Il Monastero del Nostro Signore Apollo" e "Stella di Betlemme", *In forma di parole*, 1994, 3, pp. 21-44. Al racconto si rivolge Donatella Possamai, "Problema ocenki inversirovannoj struktury (hyperbaton) pri perevode prozy K.K. Vaginova 'Zvezda Vifleema'", *Russkij jazyk i literatura v sovremennom dialoge kul'tur. VIII Meždunarodnyj kongress Maprjal. Tezisy dokladov*. Regensburg 1994, pp. 170-171.

¹³¹ K. Vaginov, *Arpagoniana*, Roma 1996. Nella postfazione *Il cantore delle minuzie. Nota biografica*. (Ivi, pp. 159-167, con nota biografica pp. 168-170), Possamai, s'interroga sulla natura delle due redazioni del romanzo – la prima compiuta e la seconda incompiuta – di questo scrittore "collezionista" di minuzie di una Pietroburgo passata, ormai diventata "Leningrado dei bassifondi" (Ivi, p. 163), affermando che non si tratta di due testi differenti ma di varianti di un unico testo.

¹³² "Surrealistiche sono le poesie di K. Vaginov in cui, come si dice nel manifesto degli oberiuti, 'la fantasmagoria del mondo trascorre davanti agli occhi come avvolta in una nebbia e in un fremito'" V. Strada, "Oberiu", op. cit., p. 68.

¹³³ S. Garzonio, "Note in margine alla poesia di Kostantin Vaghinov ovvero un 'Viaggio nel caos'", Idem, *Gli orizzonti della creazione*, Bologna 1992, pp. 159-174.

¹³⁴ Ivi, p. 161.

¹³⁵ R. De Džordži, "Besedy s Aleksandroj Ivanovnoj Fedorovonoj (Vaginovoj)", *Russkaja literatura*, 1997, 3, pp. 182-190.

¹³⁶ Della stessa segnaliamo anche M. Berrone, *Konstantin Vaginov. Teoria e prassi del romanzo negli anni Venti del XX secolo in Russia* [Tesi di dottorato], Roma 2006.

¹³⁷ Idem, "La fine di San Pietroburgo tra cinema e letteratura", *Europa Orientalis*, 2004 (XXIII), 1, pp. 279-290.

¹³⁸ V. Strada, "'Oberiu': l'ultimo movimento d'avanguardia russo", op. cit., p. 68.

¹³⁹ Ivi, p. 153.

¹⁴⁰ Ivi, p. 154.

¹⁴¹ Dž. Greppi Lukarelli, "Neskol'ko slov o neeklidovoj geometrii i filosofii činarei", *Stoletie Daniila Charmsa*, op. cit., pp. 125-131.

euclideo Lobačevskij, soprattutto per quanto riguarda la poetica di Charms e Vvedenskij.

8. PALINSESTI

I palinsesti teatrali nostrani mostrano la presenza di alcune iniziative dedicate agli oberiuti e, in particolare, a Daniil Charms, come lo spettacolo *Casi* della compagnia Vanzi e Solari, per la regia di Marco Solari presso il Nuovo teatro nuovo di Napoli, poi riproposto dal 1992 al 1995 in altre città¹⁴².

S'intitola *Casi* anche la rappresentazione del Teatro Arsenale di Milano¹⁴³ per la regia e l'adattamento di Riccardo Maria Margherini che ha trasformato il racconto *La vecchia* in una partitura a tre strumenti e due voci, letto come "sorta di esilarante thriller dalle tinte grottesche, ambientato nella Pietroburgo del 1930". Come racconta il regista e voce narrante, è lo stesso testo che esige con la sua "prosa smozzicata" e "fortemente ritmata" il necessario accordo con la musica, elemento imprescindibile per la narrazione¹⁴⁴.

Oberiu è anche danza: la compagnia di ballo Maddai mette in scena, nel 2001, *S*¹⁴⁵ ispirato all'assurdo raccontato con ironia da Charms, per le coreografie di Simona Lobefaro, e l'interpretazione di Alessandro Lumare, Giuliano Sciara, Lena Zastrow.

L'opera di Charms sembra aver poi ripreso negli ultimi tempi la sua dimensione originaria di testo da leggere e da far risuonare nel bel mezzo di una serata poetica o in una piacevole conversazione grazie a Paolo Nori. Nella cornice del Laf festival il 21 e 22 giugno 2003 – terza rassegna etilica di narrativa italiana – si è tenuto l'incontro *Dar da bere storie*: nove scrittori che si scambiano opinioni e leggono testi "alcolici" nelle osterie e vinerie di Verona. Quasi per un gioco Oberiu, Daniil

Charms è annoverato tra gli scrittori presenti all'iniziativa (Wu Ming, Tiziano Scarpa, Sandrone Dazieri, Paolo Nori, Stefano Tassinari, Paolo Albani, Aldo Gianolio, Daniil Charms, Marco Rossari, Marco Raffini) che, con lui diventano dieci!

Ancora letture eclettiche di Charms de I libri in testa, gruppo di "provocatori letterari", nell'ambito della serata *Cazzzo ridi!? Leggere per non piangere*, sabato 27 marzo 2004 a Roma, presso l'Antica Libreria Croce¹⁴⁶.

In occasione del *BXH Fresh Contemporary Art*, in collaborazione con il Festival Internazionale del Cortometraggio di Siena, a Livorno, lo spazio giovani Fuoricentro, sabato 22 maggio 2004, ha ospitato *Casi per caso* di e con Fabrizio Brandi (voce) e Giampaolo Perigozzo (violoncello).

"Uno spettacolo non riuscito" è invece il titolo della rappresentazione basata su testi di Charms della compagnia Pettinante alla sala Giorgio Strehler del Teatro Biondo di Palermo, svoltasi il 5 aprile 2005, per la regia e le scenografie di Areta Gambero¹⁴⁷.

In conclusione segnaliamo due eventi che intrecciano il centenario della nascita del compositore Dmitrij Šostakovič all'opera degli oberiuti. Al conservatorio Giuseppe Verdi di Torino si è tenuto *Dmitrij Šostakovič nel centenario della nascita* (sabato 9 settembre 2006) momento di fusione di musica¹⁴⁸ e parola: lettere del compositore si alternano a brani di scrittori russi a lui contemporanei tra i quali: *Evo novello* di Zabolockij (traduzione di Laura Dusio), *Il baule, L'inganno ottico* di Charms ed *Elogio degli inventori* di Olejnikov (traduzione di Rosanna Giaquinta). Sempre Torino, nell'ambito della rassegna musicale EstOvest, ha ospitato presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, l'analoga manifestazione *Šostakovič e i suoi eredi* (novembre 2006): la musica del compositore e dei suoi allievi accompagna il pubblico in un viaggio nella letteratura russa¹⁴⁹. Tra i vari momenti di spettacolo si rammen-

¹⁴² Roma (Palazzo delle esposizioni); Verona (Teatro Alcione); Napoli (Teatro nuovo); Erice (Teatro Gebel Hamed); Roma (Santa Maria della Pietà); Roma (Forte Prenestino); Matera (Teatro Duni); Potenza (Teatro Francesco Stabile); Labro (Cortile del castello). Per ulteriori approfondimenti si rimanda al sito <http://www.nuovoteatronuovo.it/sezioni.asp?sez=06&ssez=06det&ID=4>.

¹⁴³ Con Riccardo Maria Margherini, Valentina Colorni, Samuel Cereghini (tastiere), Nicola Lanni (percussioni), Gabriele Palimento (contrabbasso), per le luci di Fulvio Michelazzi.

¹⁴⁴ Per informazioni si veda <http://www.teatroarsenale.org>.

¹⁴⁵ Rappresentato nelle seguenti manifestazioni: Festa della cultura, Manufatti di danza, Nerodiscena, Periferiche visioni, Lavori in pelle, Ammutinamenti, Danza urbana, Enzimi, Attraversamenti multipli. Si veda <http://www.maddai.com/index.html>.

¹⁴⁶ Si veda <http://www.ilibrintesta.it>.

¹⁴⁷ Con Anna Veraulo, Gea Gambero, Rosario Mancino, Laura Scavuzzo e Fabiola Valenza e la voce di Ida Treccarichi, musiche di Areta Gambero arrangiamenti di Giovanni Mattaliano e luci di Salvatore Spaziale, per ulteriori dettagli M.T. De Sanctis, "Uno spettacolo non riuscito", rivive Daniil Charms, 27-03-2005, <http://www.balarm.it/articoli/vis.asp?idarticolo=1335>.

¹⁴⁸ Con lo Xenia Ensemble, Caroline Weichert (pianoforte), Andrea Manco (flauto), Michele Marelli (sassofono), Daniele Gaido (tromba), Eugenio Allegri (voce)

¹⁴⁹ La scelta è spiegata così dagli organizzatori: "per meglio descrivere l'at-

ta *Golubaja tetrad'* [Quaderno azzurro] di Edison Denisov (1929-1996) scritta nel 1984 quando Elizabeth Wilson gli affida la composizione di un'opera musicale, pregandolo d'inserire brani di Charms: i racconti dello scrittore sono così recitati con l'accompagnamento musicale (violino, violoncello, vibrafono e pianoforte) e intervallati da canzoni, composte su versi di Vvedenskij per soprano e pianoforte. Nella realizzazione italiana ricordiamo gli interpreti: Lorna Windsor (soprano), Caroline Weichert, Maka Gabisiani (pianoforte), Eugenio Allegri (voce recitante), Xenia Ensemble, Eilis Cranitch (violino), Elizabeth Wilson (violoncello).



mosfera dei tempi abbiamo scelto delle letture dai suoi classici russi preferiti e suoi contemporanei come Zabolotsky, Zoshenko, Akhmatova e Mandelstam, così come gli scrittori del gruppo di Lenigrado *Oberiu*", <http://www.xeniaensemble.it/ita/progetti/estovest06/concerto02.html>. Sui rapporti tra Šostakovič e il gruppo, Giaquinta ricorda le osservazioni di Strada sullo "spirito Oberiu" di eco gogoliana espresso da Strada in uno scritto a proposito de *Il naso* che accompagnava il libretto edito dal Teatro La Fenice di Venezia (1978), si veda R. Giaquinta, "Oberiu", op. cit., n. 32, pp. 226-227.

Didascalica.

Nota alle traduzioni

Milly Berrone

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 33-34 ◇

L'IDEA di realizzare una piccola antologia Oberiu in lingua italiana ha inevitabilmente condotto curatrici e collaboratori a concentrare la propria attenzione sull'attività di traduzione.

Ogni criterio adottato ha lo scopo principale di rendere più snelli e leggibili i testi. In questo senso OBERIU, abbreviazione maiuscola di *Ob''edinenie real'nogo iskusstva* è diventato per noi Oberiu, secondo un'abitudine ormai consolidata negli studi italiani dedicati all'argomento, e gli *oberiuty* si sono trasformati in oberiuti per evitare un lessico, a nostro avviso, eccessivamente "scientifico" all'interno di una raccolta pensata principalmente per la lettura.

Con lo stesso intento in tutte le traduzioni abbiamo indicato in italiano i termini più ricorrenti. Nomi di associazioni, organizzazioni, raggruppamenti che, tenendo di rispettare, dove possibile, le scelte operate da chi ci ha preceduto, preferiamo per chiarezza riassumere in un breve glossario:

Associacija proletarskich pisatelej – Associazione degli scrittori proletari

Činari – Činari

Detizdat (Detskoe izdatel'stvo) – Edizioni di stato per l'infanzia

Dom pečati – Casa della stampa

Ginbuk (Gosudarstvennyj institut chudožestvennoj kul'tury) – Istituto statale per la cultura artistica

Giii (Gosudarstvennyj institut istorii iskusstv) – Istituto di storia delle arti

Gosizdat (Gosudarstvennoe izdatel'stvo) – Edizioni di stato

Levyj flang – Ala di sinistra

Orden zaumnikov Dso – Ordine dei poeti transmentali Dso

Sojuz pisatelej – Unione degli scrittori

Sojuz poetov – Unione dei poeti

Zaum' – lingua transmentale

Zaumniki – poeti transmentali

Sempre mosse da una volontà di coerenza, nelle introduzioni all'antologia, nei testi che presentano i singoli autori e nelle note bio-bibliografiche abbiamo invece mantenuto in trascrizione questi stessi termini, con particolare riferimento ai nomi dei principali gruppi di cui gli oberiuti hanno fatto parte. A questo scopo ne offriamo pertanto una sintetica descrizione che speriamo possa essere utile per il lettore:

Orden zaumnikov Dso: formazione di poeti zaumniki fondata da Aleksandr Tufanov nel marzo 1925. Ne fanno parte lo stesso Tufanov, Daniil Charms, Evgenij Vigiljanskij e, dopo il suo distacco dal poeta Igor' Terent'ev, anche Aleksandr Vvedenskij.

Levyj flang: per distinguersi dalla precedente generazione di poeti zaumniki nel corso del 1925 Charms e Vvedenskij si allontanano da Tufanov, fondando il gruppo Levyj flang. L'esperienza di questo primo Levyj flang si conclude all'inizio del 1926. Dopo una fase intermedia denominata Akademija levych klassikov [Accademia dei classici di sinistra], all'inizio del 1927 prende forma un secondo Levyj flang, embrione di ciò che sarà Oberiu. L'obiettivo dei membri è quello di riunire tutte le forze di sinistra di Leningrado. Collaborano al secondo Levyj flang Bachtarev, Charms, Vvedenskij e Nikolaj Zabolockij che Charms e Vvedenskij hanno conosciuto nel 1925 presso il Sojuz poetov. Il 24 gennaio 1928, in occasione della serata *Tri levych časa* [Tre ore di sinistra] presso il Dom pečati, il Levyj flang si trasforma ufficialmente in Oberiu, al quale si unisce anche Konstantin Vaginov. Già nel corso della preparazione dello

spettacolo si avvicinano inoltre al gruppo Boris Levin, Klementij Minc, Aleksandr Razumovskij e, a partire dal 1929, Jurij Vladimirov.

Radiks: collettivo teatrale sorto nell'autunno del 1926. Vi collaborano gli studenti della sezione teatrale del Giii Igor' Bachtërev, Sergej Cimbäl, Georgij Kac-man, Boris Levin. Charms e Vvedenskij partecipano alle loro attività con la pièce *Moja mama vsja v časach* [Mia mamma è tutta un orologio].

Činari: tra il 1925 e il 1926 Charms e Vvedenskij iniziano a definirsi poeti činari. Con il termine činari si indicano convenzionalmente anche i partecipanti agli incontri informali che coinvolgono Jakov Druskin, Leonid Lipavskij, Nikolaj Olejnikov, Daniil Charms e Aleksandr Vvedenskij.

Nella speranza di aver esposto con sufficiente esattezza i dati in nostro possesso, vogliamo concludere questa nota con una veloce rassegna dei principali volumi dedicati a Oberiu nel suo complesso:

A. Stone Nakhimovskij, *Laughter in the Void. An introduction to the writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii* [Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 5], Wien 1982.

Il numero monografico della rivista *Teatr*, 1991, 11.

J.-Ph. Jaccard, *Daniil Charms et la fin de l'avantgarde russe*, Bern-Berlin-Frankfurt am Main-New York-Paris-Wien 1991.

Poety gruppy OBERIU, a cura di M. Mejlach, Sankt-Peterburg 1994.

G. Roberts, *The last soviet avant-garde OBERIU. Fact, fiction, metafiction*, Cambridge 1997.

A. Kobrinskij, *Poetika OBERIU v kontekste russkogo literaturnogo avangarda*, Moskva 2000.



Audace.

Una dichiarazione in stile Oberiu

Giulietta Greppi

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 35-37 ◇

L'ANTOLOGIA OBERIU

La disponibilità dei due fondatori di eSamizdat ha permesso di curare a chi scrive e a Milly Berrone, all'interno della sezione Temi della rivista, un'antologia Oberiu in lingua italiana. La raccolta riunisce i principali protagonisti dell'ultimo gruppo di avanguardia sovietico ed è organizzata in quattro sezioni: introduzioni, traduzioni, dialoghi e ristampe.

L'OBIETTIVO DELL'ANTOLOGIA OBERIU

In Italia la scoperta di Oberiu è avvenuta con tempi e modi diversi che sembrano ripercorrere il destino degli oberiuti, rimasti sconosciuti per decenni anche nel proprio paese. Questa raccolta si propone di supplire, seppur in parte, a un'*anomalia* che fino a oggi ha permesso solo raramente al lettore di lingua italiana di affrontare i testi degli oberiuti. Sappiamo che le opere di alcuni poeti, come Nikolaj Zabolockij, e in tempi più recenti Daniil Charms (si noti – non la sua poesia, ma la sua prosa), sono state raccolte in edizioni personali (ma quanti anni sono ormai passati dalle *Colonne di piombo*...). L'opera degli oberiuti, presente in alcune antologie, non è stata però ancora oggetto, in Italia, di una pubblicazione completa. E *non capiamo perché*: Oberiu non è solo e soltanto un affare da specialisti, si rivolge a tutti.

Comprendiamo molto bene il valore del lavoro di chi ci ha preceduto, senza il quale l'antologia non avrebbe oggi questa forma. Alcuni di loro hanno collaborato a questo numero: Serena Vitale, che ha dedicato a Oberiu una sezione del suo libro *L'avanguardia russa* (Milano 1979), Rosanna Giaquinta, che ha introdotto Charms in Italia curando *Casi* (Milano 1993), Paolo Nori, che ha rivisitato la prosa di Charms nel suo *Disastri* (Milano 2003). Queste pubblicazioni rappresentano per noi lo stimolo che ci permette di proseguire nel cammino di

riscoperta degli oberiuti.

Non comprendiamo perché la poesia di Charms non possa ricevere, dopo la sua prosa, adeguata attenzione; *non capiamo perché* autori come Aleksandr Vvedenskij, Nikolaj Olejnikov o Konstantin Vaginov non abbiano fino a ora ricevuto in Italia la necessaria attenzione. Noi pensiamo che il lettore saprà apprezzare questa antologia, nata dall'interesse di chi ritiene che nella cultura russa degli anni Venti e Trenta ci sia ancora molto da scoprire.

Non siamo così presuntuosi da guardare al nostro lavoro come a un lavoro già compiuto. Siamo coscienti che la strada per far conoscere e apprezzare Oberiu in Italia sia ancora lunga, ma siamo comunque in cammino.

LE INTRODUZIONI

L'approccio a Oberiu proposto dall'antologia non intende limitarsi alla sola visione delle curatrici, che hanno chiesto e ottenuto la collaborazione di chi ha lavorato su Oberiu prima di loro. Ogni introduzione è caratterizzata da un suo aggettivo che ne rivela la particolarità. In questo modo speriamo di fornire opinioni differenti che permettano di avvicinarsi ai testi degli oberiuti, punto centrale della raccolta.

LE TRADUZIONI

La nostra scelta ha privilegiato la traduzione rispetto all'analisi critica. Le introduzioni agli autori, quando anche assumono la forma di brevi saggi critici, non intendono in nessun modo ostacolare la lettura, semmai testimoniano del coinvolgimento dei curatori.

Presentiamo quindi i nomi dei poeti e degli scrittori presenti in questa raccolta: Aleksandr Vvedenskij, Konstantin Vaginov, Nikolaj Zabolockij, Daniil Charms, Nikolaj Olejnikov. Perché Olejnikov, che di Oberiu non fece parte? Basterà leggere per capire che la sua

stretta amicizia con Charms, Vvedenskij, Zabolockij, si riflette in immagini poetiche affini e in una comune visione del mondo. La presenza di Olejnikov introduce al gruppo dei činari, al quale appartennero, con Charms e Vvedenskij, anche i filosofi Leonid Lipavskij e Jakov Druskin, dei quali pure presentiamo delle brevi traduzioni. Un sesto oberiuta si affaccia all'antologia, fa per così dire le veci del presentatore, introducendoci nel mondo Oberiu: è Igor' Bachterev. La sua presenza ha il compito difficile di ricostruire gli eventi che conducono alla nascita di Oberiu, eventi che abbiamo preferito raccontare attraverso la voce autentica di uno dei protagonisti.

I DIALOGHI

La conversazione è da sempre caratteristica della rivista che ospita la raccolta. Marco Caratozzolo ci offre il resoconto della sua conversazione con chi ha conosciuto di persona alcuni dei protagonisti del gruppo, il figlio di Nikolaj Zabolockij, Nikita. Infine, poiché siamo sicuri che la poetica Oberiu, il gusto per l'assurdo e il grottesco, il valore della poesia, siano elementi sempre validi, oggi più che mai, abbiamo volentieri incluso nell'antologia un dialogo di Marco Sabbatini con Vladimir Erl', poeta a sua volta, oltre che attento studioso di Oberiu.

LE RISTAMPE

Riproponiamo le traduzioni di Serena Vitale di *Elizaveta Bam* di Daniil Charms e *Elka u Ivanovyč* di Aleksandr Vvedenskij, interamente riviste dall'autrice rispetto a quelle pubblicate nell'*Avanguardia russa*.

CHI SIAMO?

I collaboratori dell'antologia appartengono a generazioni e ad ambiti diversi. Intendiamo infatti rispettare i punti di vista differenti su Oberiu. L'elemento che ci accomuna non è un unico modello di interpretazione, né tanto meno un unico metodo di traduzione, bensì la passione e il rispetto per i poeti Oberiu, che hanno rappresentato per ciascuno di noi un momento decisivo di scoperta e di rivelazione. Come a suo tempo fu detto dagli stessi oberiuti, si potrebbe parlare *dell'unione casuale di personalità differenti*. E come loro rispondiamo che *la nostra unione è libera e spontanea, ognuno conosce se stesso e ognuno sa che cosa lo lega agli altri*.

Serena Vitale, la cui attività è nota a tutti, ha accettato senza esitazione e con grande simpatia di partecipare a questa impresa, concedendoci la possibilità di riproporre la parte conclusiva della sua introduzione al volume *L'avanguardia russa* del 1979 e due sue traduzioni di testi teatrali di Charms e di Vvedenskij.

Rosanna Giaquinta, che da tempo non si occupa più "scientificamente" di Oberiu, segue comunque con interesse e amore quanto viene tradotto e scritto da e su questo gruppo. La sua breve introduzione vuole essere una riflessione non celebrativa, ma critica.

Paolo Nori, scrittore, ha più volte sottolineato l'importanza del ruolo svolto da Daniil Charms e dal suo "assurdo disastro" all'interno della sua produzione. Ci ha voluto regalare degli scritti appositamente pensati per questa occasione.

Claudia Scandura, allieva di Angelo Maria Ripellino, è qui presente con un ricordo della sua personale amicizia con la vedova di Nikolaj Zabolockij.

Giulietta Greppi, una delle due curatrici, ha fatto della poetica dell'assurdo di Aleksandr Vvedenskij uno stile di vita. Incapace di distaccarsi completamente dall'autore e dal suo pensiero, nelle sue traduzioni ha cercato di rispettare ritmo e rima, pur concedendosi alcune licenze allo scopo di rendere i testi più fruibili. Ha tradotto anche alcune poesie di Zabolockij.

Milly Berrone, l'altra curatrice, tiene i piedi in terra ed è attenta ai dettagli. L'assurdo e il nonsense sono per lei una necessità a tratti scomoda, ma con cui è necessario convivere. Per l'antologia ha tradotto, oltre a Vaginov, il manifesto Oberiu e alcune poesie di Zabolockij. Cerca l'adesione letterale al testo, preferendo che la sua presenza di traduttrice sia visibile il meno possibile.

Simone Guagnelli, uno dei fondatori della rivista che ci ospita, sopravvive al nonsense di ciò che lo circonda e a cui in realtà è involontariamente legato. Determinato e paziente ma all'occorrenza decisivo, ha tradotto il lungo racconto di Bachterev sull'origine di Oberiu.

Marco Caratozzolo ha qui rispolverato i suoi studi su Zabolockij. Persona impagabilmente disponibile ed efficiente, reagisce al nonsense con praticità e propone una serie di traduzioni in cui la collisione dei significati e delle parole è resa attraverso un approccio nudo e fedele al testo. Sua è anche l'intervista a Nikita Zabolockij.

Laura Piccolo vive l'assurdo con ironia e sa scansarlo con un atteggiamento serio di ricerca. A lei dobbiamo l'introduzione "perlustrativa". Nelle sue traduzioni trasporta le singole parole delle poesie di Charms direttamente in italiano, proponendo anche alcune invenzioni verbali, che proprio per questo riescono a rendere a pieno l'assurdo.

Massimo Maurizio, per il quale Olejnikov è realmente un maestro di vita, traspone la sua poetica e la lingua in traduzioni fantasiose, che pur attraverso il prisma della sua personalità, risultano essere assolutamente vicine all'originale. Per questa antologia ha tradotto anche poesie di Zabolockij.

Catia Renna si destreggia tra l'assurdo della vita e quello del pensiero, si è incaricata della difficile traduzione di Leonid Lipavskij, combattendo con le complesse immagini liriche dell'autore.

Marco Sabbatini, fervido e austero praticante del nonsense, gode dei benefici della "nonsensoterapia" sin dal primo, charmsiano, incontro con Pietroburgo, nel 1996. Attraverso la voce di Vladimir Erl', uno dei più originali autori dell'assurdo nella Russia contemporanea, ha voluto offrire una testimonianza significativa dell'esperienza letteraria post-Oberiu.

RINGRAZIAMO

Tutti coloro che hanno voluto appoggiare questa iniziativa, a cominciare dai fondatori di eSamizdat. Tutti i collaboratori, che hanno saputo rispettare le scadenze e hanno sorvolato sui momenti di disorganizzazione delle curatrici. Gli amici russisti che hanno fornito supporto anche pratico per la risoluzione di problemi e la decifrazione di alcuni testi. Ringraziamo infine i protagonisti di questo numero, gli oberiuti, perché senza di loro anche la nostra esistenza avrebbe oggi un sapore diverso.



Oberiu: il manifesto

A cura di Milly Berrone

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 39-42 ◇

“Zabolockij venne incaricato di comporre la parte introduttiva degli articoli informativi e un articolo dal titolo *La poesia degli oberiuti con le caratteristiche dei cinque membri. Levin e Bachterev dovevano scrivere del teatro degli oberiuti, Razumovskij del film intitolato Tritacarne. Una volta scritti gli articoli, li abbiamo rivisti tutti insieme. Non ci furono modifiche significative, il contenuto degli articoli era stato concordato in anticipo*” – così ricorda Igor’ Bachterev nelle sue memorie, parlando del manifesto programmatico del gruppo. Nato dalla collaborazione e dall’accordo di tutti i membri, il testo è scritto in vista della presentazione ufficiale di Oberiu al pubblico leningradese, svoltasi il 24 gennaio 1928 nei locali del *Dom pečati* in forma di serata poetica, teatrale e cinematografica dal titolo *Tri levych časa [Tre ore di sinistra]*. Apparso per la prima volta sulle pagine della rivista *Afiši Doma pečati* (1928, 2, pp. 11-13), il manifesto di Oberiu è stato ripubblicato integralmente in lingua russa nel 2000 all’interno della raccolta *Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnei (Moskva 2000, pp. 474-480)*.



OBERIU

Oberiu (Unione dell’arte reale) lavora presso la Casa della stampa e riunisce i lavoratori di ogni forma d’arte che ne accettano il programma artistico e lo realizzano nella loro opera.

Oberiu si articola in quattro sezioni: letteraria, figurativa, teatrale e cinematografica. La sezione figurativa si occupa della gestione della sezione musicale.

IL VOLTO SOCIALE DI OBERIU

Nella sfera dell’arte numerose anomalie tendono a contenere la grandiosa frattura, così tipica del nostro tempo, che la rivoluzione ha prodotto nella cultura e nel costume. Non abbiamo ancora compreso a pieno l’incontestabile verità per cui nella sfera dell’arte il proletariato non può accontentarsi del metodo artistico delle vecchie scuole, per cui i suoi principi artistici

vanno molto più a fondo e minano la vecchia arte alla radice. È assurdo ritenere che Repin, avendo raffigurato il 1905, sia un artista rivoluzionario. Ancora più assurdo è pensare che un qualunque Achrr¹ contenga il seme della nuova arte proletaria.

La richiesta di un’arte che sia a tutti comprensibile, formalmente accessibile anche a uno scolaro di campagna, la salutiamo con entusiasmo, ma esigere soltanto questo tipo di arte conduce nel più spaventoso labirinto degli errori. Ne risulta che le nostre librerie scoppiano di carta straccia e il pubblico dei lettori del primo stato proletario si nutre di narrativa occidentale borghese in traduzione.

Comprendiamo molto bene come una valida via d’uscita dalla situazione che si è venuta a creare non si possa trovare subito. Ma non comprendiamo affatto perchè una serie di scuole artistiche che lavorano con tenacia, onestà e perseveranza in questa sfera si ritrovino ai margini dell’arte, quando invece dovrebbero godere di tutto il sostegno dell’intera società sovietica. Non capiamo perchè la scuola di Filonov sia stata allontanata dall’Accademia, perchè Malevič non possa realizzare i propri progetti architettonici in Unione sovietica, perchè sia stato fischiato in modo così assurdo l’*Ispettore generale* di Terent’ev. Non capiamo perchè la cosiddetta arte di sinistra, con i suoi tanti meriti e le sue conquiste, venga definita spazzatura senza speranza e addirittura buffonata. Quanta scorrettezza intellettuale, quanta inconsistenza artistica si nasconde dietro un atteggiamento così violento.

Oberiu ora si presenta come nuova formazione dell’arte rivoluzionaria di sinistra. Oberiu non si barcamena tra temi e vertici creativi: è alla ricerca organica di

¹ Più correttamente Achrr, sigla di *Associacija chudožnikov revoljucionnoj Rossii* [Associazione dei pittori della Russia rivoluzionaria]. Gruppo di pittori (A. Grigor’ev, E. Kacman, S. Maljutin, P. Radimov), sostenitore della pittura accademica e del realismo tradizionale. Pubblicano il proprio manifesto nel 1922, attribuendo una funzione rivoluzionaria ai temi di attualità che affrontano nelle loro opere.

una nuova concezione del mondo e di un nuovo modo di vedere le cose. Oberiu azzanna al cuore la parola, la scena, l'inquadratura.

Il nuovo metodo artistico di Oberiu* è universale, trova la strada per rappresentare qualsiasi tema. Oberiu è rivoluzionario proprio in forza di questo suo metodo.

Non siamo così presuntuosi da guardare al nostro lavoro come a un lavoro già compiuto. Ma siamo fermamente convinti che le fondamenta sono solide e che avremo forze sufficienti per proseguire nella costruzione. Crediamo e sappiamo che soltanto un approccio di sinistra all'arte potrà condurci sulla strada di una nuova cultura artistica proletaria.

LA POESIA DEGLI OBERIUTI

Chi siamo? E perché noi? Noi, oberiuti, siamo onesti lavoratori della nostra arte. Noi siamo i poeti di una nuova idea di mondo e di una nuova arte. Noi siamo i creatori non soltanto di una nuova lingua poetica, ma anche i fondatori di un nuovo modo di percepire la vita e i suoi oggetti. La nostra volontà di creare è universale: essa scavalca tutti i tipi di arte e irrompe nella vita, accerchiandola da ogni lato. E il mondo, sbavato dalle lingue di un gran numero di stupidi, invischiato nel fango delle "impressioni" e delle "emozioni", ora rinasce in tutta la purezza delle sue concrete forme [artistiche]². Qualcuno anche adesso ci onora del titolo di "poeti transmentali". È difficile decidere di che cosa si tratti: di un semplice malinteso o di un'irrimediabile incomprendimento dei fondamenti della creazione verbale? Nessuna scuola ci è più ostile della lingua transmentale. Persone reali e concrete fino al midollo, noi siamo i primi nemici di coloro che castrano la parola, facendone un aborto impotente e insensato. Nella nostra opera ampliamo e approfondiamo il senso dell'oggetto e della parola, ma non lo distruggiamo affatto. L'oggetto concreto, mondato dalla scorza letteraria e quotidiana, diventa patrimonio dell'arte. In poesia la collisione dei significati verbali rappresenta l'oggetto con la precisione di un congegno meccanico. Iniziate a obiettare che quello non è l'oggetto che vedete nella vita? Avvicina-

tevi e toccatelo con le dita. Guardate l'oggetto a occhio nudo e per la prima volta lo vedrete mondato dalla sua vetusta doratura letteraria. Forse sosterrete che i nostri intrecci sono "irreali" e "illogici"? Ma chi ha detto che la logica "comune" è obbligatoria per l'arte? La bellezza di una donna dipinta ci colpisce anche se il pittore, a dispetto della logica anatomica, ha slogato una scapola alla sua eroina e l'ha spostata da una parte. L'arte possiede la propria logica e non distrugge l'oggetto, ma aiuta a conoscerlo.

Noi ampliamo il significato dell'oggetto, della parola e dell'azione. Questo lavoro si muove in diverse direzioni, ognuno di noi ha il proprio volto creativo e questa circostanza spesso crea confusione in qualcuno. Parlano dell'unione casuale di personalità differenti. Evidentemente ritengono che una scuola letteraria sia qualcosa di simile a un monastero in cui i monaci hanno tutti lo stesso volto. La nostra unione è libera e spontanea, riunisce maestri e non apprendisti, pittori e non imbrattatele. Ognuno conosce se stesso e ognuno sa che cosa lo lega agli altri.

A. Vvedenskij (il più a sinistra della nostra unione) fa a pezzi l'oggetto, ma non per questo l'oggetto perde la sua concretezza. Vvedenskij fa a pezzi l'azione, ma l'azione non perde la sua coerenza creativa. Volendo capire fino in fondo, come risultato si ottiene l'apparenza dell'assurdo. Perché l'apparenza? Perché l'assurdità manifesta sarebbe parola transmentale, ma nell'opera di Vvedenskij essa non c'è. Bisogna essere più curiosi e meno pigri nell'analizzare la collisione dei significati verbali. La poesia non è una minestra che si inghiotte senza masticare e di cui subito ci si dimentica.

K. Vaginov, il cui mondo fantasmagorico passa dinanzi agli occhi come avvolto nella nebbia e nell'inquietudine. Attraverso la nebbia percepite tuttavia la vicinanza dell'oggetto e il suo calore, percepite il fluttuare delle masse e il fruscio degli alberi che vivono e respirano alla loro maniera, alla Vaginov, poiché l'artista li ha modellati con le proprie mani e li ha animati con il proprio respiro.

Igor' Bachtarev, poeta che riconosce il proprio volto nella sfumatura lirica del materiale oggettivo di cui dispone. L'oggetto e l'azione, disposti secondo le proprie componenti, riemergono rinnovati dallo spirito della nuova lirica Oberiu. Ma in questo caso il lirismo non

* Il metodo della concreta percezione materiale della cosa e del fenomeno. Proprio questa peculiarità lo rende estremamente moderno e attuale. Vedi il paragrafo *La poesia degli oberiuti*.

² Nel testo originale "virili".

ha valore in quanto tale, non è nulla più che uno strumento per spostare l'oggetto nel campo di una nuova percezione artistica.

N. Zabolockij, poeta di nude, concrete figure, portate vicinissimo agli occhi dello spettatore. Bisogna ascoltarlo e leggerlo con gli occhi e con le dita più che con le orecchie. L'oggetto non si frantuma, ma, al contrario, assume forma e consistenza, come fosse pronto a incontrare la mano protesa dello spettatore. Lo sviluppo dell'azione e la situazione giocano un ruolo secondario nel raggiungimento di questo fondamentale obiettivo.

Daniil Charms, poeta e drammaturgo, la cui attenzione non si concentra sulle figure statiche, ma sulla collisione di una serie di oggetti, sulle loro correlazioni. Nel momento in cui agisce, l'oggetto acquista nuovi e concreti contorni, pieni di un effettivo significato. L'azione, rivoltata dall'altra parte, conserva un'impronta "classica", ma offre al tempo stesso tutta l'ampiezza dell'idea di mondo Oberiu.

Boris Levin, prosatore, al momento lavora sulla via della sperimentazione.

Questo in breve il profilo della sezione letteraria della nostra unione nel suo complesso e di ognuno di noi singolarmente preso. Il resto lo diranno i nostri versi.

Persone di un mondo, di un oggetto e di una parola concreti: in questo orientamento vediamo il nostro significato sociale. Percepire il mondo attraverso il movimento della mano che lavora, ripulire l'oggetto dalla spazzatura di remote culture ormai ridotte in cenere: non è forse questa la reale esigenza del nostro tempo? È per questo che anche la nostra unione si chiama Oberiu, Unione dell'arte reale.

SULLA VIA VERSO UN NUOVO CINEMA

Il cinema, come arte effettivamente autonoma, finora non è esistito. C'erano sovrapposizioni di vecchie "arti" e, nel migliore dei casi, singoli timidi tentativi di tracciare nuovi sentieri alla ricerca del vero linguaggio cinematografico. Le cose stavano così. . .

Adesso per il cinema è giunto il momento di assumere il proprio vero volto, di trovare i propri strumenti di espressione e un linguaggio realmente personale. Di "inaugurare" il cinematografo del futuro, nessuno è in

grado e al momento neppure noi promettiamo di farlo. Per la gente lo farà il tempo.

Ma sperimentare, cercare una via verso il nuovo cinema e consolidare qualche nuova conquista artistica è il compito di ogni onesto cineasta. E noi lo stiamo facendo.

In un breve comunicato non c'è spazio per esporre dettagliatamente tutto il nostro lavoro. Per ora soltanto alcune parole sul *Film n. 1*, che è già pronto. L'epoca della tematica nel cinema è terminata. Adesso i generi meno cinematografici – proprio in virtù della propria tematica – sono il film d'avventura e il film comico. Quando il tema (+ fabula + intreccio) sono autosufficienti, assoggettano il materiale. E l'individuazione di materiale cinematografico originale e specifico è già la chiave per l'individuazione del linguaggio cinematografico. *Film n. 1* è la prima tappa del nostro lavoro sperimentale. Per noi non è importante l'intreccio, per noi è importante "l'atmosfera" del materiale, del tema che abbiamo scelto. I singoli elementi del film possono essere assolutamente slegati tra loro dal punto di vista semantico e dell'intreccio, possono essere agli antipodi per loro stessa natura. Il punto, lo ripetiamo, non è questo. La sostanza sta nell'"atmosfera" che caratterizza un dato materiale, il tema. Individuare questa atmosfera è la nostra prima preoccupazione. Capire come risolviamo questo compito sarà semplicissimo, dopo aver visto il film.

Non per farci pubblicità: il 24 gennaio c.a. presso la Casa della stampa si terrà il nostro intervento. Lì mostreremo il film e esporremo dettagliatamente le nostre scelte e le nostre ricerche. Il film è stato realizzato dagli autori-registi Aleksandr Razumovskij e Klementij Minc.

IL TEATRO OBERIU

Diciamo così: entrano due persone in scena, non dicono nulla, ma si raccontano qualcosa tra loro, a gesti. Intanto gonfiano le guance trionfanti. Gli spettatori ridono. È teatro? Sì, è teatro. Dite un po': è *balagan*³? Ma anche il *balagan* è teatro.

³ Nei secoli XVIII e XIX teatro provvisorio per rappresentazioni popolari nelle piazze delle città, vi si davano spettacoli di circo e di varietà, ma anche commedie e adattamenti o riduzioni di opere teatrali note.

Oppure così: in scena cala una tela, sulla tela è dipinta una campagna. In scena è buio. Poi inizia a farsi chiaro. Un uomo in costume da pastore entra in scena e suona il piffero. È teatro? Sì, è teatro.

In scena compare una sedia, sulla sedia c'è un samovar. Il samovar bolle. Ma, invece del vapore, da sotto il coperchio escono delle mani nude. È teatro? Sì, è teatro.

Ed ecco, tutto questo, l'uomo, il suo movimento sulla scena, il samovar che bolle, la campagna dipinta sulla tela, la luce – che si spegne o si accende – tutte queste cose sono singoli elementi teatrali.

Finora tutti questi elementi erano assoggettati all'intreccio drammaturgico, alla pièce. Una pièce è un racconto con personaggi su un qualche avvenimento. E in scena tutti fanno in modo di spiegare nel modo più chiaro, più comprensibile e più verosimile possibile il significato e lo svolgersi di tale avvenimento.

Il teatro non consiste assolutamente in questo. Se un attore che impersona un ministro si mettesse a camminare a quattro zampe sulla scena e contemporaneamente ululasse come un lupo o se un attore che impersona un contadino russo pronunciasse all'improvviso un lungo discorso in latino, sarebbe teatro, interesserebbe lo spettatore, anche se ciò non avesse nulla a che fare con l'intreccio drammaturgico. Si tratterebbe di un singolo momento: una serie di simili momenti, organizzata da un regista, creerebbe una rappresentazione teatrale, con un preciso intreccio e uno specifico significato scenico.

Si tratterebbe di un intreccio che soltanto il teatro può fornire. L'intreccio di una rappresentazione teatrale è teatrale, così come l'intreccio di una rappresentazione musicale è musicale. Entrambi raffigurano un'unica cosa: il mondo dei fenomeni, ma in relazione al materiale lo restituiscono in modo differente, ognuno alla propria maniera.

Venendo da noi, dimenticate tutto ciò che eravate abituati a vedere nei teatri. Probabilmente molte cose vi sembreranno assurde. Noi prendiamo un intreccio drammaturgico. Inizialmente si sviluppa con semplicità, poi d'improvviso si frantuma in momenti, per così dire, incongruenti, chiaramente assurdi. Siete sorpresi. Desiderate trovare quella abituale, logica coerenza che credete di scorgere nella vita. Ma qui non ci sarà. Perché? Ma perché l'oggetto e il fenomeno, trasportati dal-

la vita sulla scena, perdono la loro coerenza "quotidiana" e ne acquistano un'altra, teatrale. Noi non la spiegheremo. Per comprendere la coerenza di una qualsiasi rappresentazione teatrale, bisogna vederla. Noi possiamo soltanto dire che il nostro compito consiste nel restituire sulla scena il mondo degli oggetti concreti nelle loro correlazioni e collisioni. Alla soluzione di questo problema stiamo lavorando nella nostra messa in scena di *Elizaveta Bam*.

Elizaveta Bam è stata scritta su incarico della sezione teatrale di Oberiu dal membro della sezione D. Charms. Molti temi, per così dire incongruenti, scuotono l'intreccio drammaturgico dell'opera, mettendo in rilievo l'oggetto come singola entità priva di legami col resto; l'intreccio drammaturgico non si offrirà pertanto allo spettatore come precisa figura dell'intreccio, ma come fioco barlume nascosto dietro l'azione. Al suo posto gli viene incontro l'intreccio scenico che emerge spontaneamente dall'insieme degli elementi che compongono il nostro spettacolo. Su questo concentriamo la nostra attenzione. Ma, insieme a questo, singoli elementi dello spettacolo sono per noi preziosi e dotati di valore autonomo. Essi recano in sé il proprio essere, senza assoggettarsi al tempo del metronomo teatrale. Qui sporge l'angolo di una cornice d'oro: vive come oggetto dell'arte; lì parla il frammento di una poesia: è autonomo per significato e al tempo stesso, indipendentemente dalla propria volontà, spinge avanti l'intreccio scenico della pièce. La scenografia, il movimento dell'attore, una bottiglia lanciata, la coda di un abito: sono anch'essi attori, quanto quelli che scrollano la testa e pronunciano parole e frasi.

La composizione dello spettacolo è stata affidata a I. Bachterev, Boris Levin e Daniil Charms. Scenografie di I. Bachterev.

1928

["Oberiu", *Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnei*,
Moskva 2000, pp. 474-480,
traduzione dal russo di Milly Berrone]



Quando eravamo giovani

(Racconto non inventato)

Igor' Bachterev

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 43-66 ◇

Igor' Bachterev (1908-1996) ha fatto parte di Radiks, del Levij flang e di Oberiu. È uno dei firmatari del manifesto Oberiu nonché autore delle scenografie per la serata inaugurale del gruppo, Tri levych časa [Tre ore di sinistra], svoltasi il 24 gennaio 1928 presso il Dom pečati di Leningrado. Nel periodo di attività dell'Unione dell'arte reale scrive il poema Starinnye sanktpeterburgskie slova [Antiche parole sanpietroburghesi] e, insieme a Daniil Charms, l'atto unico Zimnjaja progulka [Passeggiata invernale]. Nel corso degli anni Venti non pubblica nulla, ma negli anni Trenta e Quaranta, a differenza degli altri oberiuti, riesce a dare alle stampe alcune sue opere teatrali scritte in collaborazione con Aleksandr Razumoskij, autore della sezione cinematografica del manifesto Oberiu: Roždenie kommuny [La nascita della comune, 1930], Polkovodec Suvorov [Il condottiero Suvorov, 1939], Russkij general [Il generale russo, 1944]. I suoi versi sono apparsi per la prima volta su rivista soltanto alla fine degli anni Ottanta. Presentiamo qui in versione italiana il suo racconto delle vicissitudini legate alla nascita e alle attività di Oberiu, contenuto nel volume Vospominanija o Zabolockom [Ricordi di Zabolockij, 1984]. Questo testo di carattere memorialistico ha rappresentato, e rappresenta ancora oggi, la principale fonte di informazioni su un gruppo di artisti su cui per quasi sessant'anni era calato il più assoluto silenzio.

Milly Berrone



“Le è noto il cognome Garfunkel’?”, mi ha chiesto Anatolij Aleksandrov, critico letterario che mi ha più volte lasciato interdetto con domande su poeti dimenticati o pittori del primo decennio successivo alla rivoluzione.

Non sono riuscito a concentrare la memoria. Il cognome Garfunkel' lo ricordavo insieme a una serie di altri, simili per consonanza: Charundfinkel', Charlan-ker, Garfinkel'... e dopo ogni segno verbale di fronte agli occhi emergeva sempre la stessa personalità misteriosa, curva, con una barba rossiccia, con una finanziaria a falde lunghe e un berrettino nero e alto con la visiera.

“Barba mia, barbeta, che cresci sopra al mento, sembri stoffa scarlatta, e il naso mi ribolle!”. E ancora: “Garfinkel' entra tutto inclinato. Garfunkel' suona un corno fatato”. Sono versi di una pièce dallo strano titolo: *Mia mamma è tutta un orologio*. Due amici, il poeta Aleksandr Vvedenskij e il poeta Daniil Charms, avevano scritto questa pièce per conto di Radiks, collettivo teatrale che aveva trovato rifugio presso il Ginchuk – l'Istituto statale per la cultura artistica. Si trovava a Leningrado, in piazza di Sant'Isacco, nell'ex palazzo di Mjatlev.

Oggi di quella messa in scena non è rimasto molto, un annuncio miseramente stampato su una pagina ingiallita della Krasnaja gazeta e i ricordi dei testimoni. Si potrebbe sentire Georgij Kacman, il regista dello spettacolo. Altri che ora siano vivi non me ne vengono in mente. Georgij Nikolaevič vive a Leningrado e non conosce Aleksandrov. Come ha fatto a diventare noto il personaggio di una pièce mai pubblicata? L'ultima copia manoscritta è sparita senza lasciare tracce molto prima che il mio interlocutore nascesse.

La spiegazione si è rivelata semplice. Studiando gli archivi, Aleksandrov ha trascritto due poesie semischerzose di Zabolockij. In esse vengono citati: Danila – certamente Charms, Šurka – ovviamente Vvedenskij, Igor' – il suo cognome è Bachterev. Due volte viene nominato Garfunkel'. Chi ha letto la pièce individuerà subito l'origine di questo cognome. La cosa difficile è un'altra: capire esattamente cosa intendesse l'autore quando scriveva: “Siamo tutti figli di Garfunkel'”.

Di poesia ornamentale Zabolockij, come è noto, non si occupava. La decifrazione di questo verso aiuterebbe a capire meglio le convinzioni estetiche del giovane poeta, a precisare i legami biografici e artistici di chi, insieme a Zabolockij, aveva messo su quel gruppo di artisti oggi poco noto.

Raccontare del periodo della biografia di Zabolockij meno noto, dei suoi contemporanei, accomunati a un uomo barbuto di pura fantasia, non è un compito dei più facili.

Proviamo a farlo chiedendo aiuto alla memoria di un testimone e alla vostra immaginazione, rispettabili lettori.

UN VIAGGIO MOLTO LONTANO

Azioniamo la leva della macchina del tempo già inventata da Wells, abbandoniamo il presente e ci ritroviamo nella Leningrado della metà degli anni Venti. Ben presto chiunque si convincerà che la città è solo apparentemente familiare. Il tempo trasforma tutti quelli che incontriamo. Non potrebbe essere altrimenti. Ciò che per loro è un futuro lontano e ignoto, per me e i miei coetanei è un passato vissuto da tempo e che riaffiora con difficoltà.

Fatevi un giro, prestate orecchio ma, ricordate, non stupitevi di nulla: diversa l'epoca, diversa la gente, diverso tutto.

... Di fronte agli occhi dei misteriosi forestieri una luminosa notte di primavera, la quieta via Nađeždinskaja (negli anni Trenta verrà intitolata a Majakovskij). Sulle lastre di pietra del marciapiede passeggiano due lenti passanti. Uno è Daniil Charms: alto, ossuto, dal volto magro e pallido. L'altro è Nikolaj Zabolockij: più basso, con le guance rosee, pienotto. Hanno anche caratteri diversi. A una nervosa volubilità, ai modi irrazionali e inattesi si contrappone una logicità, una precisione composta e misurata. Ad accomunare quei due giovani ci sono il talento, l'età e ovviamente la comunanza dei gusti. Anche se a volte le opinioni di questi due poeti, in sostanza molto diversi, sono differenti.

“Ehi, vi porto io!”, dice un vetturino con voce di basso, raggiungendo i due lenti pedoni.

Sforzi inutili: qualche spicciolo per il custode è tutto il loro capitale e non hanno neppure dove andare, faranno il giro dell'isolato, troveranno il guardiano notturno e si infileranno in un atrio.

“Applaudi con un sussurro, con un sussulto di zoccolo. Con un baratto, con un baratto... Applaudi con un tintinnio, con un tontolio di zoccolo...”. A Charms tornavano in mente le parole, sembrava di sentire il ritmo di una cantata di Olimpov. Daniil agita il bastone

da passeggio, legge tenendo il tempo di uno scalpitio di cavallo sul selciato.

Nell'anno Quattordici con i versi di Konstantin Olimpov i futuristi avevano salutato Marinetti, famoso ospite italiano. La conoscenza aveva avuto inizio tra gli applausi ed era terminata con una rottura definitiva.

Negli anni Venti i due futuristi godono ancora di buona salute. Uno, molto amico del duce, abita in un castello romano; il nostro, il russo se ne sta qui, vicino a Zagorodnyj, dorme sopra un baule pieno zeppo di manoscritti, continua a definirsi il più grande fra i poeti dell'universo. Charms più volte era andato in visita al poeta semifolle e lo aveva sempre trovato al lavoro, chino su un ampio davanzale. Il tavolo nella stanza non c'era.

Ricordando i versi che gli erano piaciuti, Charms dava alle parole altrui la sonorità della propria voce, l'espressività del proprio modo di leggere. Zabolockij diceva così: ascolta Daniil e pronuncia per conto tuo, altrimenti non riesci a farti un'opinione obiettiva di versi per te sconosciuti...

“Con un tintinnio – con un tontolio”, ripete Zabolockij dopo Charms. “È detto con una certa sonorità. Con la sonorità si torturano le parole. Danja, puoi spiegarmi a quale scopo creare parvenze di parole, quando nel dizionario russo ce ne sono tante incredibilmente meravigliose? A quale scopo le imitazioni sonore, la competizione con gli strumenti musicali – tutto ciò di cui si occupano i vari bal'mont, severjanin o appunto Olimpov?”.

Senza attendere la risposta, Zabolockij legge a voce inaspettatamente alta. Lui ha una voce profonda, quasi da basso.

“Come il tuonare d'un tuono, un cavalcamento fraccante sul selciato sconvolto... Un mondo tangibile, materiale, multisonante, e non serve nessun 'tontolio'. Sei d'accordo? Qui non si tratta di Olimpov, non ci interessa. Io voglio parlare della cosa più importante, del percorso poetico. Non hai preservato la parola originale, hai deformato il suono di parole simili, storpiato la radice o il suffisso per ottenere un suono simulato, eppure non ne caverai nulla di buono anche se hai una testa mica male. Che ti è venuto in mente? Dico sul serio”.

Se Charms inizia a capire che l'interlocutore che non

la pensa come lui ha ragione, si adombra, si incupisce, è capace di voltarsi e andarsene di scatto, lasciando il suo perplesso compagno da solo. Capitavano cose simili, spesso. La notte primaverile non induce ad atti dimostrativi di questo genere.

“Non faccio mai paragoni. Persino tra l’opera di Puškin e quella di Olimpov...”

Charms rimane di nuovo in silenzio. In quel momento miracoloso non ha tempo per le discussioni teoriche. Ha voglia di camminare spensierato lungo la Nadeždinskaja, così come fino a quel momento entrambi avevano passeggiato in silenzio per il Nevskij deserto. Zabolockij ha un carattere diverso. Avendo posto a fondamento del proprio programma di vita l’autodisciplina, con difficoltà resiste alla maledetta tentazione di trascorrere il tempo in allegria. In quei momenti persino una frase buttata là per caso, insignificante, può diventare il pretesto per un dialogo profondamente intransigente.

“Paragonare è inevitabile, Danja. Nella vita come nell’arte. Perché non evitava i paragoni Velimir?”

Zabolockij conosce la ricetta per attirare Charms in una conversazione. La questione dei paragoni poetici non lo lascia indifferente ed entrambi considerano Velimir Chlebnikov il primo dopo Puškin.

“Hai ragione, Chlebnikov faceva paragoni. Di tanto in tanto”, concorda Charms. “Non si sa quali procedimenti utilizzerebbe oggi. Lasciamo che ai nostri giorni siano gli immaginisti a fare confronti. ‘La luna prese il volo come un canarino crepato’. Non c’è una cosa così in Semen?”

Charms conosce perfettamente l’opinione di Zabolockij sul sistema poetico dell’immaginismo. Almeno stando a un suo dialogo con uno dei leader degli immaginisti di Leningrado, Semen Polockij.

“Volete ascoltare i miei nuovi versi?”, aveva proposto Polockij. “Ta-ta-tá – il sole! Ta-ta-tá – d’onde una catena! Tá-ta – il principe reale. Tá-ta – cagnare. Interessante?”

“Molto interessante”, concorda Zabolockij. “Non sarebbe male sapere cosa sono tutti questi vostri ta-ta e ta-ta”.

L’autore rimane sconcertato.

“Parole del futuro, niente di più. Parole partorite dal ritmo”.

“La rima-immagine, fusa nel ritmo, oggi è la cosa principale, il resto sono sciocchezze”, arriva in aiuto il poeta Ričioti, sodale di Polockij.

“Ragionamenti fusi con le sciocchezze dell’immaginismo”, aveva riassunto Zabolockij il suo racconto di quella strana conversazione. “Il gruppo moscovita si è disgregato, vedrete, la stessa sorte attende i nostri conterranei”.

Zabolockij non si sbagliava. L’immaginismo stava vivendo gli ultimi giorni della sua vita letteraria. E anche l’esempio portato da Charms sul canarino crepato non dimostrava nulla. L’esistenza di paragoni idioti non esclude la possibilità di quelli appropriati.

“La poesia senza un’immagine vivida non è poesia: è una cosa incarognita”, diceva in quegli anni Zabolockij.

... Ci devono essere o non essere i paragoni, sono necessari o meno i confronti poetici? E di molte altre questioni esaminate dai membri del nostro gruppo ha scritto Vasilij Kljukov nel dettagliato articolo informativo *L’Ala di sinistra di Leningrado*. A Kljukov le informazioni le avevo date io, l’articolo l’aveva redatto Zabolockij. Noi tre avevamo perso non poco tempo affinché le formulazioni esprimessero l’opinione di tutti i componenti del gruppo e risultassero accettabili per chi aveva commissionato l’articolo, Majakovskij. Vladimir Vladimirovič aveva iniziato a interessarsi al nostro gruppo dopo averne ascoltato la dichiarazione in un dibattito organizzato presso la Cappella di Leningrado. Alla dichiarazione avevano lavorato insieme Zabolockij e Vvedenskij.

Una volta consegnato l’articolo alla rivista Lef, tornato da Mosca, Kljukov ci aveva incontrati e ci aveva raccontato ciò che aveva detto Majakovskij leggendo l’articolo alla presenza del suo autore. Ecco uno dei commenti, l’unico conservato nella memoria:

“Una volta scrivevo: ‘Il volto come una pera’, ‘La testa come un ravenello’, ‘L’albero come una roccia’, – ma occorre semplificare: la testa-ravenello, l’albero-roccia. Il ‘come’ che è scomparso indicava una similitudine, una somiglianza, mentre il trattino che è apparso dà di nuovo la percezione letterale dell’oggetto. Questa immagine perde instabilità, vaghezza, si materializza”.

Le parole di Majakovskij, giunte fino a noi tramite racconti, rimasero impresse nella mente, tanto che più volte furono introdotte nelle discussioni da Vvedenskij,

Savel'ev, Levin. “L'albero-roccia” divenne un concetto che illustrava il nostro rapporto con l'immagine poetica. Fu così anche per Zabolockij.

L'articolo sulla rivista non apparve. Non lo aveva voluto pubblicare l'influente membro della redazione, responsabile della sezione dedicata alla critica, il plenipotenziario dittatore del proprio feudo Osip Brik.

Forse il testo dell'articolo si è anche conservato negli archivi, la copia in mio possesso è andata distrutta negli anni della guerra e dell'assedio.

Il destino del corrispondente di viaggio, del giornalista Vasilij Vasil'evič Kljukov mi è ignoto. L'ultima volta venne a trovarmi nel 1936.

Vasja Uklejkin (Vasja Alburnino, Zabolockij senza malizia aveva assegnato questo soprannome a Kljukov, uomo alto quasi come uno gnomo) era apparso inaspettatamente e in modo altrettanto inaspettato a un certo momento era scomparso.

L'incontro con Majakovskij, prolungatosi nella Cappella non più di tre minuti, la conseguente richiesta dell'articolo e il non meno inaspettato finale, tutto questo era avvenuto alle soglie degli anni Trenta. Tu invece, lettore, ti sei fermato e concluderai il nostro primo itinerario nella prima metà degli anni Venti.

... All'angolo fra la via Nadeždinskaja e il vicolo Kovenskij c'era una casa di un colore indefinito tra il verde e il grigio. Qui viveva Charms. Qui i due amici conclusero la loro passeggiata notturna. La distanza tra via Žukovskij e il Kovenskij non era bastata per la discussione. Non è dato sapere quanto ancora a lungo si sarebbero intrattenuti davanti al portone. La discussione filosofica venne cortesemente interrotta dal portiere.

Nella casa si erano ormai da tempo abituati alle stramberie di quell'inquilino. Arriva dopo mezzanotte con i suoi compagni. Rimangono davanti all'ingresso, si salutano e iniziano ad accompagnarsi reciprocamente – avanti e indietro, finché non chiedono di aprire il cancello ed entrano insieme. Perché mai allora salutarsi o parlare per mezzora, costringere un uomo ad aspettare, se in ogni caso non si separeranno, ma entreranno tutti in casa?

Il padrone di casa-Charms, l'ospite-Zabolockij salgono per la scala semibuia. Al primo piano il padrone di casa dà un'occhiata alla finestra che affaccia sul cortile,

mostrando con le dita sulla fronte una specie di piccolo corno. I gesti irrazionali noi li chiamavamo *fortiki*. Senza uno di questi *fortiki* Charms non sarebbe mai entrato nell'appartamento.

Se a voi, forestieri del futuro, riuscirà di introdurvi nella stanza di Charms, sarete testimoni della più calda cordialità e ospitalità. Per l'ospite notturno è pronto tutto il necessario, anche se la visita non è in programma. Al posto di Zabolockij poteva esserci Vvedenskij, Levin. Alcuni anni più tardi Vladimirov.

Ci sono poltrone e sedie, vecchi cappotti ricoperti di lenzuoli candidi e fruscianti, una coperta fa le veci del plaid materno. Daniil si toglie le scarpe e in calzini (porta calzini e ghettoni dello stesso colore), camminando senza quasi fare rumore, si dirige in cucina a cercare qualcosa per la cena. Quando le faccende domestiche finiscono e la tenda si abbassa sulla finestra, il dialogo interrotto per strada immancabilmente riprende vita e al suono delle stoviglie si spegneranno anche le voci. Nella famiglia Juvačev inizierà un nuovo giorno di lavoro.

Lo pseudonimo Charms, Daniil lo aveva pensato da molto tempo, a quanto pare all'ultimo anno di scuola. Era sprofondato nella lettura di Conan Doyle, cercava di somigliare a Holmes. E fino agli ultimi giorni di vita lo accompagnarono i segni di quella passione giovanile: il cognome reso ufficiale dal passaporto, che ricordava Holmes, la pipa inglese che continuamente fumava, l'antidiluviana bombetta del padre. Una volta l'aveva indossata e, tra lo stupore generale, incedeva con espressione impenetrabile e severa per la Nadeždinskaja, tenendo in una mano il bastone, nell'altra il guinzaglio, legato al quale correva il minuscolo *pincher* Kappy. Proprio così avevo visto la prima volta Charms all'angolo fra via Nekrasov e il Litejnyj.

“E a chi vorresti somigliare oggi?”, gli ho chiesto una volta.

La risposta non venne subito e risultò inaspettata per tutti quelli che erano nella stanza: Vvedenskij, Zabolockij, Savel'ev e io.

“A Goethe”, disse e aggiunse “solo così mi immagino un vero poeta”.

Alla stessa domanda aveva risposto anche Vvedenskij:

“A Evlampij Nad'kin, mentre in una notte di gelo da

qualche parte sul Nevskij Nad'kin chiacchiera vicino a un falò con dei vetturini o delle prostitute ubriache”.

Nad'kin è un personaggio, popolare in quegli anni, della rivista umoristica di Leningrado Begemot. Quell'uomo dal naso lungo simboleggiava il borghesuccio degli anni della Nep. La scelta non era stata casuale, io e i miei amici avevamo diversi motivi per esserne convinti.

Ricordo anche la mia risposta. Avevo scelto come modello di imitazione David Burljuk, “ma con due occhi”, avevo ritenuto necessario precisare.

Il gioco andava avanti, arrivò il turno di Zabolockij.

“Voglio somigliare a me stesso”, aveva risposto senza pensarci.

Mi sono rimaste impresse non solo queste parole pronunciate in modo serio, ma anche l'unanimità con la quale le accolsero Charms, Vvedenskij, Leonid Lipavskij. Non appena Zabolockij uscì dalla porta, venne subito accusato di egocentrismo, di manie di grandezza, di molti altri peccati, tutte cose che non meritava.

Avevo tentato inutilmente di far presente che effettivamente Zabolockij non imitava nessuno, ma che tanti imitavano proprio lui. Ognuno di noi conosceva una moltitudine di esempi di queste imitazioni.

Rimanendo sempre e comunque se stesso, non era soggetto alla diffusa malattia (non saprei come definirla altrimenti) di interpretare per sé un ruolo precedentemente inventato. Zabolockij non solo era estraneo, ma profondamente avverso a qualsiasi istrionismo non solo sulla scena, ma anche nella vita.

Sono stato uno dei due testimoni della sua conoscenza con Kljuev, poeta famoso fino alla rivoluzione e negli anni Venti e istrione non meno famoso. Zabolockij gli espresse direttamente tutto ciò che pensava di lui, o meglio, del suo eccezionale talento di attore. Voi siete ancora in tempo per conoscere i dettagli di quello straordinario incontro.

... Partendo per il nostro viaggio insieme, tendo la mia memoria fino a provare dolore fisico. Mi vengono restituiti gli avvenimenti significativi, gli episodi meno significativi, i discorsi, a volte i gesti, i toni delle voci. Ma non riesco, per quanto ci provi, a stabilire una cronologia, occorre fare una ricostruzione in base a dettagli poco rilevanti, che solo io posso comprendere. Concentrandomi, penso anche ora: quand'è che abbiamo fatto

quella inchiesta scherzosa? Vedo chiaramente la camera di Charms, le finestre che danno sulla strada e non sul cortile. Vuol dire che l'epoca dei fatti è la fine degli anni Venti. La data è confermata anche dalla reazione dei miei amici alla risposta di Zabolockij.

Quella sera mi è rimasta impressa anche perché per la prima volta notai la cattiva disposizione verso Nikolaj che per molti anni ognuno di noi aveva amato ardentemente. Per alcuni anni il gruppo era stato monolitico, ed ecco che all'improvviso era comparsa una crepa. La formula per tutti noi naturale, “noi”, acquisì una prosecuzione: “e Zabolockij”. Cos'era accaduto?

Sì, effettivamente, pur restando sempre lo stesso Nikolaj Zabolockij, sincero e onesto con se stesso e con gli altri, aveva cambiato giudizi, rapporti con la gente, forse con l'arte. Sulla sua tavolozza poetica erano comparsi nuovi colori che gli erano serviti per una più precisa rivelazione di collisioni a lui precedentemente sconosciute. Nei suoi versi iniziarono a sparire gli alogismi che fino a poco tempo prima aveva amato.

La spiegazione del mutamento si celava nei legami saldi e costanti dell'artista con il suo tempo. Zabolockij fu uno dei primi a percepire i mutamenti che stavano avvenendo nel paese. Captando con sensibilità i venti dell'epoca, aspirava al pieno contatto con il mondo vivo, non fittizio, in cui viveva e lavorava. Così erano nati i versi per bambini che rispondevano alle esigenze immediate del giorno, così era stata scritta la *Sinfonia di Gori*, famosa negli anni Trenta, e molto altro.

... L'evoluzione delle convinzioni estetiche di Zabolockij, i mutamenti nella sua opera, sono tutti aspetti importanti della sua biografia di poeta non evidenziati fino in fondo. Il nostro viaggio ha un altro scopo: scrutare quei giorni in cui tutti noi ritenevamo di professare le stesse idee, cosa che del resto era nella sostanza esattamente così. Ognuno lavorava con la profonda convinzione che il nostro lavoro avrebbe tracciato la strada verso il futuro e che un giorno non lontano, quando la propria arte sarebbe stata apprezzata, sarebbe stata utile alla gente. Il tempo non ha confermato le speranze. Zabolockij smise di considerarsi uno dei nostri, la tubercolosi spezzò la vita di Vladimirov, Vaginov morì. Gli altri si dispersero, chi a Mosca, chi a Char'kov... Poi venne la Seconda guerra mondiale. Fu la fine non solo del gruppo, ma anche dei suoi membri.

Mi tornano alla mente le discussioni, le conversazioni, gli interessi letterari, se mi metto a rileggere le cose create allora, mi sembra che tutto sia avvenuto in un altro paese o in un altro secolo. Posso rassicurare i partecipanti a questo viaggio comune: la vostra guida non ha superato i cento anni. Tutto ciò che avete visto e vedrete è avvenuto in una favolosa città sovietica. A dire il vero anche il mezzo secolo e più che ci separa da quei giorni è una distanza molto remota. Percorrerla senza la magica macchina del tempo, ahimè, non è da tutti.

FIGLI DEGLI ANNI VENTI

Si è concluso il nostro primo itinerario. Non mi metterò certo a discutere con chi lo definirà caotico. L'intento era quello di fare una passeggiata senza un piano preciso o appositamente pensato. Non avete nemmeno avuto risposta alle domande che sono fondamentali per iniziare. Chi siamo? Da dove siamo venuti? Come ci siamo trovati?

Non mostrerò l'episodio che potrebbe risolvere la questione. Bisogna raccontare.

Negli anni Venti nella tipografia della casa editrice di Leningrado Priboj lavorava un correttore di bozze dall'aspetto assurdo, detto "il vecchio", uno dei migliori correttori di bozze della città. Le lunghe ciocche di capelli a volte spettinati ricadevano sulla schiena curva. Il suo volto non ancora vecchio era abbellito da baffi vaporosi e da un antiquato *pince-nez* dalla sottile montatura nera che lui ogni tanto aggiustava emettendo uno strano grugnito.

Un aspetto particolarmente assurdo il correttore lo assumeva oltre la soglia della tipografia. A casa si cambiava l'ampia blusa senza cintura, abituale per quei tempi, indossando una marsina di velluto, e il fazzolettone che portava al collo veniva sostituito da uno *jabot* color crema. A quel punto sembrava di avere di fronte il personaggio di una pièce la cui azione si svolge nel XVIII secolo. Sua moglie, Marija Valentinovna, di statura un po' più alta, corrispondeva perfettamente all'aspetto esteriore del marito: capelli sciolti, un parasole, un *kokošnik* con perle ricamate. Vestiti in questo modo salivano anche sul palco, leggendo insieme le poesie non più del correttore di bozze, ma del poeta A.V. Tufanov, famoso a Leningrado.

Nei primi anni dopo la rivoluzione Tufanov passeg-

giava con una giacca normale e scriveva versi normali considerandosi un seguace degli acmeisti. La sua prima raccolta si intitolava *L'arpa eolia*. Utilizzando la sua stessa terminologia, le sue poesie si distinguevano da quelle degli acmeisti per "l'orientamento sonoro". In seguito Tufanov prese a chiamare le sue poesie allitterative, ma all'inizio degli anni Venti propagandava una poesia senza parole, con la sostituzione di una parola dotata di significato con un fonema privo di senso. All'epoca si definiva poeta transmentale, divenne la guida di un piccolo gruppo di poeti semiprofessionisti. Ne facevano parte l'insegnante Vigiljanskij, l'ingegnere Igor' Markov che si definiva "locutore", il ragioniere Matveev che veniva dalla Siberia. All'inizio del 1925 nell'appartamento di Tufanov apparve un altro poeta principiante che firmava le sue poesie con lo pseudonimo Charms.

In quel periodo al Ginchuk insieme ai pittori lavoravano due poeti: Igor' Terent'ev, giunto dalla Georgia, e il leningradese Aleksandr Vvedenskij. I poeti non trovarono un accordo con la direzione dell'istituto, ma soprattutto tra di loro. La coppia si divise. Terent'ev si allontanò dalla poesia e presto divenne uomo di teatro, uno dei registi più interessanti di Leningrado, fondatore del teatro della Casa della stampa. Per quanto riguarda Vvedenskij, entrò nell'orbita di Tufanov. Non avrebbe iniziato a collaborare con i poeti transmentali, se non avesse incontrato Charms. Vvedenskij e Charms elaborarono una piattaforma poetica "a due", pretesero di rifiutare il vecchio nome di poeti transmentali, proponendo il neutrale Ala di sinistra.

Prendete la prima raccolta dell'Unione dei poeti di Leningrado, dove Charms e Vvedenskij pubblicarono alcune poesie. Prima dei cognomi degli autori c'è la misteriosa parola *činar'*. Con questa designazione sia Charms che Vvedenskij ribadivano la propria autonomia all'interno dell'Ala di sinistra. Tufanov voleva anteporre al suo cognome l'appellativo di poeta transmentale, la direzione dell'Unione dei poeti si oppose.

Le sei persone entrate nell'Ala di sinistra organizzarono alcune esibizioni collettive nelle case della cultura, nei circoli di fabbrica e studenteschi. Il gruppo continuò a vivere per poco più di un anno. La fine dell'arte, l'avvento dell'era della tecnica e della scienza li dichiarò il "locutore" Markov. Da quel momento non avrebbe

più scritto nemmeno una strofa, si sarebbe occupato del compito, utile per l'umanità, di creare nuovi utensili. Il "locutore" venne sostenuto da Vigiljanskij: abbasso gli aspetti inutili dell'attività umana! Ma per qualche motivo non smise di scrivere versi. Rimase deluso dagli esercizi verbali il poeta-ragioniere e le sue tracce si persero nella remota Siberia. Non ricordo per quale motivo Vvedenskij litigò con Tufanov. All'inizio del 1926 l'Ala di sinistra cessò di esistere.

RADIKS

Proprio in quel periodo i compagni di corso della sezione teatrale dell'Istituto di storia delle arti avevano deciso di creare un proprio teatro che non somigliasse ovviamente a nessun altro teatro del mondo, all'inizio chiamandolo con la parola greca Radiks. I promotori erano quattro: Georgij, o Gaga, Kacman, che si dava il misterioso nome di Koch-Boot; Boris, o Boba, Levin, che in seguito rinunciò al proprio comune nome in favore dell'inusuale Dojvber. Questo nome antico, avuto alla nascita, divenne una specie di pseudonimo col quale Levin firmava i suoi lavori letterari. In altri casi per qualcuno rimaneva Boris Michajlovič, per qualcun altro il solito Boba. Il terzo dei quattro era Sergej, o Sereža, Cimal, autore di numerosi libri e articoli di critica teatrale molto noti. Il quarto ero io.

Le nostre opinioni non sempre coincidevano, ma in un caso eravamo tutti dello stesso parere. Un nuovo teatro, diceva ognuno di noi, inizia da una nuova drammaturgia. Ma dove prendere una pièce che potesse rispondere ai principi di Radiks? Frugavamo tra le pièces dei simbolisti e dei cubofuturisti russi, degli impressionisti tedeschi, del drammaturgo francese Cocteau, senza riuscire a scovare niente. Allora decidemmo di rivolgerci ai due činari di Leningrado: Charms e Vvedenskij.

Molto prima delle nostre ricerche drammaturgiche, nella famiglia dell'allora popolare compositore Pol' Marsel', Levin aveva conosciuto Charms. Tramite Levin la commissione della pièce venne accettata. Iniziarono gli incontri, la lettura dei brani, la discussione su quanto si leggeva. Nacque un'insolita pièce di montaggio intitolata come l'omonima poesia di Vvedenskij *Mia mamma è tutta un orologio*. Presto al gruppo si unirono due nuovi seguaci: Vvedenskij e Charms.

Fra i tormenti dei litigi organizzativi, il lavoro alla

pièce e la selezione della compagnia si avvicinavano a una felice conclusione. Gli attori venivano dal Lenfil'm, dallo studio di Forreger "Mastfor", da gruppi semidilettantistici. Io facevo i bozzetti della futura scenografia, il musicista Jakov Druskin sceglieva la musica fra le note dei compositori francesi contemporanei, Milhaud, Poulenc, Satie. Le prove si facevano da me, nella camera da pranzo dei miei genitori, oppure nel salotto della famiglia Vvedenskij. Insomma, il lavoro ferveva.

Gli ultimi avvenimenti che occorre raccontare risulterebbero incomprensibili se non parlassi prima di me stesso. Non solo studiavo all'istituto, ma mi occupavo anche di pittura, e anche di poesia. Ed entrambe le cose erano importanti.

Fra i poeti professionisti i miei esperimenti poetici erano incoraggiati da uno studente della sezione figurativa dell'istituto, Konstantin Vaginov. In circostanze non del tutto comuni, un anno prima della nostra conoscenza, i miei versi erano stati ascoltati anche da Daniil Charms. Era andata così: uno di quei gruppi studenteschi che scrivevano poesie aveva organizzato una lettura pubblica. Erano venuti uno studente della sezione letteraria, il poeta Vsevolod Roždestvenskij, il poeta Sergej Nel'dichen, il poeta Erlich, molti nostri studenti. Boba Levin aveva portato con sé alla lettura Daniil Charms. Per la prima volta nella mia vita leggevo alcune mie poesie in pubblico. Mi criticarono senza pietà, come se si fossero messi d'accordo. Per ultimo si alzò Charms.

"Mi sono appuntato", disse, "ciò che va bene e ciò che va male. Ho scritto molto, ma parlerò poco. Di tutto ciò che è stato letto qui, a me è piaciuto Bachterev".

Guardavo con riconoscenza quell'uomo insolito per l'aspetto, con un cappellino fra l'arancio e l'oro con dei ciondoli che incorniciavano il bel volto di tipo scandinavo, lo guardavo e pensavo: probabilmente i menestrelli medievali avevano quell'aspetto. Una volta ho incontrato Charms per strada e nella mia mente l'ho fissato una volta per tutte così: con il bastone e un cagnolino nero al guinzaglio.

Charms mi chiese i miei versi. Gli ho dato un quaderno, e me ne sono dimenticato...

MA CHE DIRÀ ZABOLOCKIJ?

Sono passati alcuni giorni. Ed ecco quale straordinario avvenimento capita nella mia vita.

Durante le prove Charms dice: “Ti devo parlare. Non c’entra niente con Radiks, quindi ci vediamo più tardi da soli. . .”.

Il mio esile quaderno era capitato tra le mani di Vvedenskij. Aveva letto in piena conformità al suo carattere – con boria e alterigia, ma quando aveva girato l’ultima pagina, aveva ricominciato a leggere per la seconda volta. Delle poesie non aveva parlato, la conversazione riguardava l’Ala di sinistra. Era giunto forse il momento di ricrearla? E indicò le possibili candidature: loro due činari, Zabolockij e Bachterev.

L’impressione che mi procurò quella conversazione nata in modo inaspettato è paragonabile alla probabile emozione di un attore principiante che, tra lo stupore generale, ha ottenuto la parte di Amleto.

Ottenuto il mio consenso (ma avrei forse potuto non darglielo!), Charms doveva affrontare un altro colloquio, ancora più complicato. Dal suo esito dipendeva anche il destino della nuova Ala.

I činari e Zabolockij si erano conosciuti più di un anno prima al suo debutto fra le pareti dell’Unione dei poeti.

“Abbiamo ammesso un uomo interessante. Consiglio di prestare attenzione”, sussurrò a Charms il poeta Froman, inamovibile segretario dell’Unione.

Zabolockij, poco conosciuto, venne annunciato per ultimo. Al tavolo si avvicinò un uomo vestito in modo curato e dalle guance rosee da giovincello.

“Somiglia a un impiegatino, curioso. Le apparenze ingannano”. Vvedenskij parlava come un maestro protettivo.

Zabolockij lesse *Notte bianca*, a quanto pare in una variante precedente a quella poi inserita in *Colonne*. Non ci fu un trionfo: attenzione diffidente, applausi contenuti. I činari si scambiarono un’occhiata, si alzarono senza proferire parola e passando tra le file andarono incontro al poeta. Pronunciando i propri cognomi gli strinsero la mano, si congratularono. Charms dichiarò a voce alta di essere entusiasta, cosa che non gli capitava mai. Vvedenskij disse che da molto tempo non gli capitava di ascoltare “poesie tanto valide”, ma che era valsa la pena aspettare.

Dopo la riunione si erano diretti verso la Nadeždinskaja, da Charms. Avevano bevuto del porto di poco prezzo, avevano letto dei versi. Tra i činari e Zabolockij si instaurarono rapporti amichevoli.

Charms e Zabolockij si incontrarono sempre più spesso. E ora, subito dopo le prove, da Zabolockij sarebbe andato lui solo. Doveva leggergli i miei versi, così avevano deciso sia Charms che Vvedenskij. Ma che dirà Zabolockij? La sua reazione avrebbe determinato il successivo andamento delle trattative.

“Non intendo fermarmi a lungo. Appena torno, telefono a te e a Šura. Se Nikolaj darà la sua approvazione, domani ci incontriamo. Se si opporrà, ti telefonerò lo stesso”.

E, dopo aver preso il quaderno, si incamminò. . .

TEMPO DI ATTESA

Date un’occhiata alla mia camera, dal pavimento al soffitto è piena di immagini allegre. I disegni sulla parete rispondevano alla spensierata gioia di vivere dell’autore, ma non in quella serata infausta.

Incertezza – esiste forse uno stato d’animo più straziante? Dovrei pensare alle costruzioni mobili, alle rotazioni dei macchinari, a ingegnose scelte sceniche e invece penso ad altro. Cosa ha detto Zabolockij? Perché Charms non ha telefonato?

Un bozzetto dietro l’altro vola nel cestino dell’immondizia. Afferro il foglio successivo e sento la voce di mia madre. Anche se mia madre non fa parte della pièce, anche lei “è tutta un orologio”:

“È passata mezzanotte, guarda l’orologio. Mi sa che i tuoi amici non hanno l’orologio, non sanno cos’è il tempo. . .”.

Senza finire di ascoltarla corro al telefono. È Vvedenskij. Mi chiede di vestirmi e di andare subito. Dove? Da Tokarevič. L’indirizzo è chiaro, ma in questa stagione i tram vanno solo nella direzione opposta, verso il parco.

“Prendi una carrozza, quando sei qui ti diamo i soldi”.

Da quale stella è piovuta la ricchezza? Davvero interessante. Ma chiedo un’altra cosa: ci sarà l’incontro con Zabolockij, dove e quando?

“È stato revocato. Si tratta dei tuoi versi”. Nella sua risposta c’è un’allegria perfidia, almeno così mi sembra. L’incertezza assume tratti assolutamente visibili.

Abbasso la cornetta del telefono. Bisogna sbrigarsi. Eccomi già in strada.

“Presto, da Fedorov!”.

La richiesta viene accolta senza ulteriori spiegazioni. Il cocchiere porterà il viaggiatore da Fedorov. Ho una doppia sensazione: la delusione si intreccia al presentimento di mangiare qualcosa di buono – andare da Fedorov – ho infatti poco più di diciotto anni.

La debole illuminazione del Nevskij sostituisce il buio della Malaja sadovaja. Le fiaccole all'entrata sono accese. L'usciera si rifiuta di farmi entrare, a gesti mi fa vedere che non ci sono posti. Il cocchiere ha fretta. Rispondendo anche io a gesti, lo prego di aprirmi la porta. La faccenda non fa in tempo a giungere a un epilogo tragico. Dietro il vetro spunta la testa dai lunghi capelli di Vvedenskij.

SOTTO IL RIPARO DI TOKAREVIČ

Una spiegazione è d'obbligo: Fedorov negli anni della Nep era un famoso ristoratore di Leningrado, Tokarevič era il primo violino dell'*ensemble* di archi del suo ristorante.

La fredda fanghiglia era ormai alle spalle. Mi trovo finalmente in un elegante paradiso, afoso, pieno di fumo e di bottiglie.

Fra la calca e il gran vociare, a un tavolino appartato, sotto una palma, con la pipa tra i denti siede immobile Charms. E cosa non hanno imbandito davanti a lui insieme alla regina delle bottiglie in alpacca d'argento.

... Ma ho una domanda più importante...

Il traditore, il compagno Vvedenskij, si è preso gioco di me! Quando ci siamo avvicinati, sollevandosi leggermente con eleganza, Charms mi ha allungato dei versi trascritti a mano con dei fiori che ricordavano i disegni di Filonov. Zabolockij non aveva permesso a Charms di declamare le poesie, aveva lasciato il mio quaderno a casa, e a me, in cambio, aveva inviato, probabilmente, le sue due ultime cose, *Baviera rossa* e *Poesia autunnale* che non venne inserita in *Colonne*. I fogli si sono conservati a lungo e alla fine sono andati perduti insieme all'archivio nel Quarantadue.

Arriverà l'inverno, e noi verremo sempre qua e porteremo Nikolaj ad ascoltare il più pittoresco violinista della città.

“Guardate”, dirà Nikolaj. “Quello si mette in pun-

ta di piedi e si allontana dal palco, un colpo con l'archetto e il musicista come un uccellino fa un salto sulla palma... Mi sento come se dal suo stradivari i nostri bicchierini si riempissero di denso sciroppo, il liquame appiccicoso scorre sulla tovaglia, è un miracolo se non soffocheremo... Il vostro Tokarevič è un concetto, un'immagine perfetta... Va effettivamente messo in una poesia o su tela. Tokarevič – bel nome...”.

“E scrivila”, lo incoraggia Charms.

“La scriverò...”.

Non l'ha scritta, e nessuno l'ha scritta. Solamente io, oggi, in ricordo di quegli anni lontani...

Anche se Tokarevič era un'immagine perfetta, il riformatore Daniil per poco non lo distrusse.

Esisteva nel nostro istituto lo studente Kal'manson che scriveva con lo pseudonimo di Ro. Ro era un personaggio perfetto. Sarebbe un'imperdonabile mancanza lasciarlo cadere nell'oblio, un giorno colmerò la lacuna, ma oggi lo metto da parte. Dopo aver ricevuto il consueto onorario, Kal'manson invitò Charms a pranzare da Fedorov. Il giorno dopo Charms aveva raccontato una cosa incredibile: aveva visto e ascoltato un altro Tokarevič – un musicista serio che suonava Paganini, Vivaldi con rigore e ispirazione. Era sul presto, ai tavoli non c'era nessuno. Non lontano dal palco era seduta una donna non giovane, più vecchia di Tokarevič, che non gli staccava gli occhi di dosso.

“La sua ex consorte”, aveva spiegato a Charms il cameriere intuendo il suo sguardo interessato.

Zabolockij diceva di Kal'manson: se questo studente scrivesse con lo stesso talento e slancio con cui riesce a mentire, avremmo un nuovo Lermontov. Dopo aver ascoltato il racconto di Charms, Zabolockij ammiccò a Šura dicendo:

“È ora di salvare Daniil dalla funesta influenza di Ro”.

Il gruppo di salvataggio venne lanciato dallo stesso Kal'manson – andò da Charms e cominciò a chiedergli i soldi per il pranzo al quale lui stesso lo aveva invitato. Ro fu cacciato con gran fracasso e da quel momento, ovviamente, smise di chiamare Charms “miglior amico” e “maestro” e in questo modo cominciò a rivolgersi, pensate un po', a Zabolockij. Raramente mostrava i suoi versi, preferendo sollazzarsi con le sue menzogne, su-

periori a quelle del Barone di Munchausen, ma in altri momenti, quasi per caso, buttava là:

“E allora, come va, mio vecchissimo amico e maestro Kol’ka Zabolockij?”

Ma torniamo a Tokarevič. Il racconto su di lui si conclude ai nostri giorni, quando ormai nessuno dei personaggi è più vivo. Dai giornali prerivoluzionari ho appreso casualmente e ho verificato grazie a dei musicisti che hanno vissuto all’estero alcuni dettagli biografici: a quanto pare nel primo decennio del secolo il cognome Tokarevič era celebre in Europa. Non mi sono sbagliato, sì, sì, all’inizio del secolo il violinista Tokarevič aveva conquistato Pietroburgo, Parigi, Vienna, aveva fatto una tournée trionfale in America. Era stato un bambino prodigio, lo chiamavano il Willy Ferrero russo... I destini umani sono imperscrutabili.

... Sollevando il calice spumeggiante per il successo della comune iniziativa, la prima cosa a cui mi interessai fu il motivo dell’incontro da Fedorov. Vvedenskij si sforzava di spiegare senza troppa chiarezza: Zabolockij aveva parlato di una serie di condizioni da porre, se fosse entrato a far parte del gruppo. Dobbiamo inoltre pensare a una piattaforma... Domani ci penseremo, disse il più sobrio Daniil.

Restava l’ultima domanda di non secondaria importanza. In risposta ho ascoltato un racconto cui era difficile credere, però era proprio andata così.

Aleksandr era andato con Daniil a casa sua. All’angolo tra la Nadeždinskaja e il Kovenskij Vvedenskij aveva notato vicino a un prato una carta sospetta, si trattava di una banconota da tre rubli. Si erano guardati intorno, quand’ecco che nel Kovenskij deserto avevano raccolto un pacco di banconote da tre rubli.

“Un comunissimo miracolo”, pronunciò ben prima di Švarc la sua frase preferita Charms.

“Ma Šura non ha per caso raddoppiato la somma al club Vladimir?”, avevo dei buoni motivi per interessarmene.

A compimento di questo viaggio notturno non posso esimermi dal piacere di raccontare ancora un’altra storia, assolutamente breve.

Vvedenskij, Charms e io avevamo fatto una colletta ed era venuta fuori una somma modesta con la quale volevamo portare ad ascoltare Tokarevič la fidanzata di Šura e nostra comune amica, Tamara. Siamo arrivati sul

Nevskij, quando Šura fu colto da un’idea non nuova al suo modo di pensare – raddoppiare la somma, facendo un salto al club Vladimir. Ci siamo messi d’accordo. Tamara, Danja e io siamo andati al ristorante e abbiamo preso una bottiglia di acqua minerale Narzan, mentre Šura si è diretto alla roulette. Alcuni minuti si erano trasformati in più di un’ora. E siamo tornati a piedi. I soldi non bastavano nemmeno per il tram.

“Stupidi, voi eravate d’accordo”, dichiarò il colpevole della nostra rovina. “Prendetevela con voi stessi”.

TUTTI PRESENTI

Un mattino pallido e piovoso prese il posto di una notte umida con la neve sciolta. Riscaldandoci con un tè bollente, Vvedenskij ed io ci sforzavamo di ricordare: come eravamo finiti da Daniil? E quello aveva riempito la pipa e si era messo a fumare; prese il quaderno degli appunti e propose di metterci senza indugi al lavoro che la notte precedente, secondo il suo consiglio, avevamo rimandato “a poi”.

Dalle scale si sentì bussare alla parete. Vuol dire che qualcuno è venuto non dai suoi genitori, non dalla sorella Liza, ma solo da Charms. Nella stanza entrò un giovane con un’espressione molto seria sul tenero viso di fanciullo.

“Zabolockij”, disse con voce di basso, guardandomi con attenta sorpresa, mentre, pulendo gli occhiali sudati, aggiunse: “Pensavo che lei fosse più vecchio”.

“Anche io”, seguì la mia risposta.

Zabolockij sorrise.

“A scanso di equivoci vi avverto”, disse Daniil, “in Igor’ convivono due uomini contrapposti: uno scrive versi, disegna con impegno, l’altro cerca di vestirsi alla moda e corre a ballare il fox-trot...”.

Zabolockij rappresentò proprio questa mia passione in una delle due poesie scherzose la cui esistenza vi è già nota. Una di queste, datata 12 marzo 1927, fu scritta nella camera di Charms prima dell’esibizione: “Dan’ka sarà un general, Šurka sarà un samovar, Šurka finirà poi per sfasciarsi, il generale non potrà sdraiarsi. Igor’ sarà un *bon viveur*, con un certo *savoir faire*. Zabolockij invece avrà una specie di *trumeau*...”. Gli amici mi tormentavano, mi consigliavano di prendere esempio dall’equilibrato e sempre positivo Zabolockij. Quella sera ci stavamo affrettando per andare all’esibizione, quan-

do Vvedenskij uscì dalla stanza e cadde. Da lì era stato preso il samovar allegorico. “E ora via, coraggio, andare, le sigarette non scordare!”. Così, con questo appello proprio a Vvedenskij, si conclude la poesia. Aleksandr aveva sempre la sigaretta in bocca, lasciava dove capitava i pacchetti di Kazbek. L'altra poesia fu scritta non in movimento, alcune ore più tardi, quando noi quattro tornammo dal concerto.

“A proposito del fox-trot non mi esprimo, ma i disegni sono fatti con impegno”, confermò Zabolockij le parole di Charms (due miei disegni Charms li aveva appesi nella sua stanza sin dal primo giorno della nostra conoscenza). “Ma oggi posso dire: anche le poesie sono scritte con impegno, anche se non sono tutte dello stesso livello. Più di tutte mi è piaciuta la sua *Natjureja...*”.

Con questa parola io ho sostituito la parola straniera *nature morte*. La poesia, che parlava di orologi da tavolo, venne inclusa nella struttura dello spettacolo. La dovevo leggere io stesso dalla cima di una costruzione, quando in un preciso momento dello spettacolo le parti della costruzione iniziavano a muoversi.

È stato un bene che non abbiamo fatto in tempo a inventare e scrivere la nostra “piattaforma”, le proposte, con cui era giunto da Daniil Zabolockij, non potevano diventare “il pomo della discordia”, al contrario, dovevano soddisfare tutti; in seguito questi pensieri arricchirono il testo della dichiarazione letta nella Cappella e gli articoli esplicativi stampati nella rivista *Afiši Doma pečati*.

La cosa principale che preoccupava Zabolockij (e a quanto pare anche Vvedenskij) era la limitazione della libertà creativa, il diktat ai gusti individuali, le pressioni altrui legate alla disciplina interna al gruppo, come una sottomissione incondizionata ai punti della dichiarazione. Ecco perché Zabolockij dichiarò subito, e tutti convenimmo con lui: tenete presente che non siamo una scuola, non siamo un nuovo “ismo”, non abbiamo un orientamento preciso. Neanche i poeti che avevano costituito il gruppo dei cubofuturisti erano un monolite. E questa caratteristica Zabolockij propose di assumerla come principio. I membri del gruppo saranno accomunati non da un punto di vista comune, ma dalla diversità, dalla differenza. Ognuno di noi ha la sua visione del mondo, la sua percezione dell'esistenza, il

suo arsenale di procedimenti espressivi. Eppure devono essere principi, idee ugualmente vicini a tutti. All'instabilità poetica, al carattere effimero e metaforico ognuno di noi contrappone la concretezza, la precisione, la materialità, ciò che Charms chiamava l'“arte come un armadio”. Ognuno deve stare attento al pericolo incombente di un professionalismo superfluo che diventa fonte di cliché e livellamenti.

Ritenevamo che il posto che avrebbero occupato le opere dei membri del gruppo fosse il comune alveo della poesia sovietica. Le nostre opinioni coincisero con la definizione che, un anno dopo, avrebbe pronunciato Majakovskij: “Dem'jan Bednyj o Kručnych. Sono lavori poetici di elementi diversi su piani diversi, e ognuno di loro può esistere senza eliminare l'altro e senza farsi concorrenza”. Talora si sbagliava anche il lungimirante autore del classico *Come comporre versi*.

Il nome Ala di sinistra non suscitò alcuna obiezione. Ai partecipanti alle riunioni fu conferito il titolo di “quartetto organizzativo” (e ancora una volta io ero uno dei quattro). Chi sarebbe entrato nel gruppo oltre a noi? Chi avremmo considerato degno? Vvedenskij non era in grado di fare alcun nome, propose di introdurre come membro onorario Chlebnikov e di leggere le sue poesie a ogni esibizione. E allora perché non Puškin, Deržavin, Lomonosov? Chiese Zabolockij e subito espresse parere negativo: “Non so proprio chi, oltre a noi, sarà membro dell'Ala di sinistra, ma so per certo che di un'organizzazione artistica con Tufanov, o con un poeta transmentale come lui, o con un poeta non-oggettuale non farò mai parte”.

Lo sosteneva con vigore Vvedenskij.

Senza essere sicuro del successo, proposi tuttavia una candidatura che io stesso consideravo incontestabile.

“Il poeta Vagingejm”, dissi.

Zabolockij mi pregò di ripetere, non sapeva che Vaginov fosse uno pseudonimo.

“Non esiste candidatura migliore”, disse.

Mi offrì di andare da Konstantin Konstantinovič per mettermi d'accordo, ero sicuro del risultato e non mi sbagliai.

Charms iniziò a parlare con molta incertezza, disse che temeva di esprimere la propria candidatura, ma subito dopo la espresse. Propose un altro Konstantin Konstantinovič, di cognome Olimpov. E in effetti si sollevò

una tempesta, soprattutto Vvedenskij era furiosamente contrario.

“A che ci servono i vecchietti?”, espresse il suo ultimo e convincente argomento.

“Ma quanti anni pensi che abbia, cinquanta, sessanta?”.

“Non meno di cinquanta”, dichiarò con convinzione Zabolockij.

“Vi sbagliate, amici, Olimpov è coetaneo di Vaginov. Non ha ancora compiuto ventisette anni”.

“Che sciocchezza”, disse Vvedenskij, “Olimpov ha conosciuto Marinetti”.

“Vero, quando scrisse la cantata aveva poco più di quattordici anni”.

Da quel momento smisi di vergognarmi della mia età: c'erano poeti anche più giovani.

Charms rassicurò tutti che il folle Olimpov scriveva versi interessanti.

Nel verbale venne scritto: per una decisione finale Charms e Zabolockij andranno da Olimpov. Ma siamo andati in tre. Ve ne parlerò dopo.

Vaginov e Olimpov, non ci furono altre candidature. Allora Zabolockij suggerì una buona idea: osservare bene i letterati che ci circondavano e soprattutto, per dirla in stile contemporaneo, inserire quelli promettenti in un'apposita lista di candidati, senza metterli al corrente, per l'amor di Dio. E in un secondo momento seguire la loro opera, sforzarsi di orientarli.

Questa lista venne compilata gradualmente, vi furono inclusi poeti e prosatori. Ecco quelli che mi ricordo: Varšavskij, Sinel'nikov, Kropačev, Tjuvelev, Gennadij Gor, Dojvber Levin.

Il nostro esercito è aumentato, dicevamo noi. E aumentò, in tutti gli anni di esistenza del gruppo, di tre unità: Dojvber Levin, Aleksandr Razumovskij e Jurij Vladimirov. Così il nostro esercito era costituito da otto sciabole o, per meglio dire, penne.

Il compito principale che il quartetto organizzativo si era posto rispetto all'Ala era la popolarizzazione delle opere dei membri del gruppo. Si programmavano raccolte, ma non riuscivamo mai a pubblicarle (servivano soldi che non avevamo), poi si organizzavano un'infinita quantità di esibizioni, con dibattiti e senza discussioni. All'epoca chiamavamo le esibizioni concerti.

Il nostro primo incontro organizzativo si era svolto

con la massima serietà, la praticità dello stile l'avevamo presa da Zabolockij.

LA LEGGENDA DI GARFUNKEL'

E così l'Ala di sinistra venne rifondata. Ma dove ci avrebbero condotti i nostri nuovi itinerari? Prima di tutto alla dichiarazione entusiasta e allegra dell'esistenza del gruppo letterario, a cinque poeti che inizieranno a esibirsi, incontrarsi, passare il tempo.

Per prima cosa ci recheremo in piazza di Sant'Isacco. Facciamo un salto al Ginchuk, saliamo fino alla Sala bianca. Attenzione! Nel 1923 il pittore Tatlin proprio qui con uno spettacolo insolito disorientò gli spettatori di Pietrogrado, mise in scena *Zangezi*, complicata opera a più livelli di Velimir Chlebnikov. Oggi nella Sala bianca ci sono le prove di Radiks. Qui non si incontrano solo i partecipanti allo spettacolo, ma curiosano anche gli studenti del vicino Istituto di storia delle arti, dai laboratori del Ginchuk danno un'occhiata i pittori Judin, Ermolaeva, Ender... Non si riesce a contarli tutti.

Di nuovo arriva Zabolockij. Gli piace l'allegra intraprendenza, la tensione creativa. Le prove di Radiks le definisce la prova orchestrale della *Primsinfonia* in cui la volontà del direttore d'orchestra è sostituita dal collettivo. L'attore di Radiks ha il diritto di prendere l'iniziativa sia nella definizione del ruolo che nei dettagli. Su di lui non prevale né il testo, né il piano originario del regista. Gli autori realizzano quanto hanno ideato, i registi lo fissano. In questo modo si crea il vivo organismo dello spettacolo.

Oggi alle prove c'è Boba Levin. Mancava da un mese e mezzo – era andato in Bielorussia. Ha conosciuto Zabolockij. Pare si siano piaciuti. Durante la pausa, quando vicino al pianoforte è apparso il manifesto “Intervallo-cateratta”, Boba si è messo a raccontare della cittadina bielorussa di Ljady dove vivono i suoi genitori.

Il primo giorno si era recato a visitare i luoghi familiari e ovunque andasse – al mercato, al caffè della stazione, dal barbiere – incontrava sempre lo stesso uomo dalla barba rossa. Dal ferramenta non aveva più retto:

“È intenzionato a seguirmi ancora a lungo?”.

“Parla ancora!”, strillò quello dalla barba rossa. “È a causa di gente come te che io vado alla polizia per fare

in modo che certi imbrogli non mettano in difficoltà un onesto agente delle tasse...”.

Questo episodio banale Zabolockij lo definì una grande trovata, disse che al posto di Boba lo avrebbe subito regalato a Radiks per farne un buon uso. Qualcuno si interessò al cognome dell'agente. Forse si chiamava Garfinkel', oppure Garfunkel'.

Io proposi di utilizzare un procedimento formale tratto dal mio poema nel quale l'eroe principale Ertyškin prendeva ogni volta cognomi sempre nuovi: Kurtyškin, Toptyškin, Toporyškin, Čuškin. Così fu fatto: il poeta Vigiljanskij, ottenuto il ruolo dell'uomo dalla barba rossa, per tutto lo spettacolo compariva a sproposito nei momenti più inopportuni e ogni volta con un cognome diverso. Alla fine lo uccidevano, dopo di che continuava a comparire, ma ormai come defunto.

Un anno e mezzo dopo nell'appartamento di via Nekrasov, dove vivevo all'epoca, si tennero lettura e commento di due poemi: *La commedia della città di Pietroburgo* di Charms e la mia *Antiche parole sanpietroburghesi*. C'era una trentina di persone. Alla discussione presero parte Vvedenskij, Razumovskij, Olejnikov, Savel'ev.

Prese la parola anche Zabolockij: l'apparizione di queste due grandi cose mostra che i membri del nostro gruppo non si limitano a scatenarsi sul palco o a fare dichiarazioni. *La commedia della città di Pietroburgo* Nikolaj la definì l'apice di ciò che era stato creato da Charms. Riferendosi a Ertyškin che muta aspetto, lessico, cognomi, Zabolockij prese l'esempio della barba rossa: il procedimento risultò organico anche per la rappresentazione di *Mia mamma è tutta un orologio*. Zabolockij disse: per noi Garfunkel' è diventato vivo e reale. “Tutti presenti, ma dov'è Garfunkel'?”, “Vvedenskij, al telefono, ti vuole Garfunkel'!”. Un'altra volta il cognome Garfunkel' apparve sulle locandine scritte a mano – ora fra i poeti, ora accanto al prosatore Levin o allo sceneggiatore Razumovskij. “Per me” diceva Zabolockij “Garfunkel' è l'incarnazione della principale legge dell'arte: il percorso dalla vita all'arte e il ritorno alla vita, alla quotidianità”. Zabolockij augurò lo stesso destino anche al mio Ertyškin. Ricordati, lettore, la riga di Zabolockij sui figli di Garfunkel'.

... Ma torniamo sulla piazza di Sant'Isacco. In quel periodo Radiks era una costante e noi ci davamo da

fare con il repertorio. Con ogni autore che risultava adatto si conducevano trattative. Cimbal lavorava alla pièce *Giacimenti d'oro*, Levin rifletteva sul piano di una commedia dedicata a Teocrito, lo strambo.

Aveva promesso di scrivere una pièce anche Zabolockij, parlava di un teatro delle maschere senza precedenti. Su fondali piatti e colorati vengono pronunciati monologhi e dialoghi da attori che rappresentano animali, piante, oggetti. Tra loro ci sono anche persone, per loro le maschere non servono. Nessuna di queste pièce fu mai scritta. Tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta Levin scrisse l'interessante, anche se incompiuto, romanzo *La vita di Teocrito*, il manoscritto andò distrutto durante l'assedio di Leningrado. Non fu scritta neppure la pièce di Zabolockij, ma chi lo sa, forse, l'insieme dei personaggi, il procedimento del dialogo statico erano presenti nella sua coscienza e vennero realizzati nei poemi *Il lupo folle* e *Il trionfo dell'agricoltura*.

A TRE SCONOSCIUTE...

Oltre la finestra una giornata estiva piuttosto grigia volge alla sera. Dai vicini qualcuno studia accuratamente le scale al pianoforte. Non c'è voglia di lavorare né di conversare. Avete presente le ore di apatia e vuoto interiore? Quella volta era proprio così. Zabolockij, Charms e io ce ne stavamo buttati nella sua camera. Persino il rigido principio di autodisciplina non ostacolava l'ozio sonnacchioso.

All'improvviso mi illuminai. Come avevo fatto a non ricordarmene prima? A casa avevo una bottiglia di liquore. Quando in tasca non hai un soldo, l'umore può portarti a stupide trovate di questo genere. L'offerta suscitò interesse.

Qualche minuto di passo svelto ed eccoci in via Nekrasov. Ci siamo sistemati vicino a una finestra spalancata e abbiamo notato che a un'altra finestra spalancata c'erano tre sconosciute. Dall'altra parte del cortile le ragazze guardavano verso di noi e ridevano.

Nikolaj propose di ringraziare le ragazze per l'attenzione scrivendo un'epistola lirica in versi.

Ben presto capimmo che comporre un poema epistolare non è più facile che firmarlo.

Charms, appassionato di berretti fantasiosi, non appena entrò in camera, indossò una fodera bianca di un kepi preso chissà dove. Tornato dal servizio di leva, Za-

bolockij continuava a portare la divisa militare. Io dovetti darmi da fare non poco prima di accendere il riflettore per illuminare la parete principale della stanza ricoperta di scritte. Questi tre fatti stabilirono i nostri pseudonimi: Charms scrisse il fornaio Miller, Zabolockij il soldato Duganov, io il montatore Toporyškin.

La lettera non venne mai inviata, c'eravamo talmente distratti con l'arte da non notare che le sconosciute non erano più alla finestra. Ma gli pseudonimi continuarono a esistere. Anche se non Charms, ma Zabolockij firmava i versi per bambini come Jakov Miller. Non io, ma Charms scrisse "Ivan Toporyškin è andato a caccia", grazie agli sforzi di Charms e Olejnikov il personaggio-tampone, l'allegro Toporyškin, iniziò ad aggirarsi tra le pagine di una rivista per bambini. Mentre il nomignolo "soldato Duganov" per lungo tempo fu riservato al suo creatore. Lo stesso Zabolockij alcune volte scriveva: "Sono passato, non ho trovato nessuno. Il soldato Duganov".

Il giorno dopo era venuta da me una delle tre sconosciute:

"Che ridere! Io e le mie amiche abbiamo riso tanto! Perché nella sua stanza le pareti sono tutte dipinte in modo strano?"

A quanto pare i nostri sforzi erano stati inutili. L'umorismo dell'epistola lirica non poté trovare l'approvazione delle nostre sconosciute.

DALLA MATTINA ALLA SERA

Altra mattina, altro anno, ma stessi personaggi e stesso stato d'animo.

"Posso proporre una visita", disse Daniil. "Nei miei taccuini da parecchio tempo c'è scritto: Zabolockij e Charms devono andare insieme da Olimpov. Andiamo in tre? Non ve ne pentirete".

E siamo andati.

Abbiamo passato la stazione di Detskoe selo, ora siamo alla stazione di Vitebsk, siamo finiti, sembra, sulla Možajskaja. La porta d'ingresso si trovava dentro al portone.

La porta ci fu aperta da una ragazza giovane e socievole.

"Molto piacere. Però loro non ci sono. Il nostro Konstantin Konstantinovič l'hanno portato via. Si è

ammalato, forse è tisi. Così ora è in campagna a curarsi...".

La vicina non voleva lasciarci andare via.

"Non lo dite a nessuno, ma il nostro scapestrato Kosten'ka sta sempre a scrivere, ma è mai possibile ai nostri giorni? Figuratevi che la sera se ne va al campo di Marte, senza farsi la barba, capite, e offre dei biglietti. Non indovinerete mai per dove: per la luna. Che non sai se ridere e piangere...".

... Nessuno aveva voglia di tornare a casa.

"Posso proporre un'altra visita. Ci sarà del tè da bere e persino qualche ciambella, ve lo garantisco", disse Charms.

Ci siamo adeguati. Abbiamo seguito la nostra strana guida che indossava la bombetta del padre dalle parti di piazza di Sant'Isacco. Del resto per noi era lo stesso.

Com'è piccola la città in cui viviamo! Attraversando la Sadovaja incontriamo Vvedenskij.

"Dove siete diretti, amici?"

Daniil spiegò che ci stava portando dal poeta Kljuev. Aleksandr si animò, disse che si univa a noi. Ora eravamo in quattro e arrivammo in una grande casa verde, quasi in periferia. Aleksandr andava da Kljuev più spesso di Charms, per questo mandammo lui in avanscoperta. Tornò subito e disse:

"Nikolaj Alekseevič chiede di entrare".

Entriamo e ci ritroviamo non nella stanza, né nell'ufficio di un famosissimo concittadino, ma nell'izba di campagna di un contadino ricco e sfruttatore con le panchine di quercia, bauli in ferro battuto, bacheche per le icone con i lumini accesi, bizzarri galli e uccelli del paradiso ricamati sulle tende, sulle tovaglie, sugli asciugamani.

Ci venne incontro un uomo barbuto dall'aspetto sano e solenne con una camicia di canapa e le mani giunte in atto di preghiera. Su una panca vicino a una finestra stava seduto un ragazzotto con i capelli tagliati "a scodella", anche lui con la camicia di canapa.

Dopo aver baciato tutti Kljuev disse:

"Ora, miei cari, spediremo l'adolescente in panetteria e metteremo su il samovar...".

L'adolescente si allontanò.

"Ho sentito molto parlare di te, Mikoluška!", si rivolse a Zabolockij, "anima luminosa e corpo fresco. Che bello che sei, Mikolka!" e già voleva abbracciare Niko-

laj, ma quello allontanò il padrone di casa dalla voce dolce.

“Perdoni, Nikolaj Alekseevič”, disse Zabolockij, “lei è mio omonimo, e parlerò in modo diretto”.

“Parla, Mikolka, da te accetterò anche la corona di spine”.

“La corona non l’ho portata con me, ma dirò quello che penso, a patto che non si offenda. A quale scopo tutta questa mascherata? Pensavo di essere venuto da un poeta, da un mio collega, e invece sono capitato non so bene dove, da un vecchio saltimbanco. Lei ha terminato l’università, conosce molte lingue, perché allora questa pagliacciata...”.

Vvedenskij e Charms si scambiarono un’occhiata.

“Di’ pure addio al tè”, mi sussurrò Daniil.

In effetti al padrone di casa accadde qualcosa di straordinario. Da vecchio settantenne si trasformò in un uomo di mezza età (aveva in effetti meno di quarant’anni) dallo sguardo freddo e pungente.

“Chi mi avete portato, Daniil Ivanyč e Aleksandr Ivanyč? Sono a casa mia o sono un ospite? Sono libero di fare ciò che mi pare, o no?”.

Dell’ospitalità d’altri tempi non rimase più traccia.

“Se ho voglia canto un salmo, ma se ne ho voglia una canzonetta francese”. E subito dopo dimostrò di conoscere il cancan.

Non ascoltammo fino alla fine, ci avvicinammo sempre più alla porta e nel corridoio vediamo al buio l’adolescente con una sfilza di ciambelle.

“Cosa avete combinato, gente di città? È rabbioso e vendicativo. Andatevene, per amor del cielo”.

Di trattenerci noi del resto non avevamo intenzione, provammo a fare un salto dal pittore Mansurov che viveva lì vicino ma non lo trovammo, tentammo di andare a trovare Malevič ma le finestre non erano illuminate e Vvedenskij aveva fretta di andare a giocare come di consueto a *préférence*.

“Mi spiace di avervelo fatto incontrare”, disse congedandosi Vvedenskij, “ora non si potrà più andare da lui”.

FACCIA A FACCIA

Con l’arrivo dei giorni autunnali terminava la stagione della contemplazione oziosa, si avvicinava il tempo di agire. Iniziava la stagione delle esibizioni che sareb-

bero durate fino a primavera. Leggevamo nei club, nelle case della cultura, nelle biblioteche, nelle sale da concerto, spronati da un’energia inspiegabile, forse dalla necessità biologica di condividere le nostre creazioni letterarie con il maggior numero possibile di persone. E ci esibivamo senza mai rifiutare e sempre gratis, ovunque ce ne fosse la possibilità.

Ci attenevamo al principio di procurarci sempre più posti da soli, di soddisfare le richieste che ricevevamo. Gli organizzatori venivano a sapere dell’Ala di sinistra attraverso il passaparola, andavano da Charms o telefonavano... .

... Le esibizioni dell’Ala di sinistra si distinguevano da quelle tradizionali non solo per i versi o la prosa, ma anche per la presentazione stessa, per la teatralizzazione. Condividevamo l’opinione di Stanislavskij secondo cui il teatro inizia dal guardaroba. Le nostre serate iniziavano prima della terza chiamata. Nella sala, sul palcoscenico, se non c’era il sipario, appendevamo manifesti con stuzzicanti modi di dire del tipo: “L’arte è come un armadio”, “I versi non sono torte, noi non siamo aringhe” e molti altri del genere. I responsabili del programma si sforzavano di trovare procedimenti scenici che aiutassero gli ascoltatori a liberarsi dalla tradizionale concezione della poesia. A nostra disposizione avevamo luce, suono, oggetti insoliti e sconcertanti, la commistione di tutte queste cose, oppure esibizioni inaspettate per lo spettatore, il prestigiatore Pastuchov o la ballerina Milica Popova. Più volte ci arrivarono i giudizi di ascoltatori e spettatori per i quali le nostre serate creavano l’atmosfera di una festa sfrenata.

Era raro che una settimana passasse senza esibizioni, ma solo alcune mi tornano in mente e non sempre le migliori. Ad esempio una delle più infelici presso il Circolo degli amici della musica da camera (un tempo sala da concerto Schroeder, all’angolo fra il Nevskij e la Sadovaja).

Il presentatore dell’esibizione, Georgij Koch-Boot, uscì in frac e cappello a cilindro. Lo sparo di un cannone da circo potenziato doveva significare l’inizio della *matinée*, ma ne uscì fuori un misero sibilo. Così la *matinée* riuscì fiacca, malinconica e sibilante... Il giorno dopo Zabolockij riprendeva servizio nell’esercito e quando tornò, gli offrirono di nuovo di organizzare un’esibizione, questa volta di sera (io e Razumovskij ne

abbiamo già parlato nella raccolta *Il giorno della poesia* del 1964).

Tenemmo presente il considerevole insuccesso della *matinée* e ci sforzammo di preparare il pubblico: nei club e nei teatri avevamo affisso dei manifesti scritti a mano. C'erano state centinaia di telefonate. Questo compito lo aveva svolto con successo Zabolockij. Malgrado l'annuncio ufficiale dell'esibizione dell'Ala di sinistra fosse apparso soltanto sulla locandina generale, ci fu il pienone. L'amministrazione era stupita.

Consideravamo esibizioni riuscite due serate letterarie allestite nell'unità militare in cui prestava servizio Zabolockij, l'esibizione alla sezione letteraria dell'Istituto di storia delle arti (per intercessione dell'istituto Zabolockij aveva ottenuto la licenza). Alla discussione presero parte Tynjanov, Ejchenbaum, Žirmunskij. E ovviamente le *Tre ore di sinistra*. Il racconto di quella serata lo farò fra poco.

NELLO "STUDIO" SULLA NADEŽDINSKAJA

Una circostanza casuale mi ha aiutato a ricordare l'insolita forma dell'attività collettiva che praticavano i membri del nostro gruppo. Non parlo delle esibizioni comuni o di collaborazioni creative, ma di ben altro.

Studiando nella sala di lettura della sezione manoscritti della Casa Puškin, mi capitò tra le mani il testo della poesia di Daniil Charms, *Maria*. Su un foglio ho trovato un disegno confuso ma noto e subito ho capito: l'illustrazione l'avevo fatta io. E c'era la firma a confermarne la paternità. Può sembrare strano, però la comparsa di questo disegno aveva un rapporto diretto con Zabolockij.

Nei giorni autunnali dell'anno Ventisette le nostre esibizioni pubbliche si erano fatte sempre più rade perché non ne potevamo più dei problemi organizzativi che ricadevano su Charms e me. Di esibizioni non ce n'erano, ma gli incontri proseguivano. Passavamo lunghe ore in conversazioni sterili.

Tornato dal servizio militare Nikolaj, sempre coerente, tratteneva a stento la collera. Anche prima non sopportava le inutili perdite di tempo, ma adesso in modo particolare.

Ma cosa proponeva allora: trasformarci in eremiti e non vederci più?

"Esattamente l'opposto", obiettò Zabolockij, "istitu-

zionalizzerei questi incontri, dando loro una direzione professionale".

Vago e poco chiaro...

"Io creerei uno studio", spiegò Nikolaj, "perché un paio di volte alla settimana i membri dell'Ala possano riunirsi e lavorare. In quelle ore ognuno si occuperebbe delle sue cose, chi vuole disegna, chi vuole scrive versi, nessun regolamento, un unico limite: il divieto di parlare di temi che non abbiano attinenza col lavoro; sarebbe bello ricreare Il cane randagio con lo stesso Pronin alla direzione oppure procurarsi dei soldi e pubblicare una nostra raccolta sul tipo di *L'arciere*. Riescono a ingegnarsi persone come Sergej Nel'dichen o Tufanov e l'infinita schiera del rimasticato... I temi aumenterebbero e potremmo discutere e discutere ancora...".

L'idea suggerita da Nikolaj andò a genio a tutti, tranne che a Vvedenskij.

"Io ho il mio di studio, la mia camera, e la mia scrivania è il letto. Continuerò a vivere così".

E tuttavia ci venne piuttosto spesso: a leggere l'ultima poesia, a usare il telefono.

Chi non capitò mai da Charms nell'orario dello studio è Konstantin Vaginov, disperatamente impegnato nella stesura del libro *Il canto del capro*.

Ma cosa facevamo, di che ci occupavamo noi frequentatori dello "studio"?

Inizieremo dall'ispiratore, da Nikolaj Zabolockij, probabilmente il più preciso: non può venire – avverte senz'altro per telefono. A dire il vero non capitava mai che si occupasse di qualcosa di serio. Nikolaj o scriveva qualcosa di scherzoso, oppure ricopiava in bella ciò che aveva scritto precedentemente, riempiendo le poesie di illustrazioni e disegni divertenti che ricordavano i lavori degli allievi del pittore Filonov.

Charms invece scriveva nuovi versi per un disegno già pronto oppure lasciava spazio per le illustrazioni. Altre volte disegnava la propria caricatura: molto lungo, con un berretto tirato fin sulle orecchie, con un bastone da passeggio e con un minuscolo cagnolino al guinzaglio. Nikolaj lo raffigurava come un coraggioso soldatino dalle guance rosa, Levin, che amava utilizzare parole russe in modo antiquato, come un bravo figliolo. Razumovskij, giunto dopo alcuni mesi, componeva brevi sceneggiature e poi ce le leggeva ad alta voce.

Ancora più tardi, alla fine del Ventinove, compar-

ve un irrefrenabile sostenitore dello “studio”, inteso come luogo in cui passare il tempo, Jurij Vladimirov. Lo splendido talento di questo poeta e prosatore ventenne lo avevano notato in molti. Zabolockij provava per lui una sincera simpatia.

COME È SUCCESSO

In una delle solite umide giornate stavo disegnando o scrivendo qualcosa; Levin era impegnato in altre faccende; il padrone di casa con i piedi sopra il letto stava facendo qualcosa, quando prese la cornetta del telefono che squillava. . . E dopo ebbe inizio qualcosa di insolito. Molte volte Danja aveva cortesemente chiesto di richiamare più tardi, quella volta invece niente di simile, la conversazione continuava e continuava. Boba e io tentavamo di intuire chi ci fosse all’altro capo del telefono, ma senza riuscirci, perlopiù parlava l’altro interlocutore, le parole conclusive furono le più stuzzicanti:

“Ma perché tutti insieme, verranno i nostri uomini di fiducia, Zabolockij, Vvedenskij, quelli che possono risolvere con lei tutte le questioni. Verremo senz’altro, telefoniamo e arriviamo. . .”.

“Non indovinerete mai con chi parlavo”, come al solito Danja tergiversava, ritardava le informazioni che interessavano. “Con il direttore della Casa della stampa. La direzione della Casa propone all’Ala di sinistra di diventare una loro sezione”.

Senza rimandare al giorno dopo, tutti i membri dell’Ala si riunirono nel quartier generale e ognuno espresse un risoluto “sì”.

Iniziammo a pensare a chi affidare la formalizzazione del rapporto con la Casa della stampa. Zabolockij rifiutò categoricamente, disse di essere più utile per altre faccende, la missione diplomatica non gli era congeniale.

E siamo andati dal direttore Baskakov in tre: Charms, Vvedenskij e Bachterev. Baskakov ci accolse, come si dice, col massimo degli onori. La Casa della stampa accettò tutte le nostre condizioni: lavorare secondo un nostro piano, con solo un ultimo controllo da parte della direzione.

Baskakov diceva che da molto tempo osservava la nostra attività ed era persino stato ad alcune esibizioni. Ad esempio, alla serata al Circolo degli amici della musica da camera. Per l’apertura del lavoro della nuova sezione

propose di tirare le somme del lavoro dell’Ala: allestire nella sala del teatro una serata pubblica. Ovviamente accettammo, dopo aver detto che si sarebbe trattato di una serata teatralizzata che avrebbe compreso la messa in scena di una pièce, nome e testo della quale avremmo presentato in seguito.

Allora Baskakov propose di uscire con degli articoli informativi sulla rivista *Afiši Doma pečati*. L’unica condizione obbligatoria che la direzione pose fu quella di cambiare il nome.

“L’espressione ‘di sinistra’ ha acquisito una sfumatura politica”, diceva Baskakov, “l’orientamento artistico va definito con parole del proprio lessico”.

Il termine “avanguardia” non ha ottenuto riconoscimento nel nostro paese, non poteva soddisfare i dirigenti della Casa della stampa. L’avanguardia dell’arte sovietica è diversa da quella occidentale. Con quale parola definire la nuova sezione? La domanda non era delle più semplici. Ci pensammo tutti – Zabolockij, Charms, Vvedenskij – senza successo. Particolarmente difficile era mantenere fede alla nostra esigenza di non consentire la nascita di un nuovo “ismo”. Alla fine ci riuscii io. Proposi di chiamare la sezione Unione dell’arte reale. Abbreviato Oberiu. Il nome venne accolto positivamente e senza particolare entusiasmo fu accettata la variante di Charms: smussare la parola che ne era alla base, sostituire la “e” con la “e capovolta”. Così venne pubblicato sulla rivista della Casa della stampa. In seguito la “e capovolta” scomparve, aveva vinto il buonsenso.

SOTTO UN NUOVO TETTO

Il lavoro allo studio si era riempito di un nuovo contenuto. Da quel momento ci incontrammo non nell’angusta camera della famiglia Juvačev, ma in un confortevole salotto con morbide poltrone, nell’ex palazzo Šuvalov sulla Fontanka. Oggi lì c’è il Palazzo dell’amicizia tra i popoli, all’epoca c’era la Casa della stampa.

Il suo primo passo organizzativo la sezione lo fece dietro insistenza di Zabolockij. Era proprio lui a mostrare un maggior attivismo. L’unione si sforzava di allargare la cerchia dei suoi seguaci. Vvedenskij e Levin non credevano a questa possibilità, gli altri erano altalenanti. Tuttavia nel corridoio dell’Istituto di storia

delle arti comparve un laconico avviso: la Casa della stampa invitava chi lo desiderasse a entrare a far parte dell'Unione appena fondata.

Alcuni erano venuti e avevano proposto qualcosa. Levin e Vvedenskij avevano avuto ragione: non trovammo nulla di straordinario dal nostro punto di vista.

Eppure agli oberiuti si unirono due studenti della sezione cinematografica: Klementij Minc e Aleksandr Razumovskij proposero di proiettare un film alla prossima serata. Il racconto della futura pellicola era interessante. Le reclute riempirono un questionario preparato per tutti gli aspiranti, questa volta da Charms e Zabolockij, con domande improbabili: dove si trova il vostro naso? Oppure: la vostra pietanza preferita? Le risposte alle domande, che servivano a mostrare il livello di immaginazione e fantasia dell'aspirante, ci soddisfecero completamente. Ci piacque particolarmente l'alto valore attribuito da Razumovskij all'opera di Koz'ma Prutkov e l'entusiasmo di entrambi per il regista di film comici Mack Sennett che noi tutti stimavamo molto.

I nuovi arrivati si lanciarono all'attacco. Ogni tanto davamo una sbirciata alla minuscola stanzina di Razumovskij e notavamo con piacere che il lavoro dei cineasti andava avanti. Non se la dormivano neppure gli altri oberiuti. Alle riunioni, sin troppo frequenti, si analizzava ogni dettaglio della sera precedente. Le scenografie erano il risultato del lavoro di gruppo di Vvedenskij, Zabolockij, Levin, Charms e Bachterev.

A DISPETTO DELLA LOGICA

“Chi ha detto che la logica ‘comune’ è obbligatoria per l'arte?” scriveva Zabolockij nell'articolo *La poesia degli oberiuti*. Non ci attenevamo sempre alla logica nemmeno nella vita. Il titolo *Tre ore di sinistra* era stato determinato dal carattere riassuntivo della serata. Una giustificazione vaga e tuttavia il titolo fu attribuito alla serata e confermato a tutti i livelli. Tre ore: un'ora di letteratura, un'ora di teatro e un'ora di cinema.

Accanto al doveroso compimento di molti e molti obblighi, Zabolockij venne incaricato di comporre la parte introduttiva degli articoli informativi e un articolo dal titolo *La poesia degli oberiuti* con le caratteristiche dei cinque membri. Levin e Bachterev dovevano scrivere del teatro degli oberiuti, Razumovskij del film intito-

lato *Tritacarne*. Una volta scritti gli articoli, li abbiamo rivisti tutti insieme. Non ci furono modifiche significative, il contenuto degli articoli era stato concordato in anticipo.

Il piano della pièce fu preparato nel dettaglio da Charms, Levin e Bachterev, come risulta evidente dall'annuncio della rivista e dalla locandina, dopo di che Charms si era messo alla scrivania. All'inizio era un dramma di sangue e si intitolava *Caso di omicidio*, poi *Caso con un omicidio*, ma l'intreccio era un po' cambiato, e la pièce prese il titolo dal personaggio principale *Elizaveta Bam*.

Parallelamente io avevo preparato i bozzetti delle scenografie, mentre uno studente della sezione musicale dell'Istituto di storia delle arti, che successivamente divenne professore al conservatorio, Pavel Vul'fius, aveva composto la musica per lo spettacolo. Il direttore Baskakov, che cercava di andare incontro a tutti, permise di unire all'orchestra sinfonica, appositamente organizzata da Vul'fius, il grande coro amatoriale della Casa della stampa.

Veniamo agli attori. Alcuni avevano collaborato con noi anche prima, durante le prove di *Mia mamma è tutta un orologio*, gli altri li avevamo scovati tra i dilettanti, e non ci eravamo sbagliati. Recitava benissimo il ruolo di uno dei personaggi centrali un membro del gruppo amatoriale Il putilovec rosso, Charlie Manevič; si fuse letteralmente col ruolo del padre di Elizaveta il poeta Evgenij Vigljanskij; recitò con successo il ruolo principale Amalija Grin, divenuta in seguito segretaria dello scrittore Leonid Leonov.

La data si faceva sempre più vicina: martedì, 24 gennaio. Il nuovo anno 1928 lo festeggiammo insieme, solennemente e in allegria, nell'appartamento dell'ingegnere di scena Pavel Kotel'nikov. Era rimasto poco tempo. Doveva lavorare ogni giorno con più vigore anche il principale ispiratore della recitazione, Zabolockij. Così ci trasformavamo ora in fattorini, ora in operatori di scena, ora in autorevoli rappresentanti della Casa della stampa.

Sempre equilibrato e sensibile, serio persino quando scherzava, Nikolaj restava se stesso sia nell'ufficio di un alto dirigente che in mezzo a noi, nei banali casi di attacchi di panico.

“Non è stato ancora escogitato nulla”, si agitava

Levin, responsabile della teatralizzazione dell'esibizione.

“Andrà tutto bene”, tranquillo, ma soprattutto convincente, diceva Nikolaj. E tutto andava bene, malgrado la mancanza di logica del fantasioso progetto. “A me, ad esempio, non serve nessuna teatralizzazione”, proseguiva, “ognuno di noi è di per sé teatro. Igor' troverà una *farluška* adatta e io inizierò a leggere...”.

Il principio di teatralizzazione rimaneva immutato per tutte le esibizioni (l'unica vera eccezione era stata la serata accademica, allo stesso tavolo con i critici letterari dell'Istituto di storia delle arti). L'“animazione” delle esibizioni prevedeva come prima cosa che chi leggeva e gli ascoltatori fossero l'uno di fronte all'altro, lui e loro. La pratica aveva mostrato che in questo modo era più facile catturare l'attenzione e l'umore del pubblico. La seconda regola, anch'essa obbligatoria: i procedimenti di “animazione” non dovevano disturbare la percezione del testo. Una condizione naturale e semplice, ma rispettarla non era facile.

Nella prima ora di letteratura Charms uscì fuori su un armadio nero laccato, mosso da mio fratello e da un suo amico che stavano dentro. Daniil stava in piedi in cima all'armadio, incipriato, il volto pallido, con una lunga giacca decorata con un triangolo rosso, indossando l'amato berrettino dorato con i ciondoli, se ne stava lì come una statua fantastica o un menestrello d'altri tempi. A voce alta e un poco cantilenando leggeva dei versi “fonetici”. D'improvviso, preso dalla tasca del gilè l'orologio, chiese di osservare il silenzio e dichiarò che in quel momento all'angolo tra la prospettiva Venticinque ottobre (così si chiamava all'epoca il Nevskij) e via Tre luglio (così si chiamava la Sadovaja) Nikolaj Kropačev stava leggendo i propri versi.

Effettivamente in quel momento il poeta, ma in primo luogo fuochista della flotta commerciale, Kropačev, stava stupendo i passanti col suo borbottare. Fece in tempo a tornare prima del primo intervallo e a recitare il piccolo ruolo di un mendicante nello spettacolo.

Appena arrivato fu spinto in scena e gli fu spiegato che doveva inchinarsi al pubblico come un *gentleman*. Ci furono urla, chiedevano di ripetere l'esibizione fatta per strada. Però non potevamo soddisfare questa richiesta, i deboli versi di Kropačev non avevano passato la censura. Ma sulla locandina il suo cognome compariva lo stesso, capovolto a gambe all'aria.

Mi ricordo altre esibizioni. E in primo luogo la mia. Uscì sul palcoscenico un ragazzo giovanissimo con dei pantaloni piuttosto stretti di fustagno, arrotolati sopra le caviglie, ma con eleganti scarpe di vernice che aveva portato un amico da Londra. Lessi in modo assolutamente semplice ma terminai, con grande perplessità da parte degli spettatori, dimostrando la mia capacità di cadere di schiena senza piegarmi (per un po' di tempo ero stato alla scuola acrobatica di Rotal'skij presso la Cdfk, Casa centrale della cultura fisica). Dopodiché avevano spento le luci e gli stessi operatori di scena (mio fratello e il suo amico) mi avevano portato via, sollevandomi sopra le teste, alla luce delle candele, accompagnato dallo stridulo suono di un violino.

Vaginov ci aveva avvisati in anticipo: non poteva prendere parte alla preparazione della serata, stava infatti scrivendo il romanzo *Il canto del capro* (aggiungiamo: il suo miglior libro in prosa). Tuttavia si esibì e fu leggermente castigato. Il direttore della teatralizzazione, Boba, aveva proposto a Konstantin Nikolaevič di leggere come voleva, come sempre.

“Sì, io sono il poeta della tragica allegria”, aveva detto Vaginov.

E d'improvviso sul fondo della scena era comparsa Milica Popova. In tutù, sulle punte, aveva eseguito tutto ciò che fa una ballerina classica. Vaginov continuava a leggere come se niente fosse. Forse, rispetto alle altre, la sua esibizione riscosse maggiore successo.

Ora occupiamoci di come si esibì Zabolockij. L'incomprensibile parola che aveva pronunciato, *farluška*, richiede una particolare spiegazione. Una volta in inverno passeggiavano per la Nadeždinskaja Charms, Zabolockij e Bachterev. All'angolo col vicolo Sapernyj avevamo notato un oggetto ovale ricoperto di ghiaccio da cui sporgevano degli improbabili pezzi di ferro.

“Ma che cos'è?”, si era stupito Nikolaj.

“Non si capisce davvero”, avevo detto io, “è una *farluška*”.

La definizione risultò esauriente, e da quel momento gli oggetti non ben identificati li chiamavamo *farluška*. Un oggetto di questo tipo venne trovato anche nel cortile posteriore di palazzo Šuvalov. Essendo responsabile della parte scenografica della serata, trasformai quel pezzo in un'autentica *farluška* che non somigliava a nient'altro. Zabolockij aveva realizzato un'insolita costruzio-

ne e a un dato momento venne issata sul palcoscenico. Gli spettatori si facevano una domanda che rimaneva senza risposta: a cosa servirà mai questo misterioso *perpetuum mobile*? Non accadde niente, rimase lì accanto, circolare e color cachi.

Zabolockij uscì sul palcoscenico vestito come quando era in servizio militare perché un abito civile ancora non lo aveva: a destra una *farluška*, a sinistra uno straordinario poeta con la voce di basso convinto della legittimità dell'arte.

A BIZZEFFE

Ma torniamo ai preparativi della serata. A un certo punto, alla vigilia della serata, Nikolaj è scomparso. Al telefono aveva spiegato: era capitato un lavoro imprevisto e urgente, la correzione del libro per bambini *I rossi e i blu*.

Tutti noi di lavoro da fare ne avevamo, come si suol dire, a bizzefte. Gli attori gridavano, i musicisti strimpellavano, il sassofonista, il famoso jazzista Kandat, accordava il pianoforte, i falegnami battevano: la Casa della stampa era stata messa a completa disposizione del fracasso degli oberiuti.

Forse la cosa peggiore era capitata a me. Carpentieri e falegnami costruivano la scenografia con incredibile lentezza. E la scenografia bisogna anche finire di dipingerla. E non cambia nulla: il 24 gennaio era la data inevitabile che si avvicinava ogni ora di più.

La rivista informativa della Casa della stampa con i nostri articoli di giorno in giorno vendeva, le locandine venivano affisse, un manifesto impressionante, fatto su richiesta di Zabolockij dagli artisti del Ginchuk Ermolaeva e Judin, era già stato collocato sul ponte Aničkin e attirava continuamente i curiosi.

La realizzazione dei lavori progettati esigeva sforzi e tempo. Se non fosse stato per le azioni coordinate del quartetto Zabolockij-Charms-Razumovskij-Bachterev, la locandina stampata in doppia tiratura non sarebbe mai apparsa negli stand pubblicitari. Insieme ai tipografi, con loro stupore, abbiamo scelto dei caratteri non più in uso ma belli, insieme abbiamo composto il testo, abbiamo persino ficcato il naso nel lavoro degli attacchini: su proposta di Nikolaj abbiamo sistemato due locandine, una normalmente secondo la logica, l'altra al rovescio.

“Per far sì che i passanti prestino attenzione e si soffermino”, ci spiegò, e non si sbagliava.

Ora qualche parola sul manifesto che stava, come già sapete, all'angolo tra il Nevskij e il lungofiume della Fontanka. Il motivo della generale attenzione nei suoi riguardi si spiegava non con la ricercatezza del carattere, ma con la brillante trovata della composizione. Il manifesto sembrava un piccolo ritaglio di un manifesto enorme, forse sarebbe più giusto dire gigantesco. È naturale che in questo “ritaglio” potessero entrare solo singole lettere-colossi, solo frammenti di parole di molti metri. Proprio quelle servivano da sfondo per le nostre locandine stampate che erano invece foglietti minuscoli.

All'inizio, in vista di un successo finanziario, la direzione e la contabilità sostenevano con piacere gli oberiuti con somme anticipate. La situazione cambiò. Passò una settimana da quando era stata affissa la locandina, ma nessuno, eh già, proprio nessun biglietto era stato venduto. E il lavoro caotico proseguiva, per la stanchezza non ci reggevamo più in piedi.

All'inizio mi aiutò Razumovskij. Un anno prima della nostra conoscenza aveva due lavori di responsabilità: amministratore e cartellonista del cinema di zona. Nel locale dietro le quinte, dove noi pitturavamo il compensato della scenografia, fece irruzione Klementij Minc e dichiarò che da solo non sarebbe riuscito a venire a capo del montaggio e che aveva bisogno dell'aiuto di Razumovskij.

Comprendendo la difficoltà della situazione, Razumovskij propose di andare dall'unico in grado di risolvere un problema del genere, Zabolockij. L'impresa si rivelò disperata: oltre all'urgenza delle correzioni, a Nikolaj era venuta l'influenza.

Ormai a sera, nel salotto in cui mi ero trasferito per lavorare (nella sala grande era stato annunciato lo spettacolo teatrale quotidiano), si aprì la porta, entrò Zabolockij e senza fermarsi dichiarò che avrebbe lavorato il tempo che sarebbe stato necessario, anche fino al mattino. Questo avveniva il 23 gennaio. Comportamenti di questo genere si ricordano con riconoscenza anche per tutta la vita.

DI NOTTE CON ZABOLOCKIJ

No, ovviamente, non solo allungavamo i colori, usavamo il pennello, battevamo con il martello, rifinendo ciò che i falegnami non avevano finito, ma trovavamo anche il tempo per chiacchierare. Il silenzio della notte, la spensieratezza del lavoro ci disponevano alle confidenze.

Ricostruire una conversazione avvenuta mezzo secolo fa è un compito disperato, eppure qualcosa di ciò che è stato detto è rimasto. Disorientavano gli attacchi con i quali Zabolockij, non senza motivo, assaliva Vvedenskij. Secondo le sue parole quello si sottraeva alla parte organizzativa del lavoro. Presi le difese di Šura, ricordandomi di quante locandine avesse affisso nell'Istituto di storia delle arti, all'università, in molti teatri e cinematografi. Zabolockij diceva inoltre che Vvedenskij non aveva inventato casualmente per sé il titolo di "autorità del nonsenso", che Vvedenski era estraneo alla cosa più preziosa in letteratura, il vivo pensiero.

Effettivamente, se si leggono le caratteristiche creative scritte da Zabolockij, diventa evidente che i due poeti si trovano su posizioni contrapposte. Di fronte a me c'è l'autodefinizione di Zabolockij che noi giustamente consideravamo il suo programma poetico dell'epoca. Chiamava se stesso "poeta di nude, concrete figure, portate vicinissimo agli occhi dello spettatore". Proponeva di ascoltare e leggere i suoi versi più con gli occhi e le dita che con le orecchie. "L'oggetto non si frantuma... nei versi", scriveva della propria opera Zabolockij, "ma, al contrario, assume forma e consistenza".

Ed ecco cosa scriveva Zabolockij nello stesso articolo a proposito di Vvedenskij: "Fa a pezzi l'oggetto... fa a pezzi l'azione... come risultato si ottiene l'apparenza dell'assurdo". E subito dopo Zabolockij fornisce una definizione non troppo convincente di questa fondamentale particolarità della poesia di Vvedenskij: "Perché l'apparenza?". Fa una naturale domanda e risponde: "Perché l'assurdità manifesta sarebbe parola transmentale". Sì, effettivamente Vvedenskij era il più deciso avversario della lingua transmentale, ma di passaggio Zabolockij nota anche altre componenti della poesia di Vvedenskij. E per quanto si sia sforzato di ricondurre la sua meccanica versificatoria a un modello accettabile per se stesso, la contrapposizione di principio tra i due poeti resta indiscutibile.

Per capire e spiegare meglio il conflitto maturato tra loro, e successivamente anche con gli altri oberiuti, non è superfluo ricordare la rara franchezza e l'avversione al compromesso di Nikolaj non solo nell'arte, ma anche nella vita. Mi ricordo un episodio caratteristico per la sua biografia. Tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta aveva un amico (non voglio fare il suo cognome), membro del Vkp, il Partito comunista, vecchio lavoratore del fronte ideologico. Quest'amico aveva deciso di sposarsi e, ovviamente, aveva invitato al matrimonio gli amici più intimi. Alla vigilia del banchetto nuziale Nikolaj viene a sapere che il fidanzato aveva ceduto all'insistenza dei genitori della fidanzata e tra l'ufficio della registrazione civile e la festa a casa ci sarebbe stata la cerimonia religiosa. Alle nozze Nikolaj non andò, cancellò l'ex amico dalla lista dei conoscenti.

A quanto pare non si erano cercate motivazioni assurde affinché Zabolockij si staccasse da Vvedenskij e poi dagli altri oberiuti. Però simili tentativi erano stati fatti, e più di una volta.

Durante una conversazione notturna avevo intravisto per la prima volta la possibilità della rottura dei rapporti, dopo qualche tempo raccontai i miei sospetti, ovviamente non a Vvedenskij. Levin e Charms mi accusarono di pericolosa tendenza all'esagerazione.

Ma per il momento ci attendeva la più importante esibizione in comune, una serie di altri affari in comune, e il mezzo malato Nikolaj, senza chiudere occhio, dipingeva, trasportava, martellava.

Di mattina presto Zabolockij se ne andò. La prova generale della scenografia fu superata senza ostacoli, e tuttavia l'umore restava basso, e non perché qualcuno non aveva dormito per niente e qualcun altro aveva dormito molto poco. Nella stanza dell'amministratore c'è animazione, rumoreggia chi desidera sin dalla mattina accaparrarsi i biglietti omaggio, ma di fronte alla cassa non c'è un'anima. La cassiera ha un sorriso malevolo: un successo straordinario, abbiamo venduto pochissimi biglietti. Al crepuscolo di una giornata invernale gli stanchi oberiuti se ne andarono a casa a riposare e dormire un po'. Sarà quel che sarà.

UIREBO

Mi svegliarono i miei familiari, come avevo chiesto. Ed eccoci pronti a trotterellare, un vetturino barbuto e

io. Una bottiglia di vino secco nella tasca, pensieri tristi nella testa; berremo un po' per la tristezza – noi otto principali colpevoli – e inizieremo nella sala vuota. Alla cosa più spiacevole – i debiti – penseremo domani.

Attraversammo via Belinskij, all'angolo tra il lungofiume della Fontanka e via Rakov c'è palazzo Suvalov.

“Scenda, compagno, non si può arrivare fino al suo indirizzo...”.

Guardo e ho paura di credere ai miei occhi. Di fronte alla Casa della stampa c'è una folla tale che riesco a passare a fatica. All'ingresso ci sono delle casse improvvisate, file all'interno e sulla via. A uno dei tavoli li vende lo stesso amministratore i biglietti. Mi ha chiamato:

“E chi poteva immaginarselo! Tutti insieme, quasi si fossero messi d'accordo. Lo dica ai suoi amici, l'inizio è rinviato, non prima delle nove”.

Dietro le quinte c'è entusiasmo. Si rallegrano non solo gli organizzatori, ma anche gli attori e i musicisti.

Ma per me l'ansia era solo all'inizio. Il discorso lo tenne il più autorevole Nikolaj Zabolockij. Io devo dare una mano.

Nell'annuncio della rivista c'era scritto: “serata teatralizzata”. La prima ora: introduzione – coro di presentazione. Era previsto un breve discorso a più voci, come in un giornale vivente. Il testo imparato a memoria dovevano pronunciarlo Charms, Zabolockij, Vvedenskij, Bachterev. Questo inizio non lo avevamo escogitato a caso. Volevamo che la lettura comune mostrasse che gli oberiuti erano un gruppo di pari, senza primo violino. Non avevamo preparato niente, non avevamo fatto le prove, come fare ora? Avrebbero iniziato Zabolockij e Charms, li consideravamo i leader. All'ultimo momento si decise di mandare per primo me, un ventenne che dimostrava diciotto anni. Fui costretto a dire di sì. Ma cosa sarebbe accaduto? Non avevo appunti, in testa il vuoto. Il jazz sta già suonando, stanno ballando nei corridoi e nel foyer gli spettatori sono già arrivati. Tra poco suoneranno la terza chiamata... Volevo consigliarmi con Charms o Zabolockij, ma la risposta fu una sola: di' quello che vuoi, non ha importanza.

Mi arrabbiai e pensai: ero l'unico degli oberiuti presente al Ginchuk durante la messa in scena di *Zangezi* di Chlebnikov col pittore Tatlin nel ruolo principale. Zangezi dava consigli edificanti, gli spettatori non ca-

pivano molto, eppure credevano che di fronte a loro ci fosse un grande pensatore... Presi la decisione: parlerò in modo vago, forse crederanno anche a me.

Non c'era niente a cui credere, ascoltavano con silenziosa incomprendimento. Il rumore si alzò più tardi, durante la lettura dei versi.

La mia candidatura l'aveva avanzata Zabolockij, ma l'introduzione piacque a Vvedenskij. Questo è comprensibile.

Bisognerebbe parlarne ancora. Di molte cose ho parlato di sfuggita. E così, l'ora di poesia era alle spalle, la seconda ora era quella di teatro. La messa in scena di *Elizaveta Bam* merita un discorso serio, ma a Zabolockij era stato assegnato il ruolo modesto di spettatore benevolo.

Ricordo distintamente ciò che Nikolaj pronunciò con allegria durante il secondo intervallo:

“Davvero, non me l'aspettavo, bravissimi, ragazzi, ottima rappresentazione”.

Tra gli spettatori Zabolockij si trovava anche durante la terza ora, quando Razumovskij, con la veste da camera del padre, con un berretto da notte appositamente cucito, se ne stava seduto su una poltrona e sotto la luce fioca di una lampada a cherosene parlottava delle vie di sviluppo del cinema contemporaneo.

Le *Riflessioni serali* furono utilizzate come prologo alla pellicola, montata in modo ingegnoso. Il film cominciava col movimento di un treno infinitamente lungo.

I jazzisti si rifiutarono di accompagnare il quadro. Allora io stesso mi sono seduto al pianoforte e ho illustrato il passaggio del treno con gli esercizi di Hanon. Poi ho suonato i timpani, strimpellato le corde del contrabbasso e ho persino ottenuto i complimenti di Kašnickij, compositore ufficiale del teatro della Casa della stampa.

Alle due di notte terminò la parte artistica della serata – le “tre ore” si rivelarono un concetto relativo. Ma sulle locandine era indicata una bella parola ormai non più in uso: disputa. Avendo giustamente considerato la situazione, l'amministratore Vergilesov aveva proposto di spostare la discussione al giorno dopo, o meglio alla sera di quello che ormai era il nuovo giorno. In sala presero a rumoreggiare.

“Votiamo”, disse Vergilesov.

Accadde l'imprevedibile: si sollevarono centinaia

di mani a favore della prosecuzione e nemmeno una contraria.

Dopo l'intervallo danzante a ritmo di jazz, gli spettatori tornarono in sala, i partecipanti, disposti in due o tre file, presero posto sulla scena. Moderava la discussione l'espertissimo Aleksandr Vvedenskij. Alla discussione imparziale presero parte studenti, impiegati, liberi professionisti, alcuni operai. Le opinioni erano contrastanti, ovviamente erano in maggioranza quelle negative, ma furono pronunciate con educazione e precisione. Fu dato particolare risalto ai poeti Zabolockij e Vaginov. Qualcuno ricordò le esibizioni dei feksi, disse che sperava anche nel ravvedimento degli oberiuti. Quasi ogni partecipante pronunciò la parola "talentuosi".

La serata terminò di mattina presto, coi primi tram di mercoledì 25 gennaio 1928. Ancora a lungo gli impiegati della Casa della stampa parlarono del miracolo: fino alla fine della disputa nessuno spettatore aveva ritirato il proprio soprabito dal guardaroba.

Il giornale della sera subito diede risalto all'impresa della Casa della stampa, citando non sempre in modo giusto i partecipanti alla serata. Il *feuilleton* di Lidija Lesnaja aveva come titolo la parola "oberiu" al contrario.

All'inizio degli anni Trenta una rivista che si occupava di questioni di pubblicità sovietica rese persino onore alla ormai inesistente Unione. La locandina della serata veniva riprodotta come esempio di rozza violazione di tutte le norme e regole pubblicitarie, dell'incrollabile legge del buon gusto. Noi invece, compreso Zabolockij, nella nostra cerchia, ritenevamo, malgrado regole per noi sconosciute, che la qualità della locandina si misurasse con la sua capacità di attrarre l'attenzione del passante, dando possibilmente un'informazione completa. E anche dopo ritenevamo che la nostra locandina avesse perfettamente svolto questo compito.

ULTIMO CAPITOLO

Capitò così che *Tre ore di sinistra* fu la nostra unica esibizione nella sala grande del teatro della Casa della stampa. Le serate successive le allestivamo nella sala piccola, senza locandine stampate. E tuttavia veniva sempre molto pubblico, ogni volta i posti non bastavano, restavano in piedi nei corridoi. Particolarmente di successo fu una serata di Zabolockij. Nell'annuncio

scritto a mano si annunciava l'esibizione in comune di Nikolaj Zabolockij e Konstantin Vaginov. Il giorno prima Vaginov si ammalò. Zabolockij si esibì da solo, la sua prima serata personale: inizio della primavera del 1928. I presenti ricompensarono il poeta con applausi compatti. Molti versi, su richiesta degli ascoltatori, li lesse due volte. In pratica non mi vengono in mente altre nostre serate letterarie di questo tenore, e non solo nostre.

Dopo la rumorosa serata nella sala del teatro l'attività dell'Unione si movimentò. Sul giornale murale della Casa della stampa proprio Zabolockij rispose alle domande dei lettori a proposito della poesia e del teatro degli oberiuti. Mi ricordo che Nikolaj scrisse più o meno le stesse cose che aveva scritto sulla rivista.

A molte esibizioni comuni Zabolockij continuava a prendere parte.

"Non voglio interrompere il lavoro", diceva a volte Nikolaj, rifiutando di esibirsi.

All'inizio del Ventinove, o forse alla fine del Ventotto, agli oberiuti rivolse la sua attenzione la direzione, questa volta tramite il suo presidente, il giornalista Eremej Laganskij, all'epoca famoso. Comunicò che la Casa della stampa aveva acquisito un locale nuovo, ancora più confortevole, nel palazzo Mariinskij sulla piazza di Sant'Isacco. Alla serata d'inaugurazione una delle tre sezioni del concerto si era deciso di metterla a disposizione degli oberiuti.

"Voi sapete sollevare l'umore, esibitevi con disinvoltura, come durante la grande serata dell'anno scorso, come sempre...".

Per questa nuovamente inaspettata occasione Charms e l'autore di questi ricordi scrissero l'atto unico *Passeggiata invernale*.

E cominciarono le ormai note preoccupazioni: raccogliemmo gli attori, costruimmo una scenografia mobile, risolvemmo la questione dell'accompagnamento musicale. Si rivelò utile l'esperienza della messa in scena di *Elizaveta Bam*. Ora ci muovevamo in modo più organizzato.

L'inaugurazione della Casa della stampa nella nuova sede fu vivace e rumorosa. I membri della direzione si congratularono con i partecipanti.

Gli oberiuti erano, naturalmente, al completo, eccetto

zion fatta per Zabolockij e Vaginov. Zabolockij non era voluto venire.

I timori si avveravano: il rifiuto di Zabolockij voleva significare – e significò – che non sarebbe più stato dei nostri.

Il tempo del viaggio è terminato. Ci siamo sin troppo trattenuti nel passato. Diamo addio a quell'epoca. Torniamo ai nostri giorni per poi, un giorno, di nuovo metterci in cammino.

Non mi sbaglio, deve essere successo nel 1947. Lo scrittore A.I. Pantelev e io siamo andati da K.I. Čukovskij e ce ne siamo andati – Čukovskij era partito per Mosca.

“Lo sa che qui a Peredelkino vive Zabolockij? Andiamo da lui”, propose Pantelev.

Dissi di sì, anche se non ero sicuro di un'accoglienza cordiale. All'inizio degli anni Trenta la rottura con gli oberiuti era giunta al massimo grado di estraneità. Se qualcuno di noi vedeva Nikolaj nelle vicinanze, cercava di girarsi dall'altra parte oppure di cambiare direzione. Zabolockij faceva lo stesso.

Ed eccoci da Nikolaj. L'incontro fu inaspettatamente caldo, ci baciammo persino, come se non ci fosse stata nessuna separazione. Un incontro felice e triste. Per la prima volta Zabolockij seppe del destino di Boba Levin. Era morto difendendo Leningrado nel Quarantuno.

Parlammo di molte cose, ma non di poesia. Delle traduzioni di cui si stava occupando Zabolockij in quel periodo, della pièce *Il condottiero Suworov* che avevo scritto insieme a Razumovskij e che ora sarebbe stata rappresentata per la seconda volta (fu invece rappresentata con un certo ritardo) al Teatro Puškin.

Per impegni legati alla messa in scena me ne andavo a Leningrado. Ci mettemmo d'accordo: non appena fossi tornato, ci saremmo incontrati.

A Leningrado mi fermai a lungo. Non ci vedemmo mai più, quell'incontro fu l'ultimo.

[I. Bachtrev, “Kogda my byly molodymi”, *Vospominanija o Zabolockom*, Moskva 1984, pp. 57-100. Traduzione dal russo di Simone Guagnelli]



Aleksandr Vvedenskij. La stella del nonsense

A cura di Giulietta Greppi

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 67-96 ◇

Sul piano dell'intelligenza posso dunque dire che l'assurdo non è nell'uomo (se una simile metafora potesse avere un senso) e neppure nel mondo ma nella loro comune presenza.

Albert Camus

Fin dalla metà degli anni Venti Vvedenskij dichiara all'amico Jakov Druskin che le uniche questioni che lo interessano riguardano il tempo, la morte e Dio; ad esse la ragione, falsa fondatrice di false categorie di interpretazione e rappresentazione del reale, non può dare risposta. Per questo motivo nelle opere di Vvedenskij l'assurdo è soltanto apparente: l'impossibilità di comprendere è infatti il punto di partenza per la ricerca della verità. In quanto "autorità del nonsense" Vvedenskij fonda dunque la sua "critica poetica della ragione":

Si può rispondere a questo [al problema della rappresentazione del tempo] con l'arte? Ahimé, essa è soggettiva.

La poesia fa un miracolo solo verbale, non autentico. E non si sa come ricostruire il mondo. Io ho attentato ai concetti, alle generalizzazioni diffuse, come nessuno ha fatto prima di me. In questo modo ho portato avanti una critica poetica della ragione più solida di quella astratta.

Ho messo in dubbio che, per esempio, casa, dacia e torre siano collegate e riunite nel concetto di "edificio". Forse, spalla va collegata a quattro. Io l'ho messo in pratica, in poesia, e così l'ho dimostrato.

E mi sono convinto della falsità dei nessi del passato, ma non posso dire quali debbano essere i nuovi. Non so neppure se ci debba essere un solo sistema di nessi oppure molti. E ho la fondamentale sensazione dell'assenza di legami del mondo e del frazionamento del tempo. E poiché questo contraddice la ragione, allora vuol dire che la ragione non comprende il mondo¹.

La lingua degli oberiuti si oppone radicalmente al linguaggio pubblico sovietico in cui le parole vengono spogliate di ogni ambiguità, ridotte a uno e un solo significato, alla lingua del potere che si arroga il diritto di esprimere la "verità". La poesia degli oberiuti intende "azzannare al cuore" la parola, ribadisce l'autonomia della logica dell'arte dalla logica comune, libera la parola donandole spessore e trasformandola in oggetto.

Vvedenskij con la sua poesia porta avanti dunque una resistenza segreta alla logica disumana del potere. Il poeta sa – e lo scrive

nel gennaio 1932 in una dichiarazione al termine degli interrogatori seguiti al primo arresto – che la sua opera è lontana dal regime sovietico e dalla costruzione del socialismo. Sa che non può continuare a scrivere versi incentrati sul tema della morte: "Ho capito che non potevo andare avanti così, che questa strada mi avrebbe portato alla follia, al suicidio, oppure infine a una lotta senza speranza contro il regime sovietico"².

Follia, suicidio o lotta senza speranza... Vvedenskij non si uccide, anche se molti suoi personaggi lo fanno. Rasenta e rappresenta la follia, soffre di allucinazioni, vive lo sdoppiamento di sé e della propria anima. Infine, forse, sceglie di combattere, pur senza nessuna speranza di vittoria e, dopo lo scioglimento di Oberiu e il primo arresto, continua a scrivere. Ma lo scontro diretto con il potere non avviene mai: nella sua arte, a differenza che in quella di Charms, Zablockij e Olejnikov, non ci sono riferimenti alla realtà quotidiana. Druskin racconta il suo modo di vivere casuale, distratto – non ha neanche un tavolo nella propria stanza, la passione per il gioco, le amicizie puramente esteriori. Il suo carattere, cinico e diretto, altezzoso e superbo, non si ritrova in nessun caso nella sua creazione, completamente separata dalla vita. Druskin ricorre a una definizione ispirata alla geometria non euclidea per descrivere il rapporto che l'arte di Vvedenskij ha con la sua esistenza:

In Vvedenskij l'arte e la vita sono due rette parallele; esse si intersecano, ma in un punto all'infinito. In sostanza ha raggiunto questo punto infinito in *Elegija* [Elegia, 1940] e *Gde. Kogda* [Dove. Quando, 1941], addii alla vita³.

È dunque in una dimensione non euclidea, immaginaria eppure possibile, che il poeta accompagna il lettore, perché, afferma sempre Druskin, "le cose di Vvedenskij non sono di questo mondo, sono una follia divina, che sbugiarda la saggezza umana"⁴.

Al centro della sua poetica è la ricerca di una comunicazione, con se stesso, con i "mondi vicini" della natura e degli animali,

¹ L. Lipavskij, "Razgovory", Idem, *Issledovanie užasa*, a cura di V. Sažin, Moskva 2005, p. 323.

² A. Vvedenskij, "Protokol doprosa" [10-17 gennaio 1932], *Sborišče družej, ostavlennyh sud'boju*, a cura di V. Sažin, Moskva 1998, II, p. 547.

³ Ja. Druskin, "Činari", Ivi, I, p. 56.

⁴ Idem, "Stadii ponimanija", Ivi, p. 420.

con Dio. Ma Vvedenskij si scontra con l'inadeguatezza della lingua dell'uomo, il dialogo risulta sterile e non porta soluzioni: le domande e le risposte si susseguono senza una logica, i personaggi si confondono e si sovrappongono. La mancata comunicazione fra i personaggi diventa così il simbolo del fallimento del rapporto fra l'uomo e il mondo.

Tutta la sua opera è il tentativo di "toccare" il testo e realizzare il miracolo nel mondo, penetrare attraverso il linguaggio nel pulsare autentico dell'essere. È sempre presente e percepibile la tensione fra realtà e poesia, fra parola poetica e oggetto reale. Vvedenskij tende a spingersi dove il linguaggio non può arrivare, a superare l'"autismo ontologico" (la definizione è di George Steiner) che costringe a parlare del linguaggio col linguaggio. Se è vero che la coscienza appartiene al linguaggio ed è impossibile senza di esso⁵, il poeta compie il balzo al di là della coscienza, oltre il linguaggio, nel regno del silenzio e della morte. Il paradosso risiede nel suo tentativo di arrivare al silenzio passando "attraverso" le parole.

Al di là della realtà quotidiana, attraverso il mondo della poesia, il viaggio di Vvedenskij si svolge "dentro" e oltre il tempo e prosegue nell'unico, grande attimo infinito che segue la morte del corpo. "È possibile un miracolo nel momento della morte. È possibile perché la morte è una pausa del tempo", dirà nel suo *Seraja tetrad'* [Quaderno grigio, 1932-33]. Il sistema ontologico-metafisico di Vvedenskij è stato definito da Michail Mejlach un "modello escatologico a due livelli", in cui il momento della morte apre al secondo livello, che ospita la fine del mondo "visitato" da Dio come in *Značenie morja* [Il significato del mare, 1930], *Fakt, teorija i Bog* [Il fatto, la teoria e Dio, 1930] e *Krugom vozmožno Bog* [Intorno forse Dio, 1931]. La morte è per Vvedenskij l'unico avvenimento compiuto, finito, e insieme incomprensibile, da cui si deve partire per cercare la verità. L'ultimo secondo prima della morte è l'unica cosa concreta che l'uomo realmente possiede, prima di liberarsi dal tempo e, conseguentemente, avvicinarsi a Dio. Un Dio incomprensibile, il *deus absconditus* della tradizione apofatica. La religiosità di Vvedenskij si traduce nelle sue opere in un dialogo sull'assurdo, nel tentativo di un colloquio fra l'individuo e un Dio irraggiungibile, in una sfida che la parola poetica conduce con il silenzio.

La tensione tra la parola e il silenzio, dove il linguaggio va fisicamente ad annullarsi, è ciò che Vvedenskij ci ha lasciato in *Dove. Quando*, in cui assistiamo all'annichilimento della lingua nella perdita progressiva di termini di una frase e alla successiva astensione dal giudizio: "A quel punto l'ombra di un universale disgusto si

posò su tutto. A quel punto l'ombra di un universale si posò su tutto. A quel punto l'ombra si posò su tutto. Egli non capiva niente, ma si asteneva".

Giulietta Greppi

DUE UCCELLINI, IL DOLORE, UN LEONE E LA NOTTE

In questa poesia, quasi del tutto priva di punteggiatura e volutamente monotona, la stella del nonsense di Vvedenskij si concentra sulla disgregazione del mondo e sul dolore dell'esistenza che essa cerca invano di capire, non potendo penetrare il senso autentico delle parole. Il testo è ricco di riferimenti simbolici ai testi sacri della tradizione gnostica, che appaiono qui deformati in un'interpretazione grottesca della creazione del mondo. Il mare, simbolo del mondo e dello spirito dell'uomo incapaci di innalzarsi verso il Creatore, partecipa del dolore universale. Il Dio-Creatore si riduce a un toporagno e, più volte invocato, non potrà dare risposte. Il risultato finale di questa creazione è il tempo, che tutto inghiotte e porta alla morte, al disseccamento del mondo e di tutti gli esseri che in esso esistono. La domanda che ricorre è "cosa vuol dire?", e l'apparenza, l'inaffidabilità della parola e della lingua si risolvono nello scontro dei significati e nella trasformazione della parola in oggetto (qui la parola "stirpe", che "prende peso / e si trasforma in oggetto"). La parola che diviene oggetto, presente anche in Kover gortenzija [Tappeto ortensia], fa eco all'affermazione di Charms secondo cui i versi, lanciati dalla finestra, devono riuscire a "infrangere il vetro".

Due uccellini come una civetta
volavano sul mare esteso
e chiacchieravano di sé
come due indiani accidentali
c'era silenzio nel bicchiere
che pena, fa il primo uccellino
le macchie solari non riesco a vedere
e il mondo senza le grandi macchie del sole
è noioso, vuoto e non si fa capire
e io non mi nascondo come un filo
ma il guaio è,
rispose lo zoppo dolore,
che è come marmo questo grande mare
si è irrigidito e si rappreso e poi
si sforza di nuotar via dalla riva
sulle onde ecco va un toporagno,
un bicchiere nella mano settentrionale,
e nel bicchiere la parola stirpe
gioca con la padrona al chiaro secchiello
allora parla il secondo uccello
e osserva la triste coda
sorridente con tenacia
sudando leggermente

⁵ Si veda M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Parigi, 1969 (traduzione italiana *La prosa del mondo*, Roma 1984).

che significa: va il toporagno
 dove va l'animaletto funesto
 e che significa di traverso
 non riesco a concepire l'animale
 senza una visiera tutta d'oro
 andiamo a pregare Dio, dolore
 caro, non guardare il mare
 ah, che fai, il dolore dirà
 ah, che dici tu uccellino
 soltanto mezzogiorno Dio ti mostrerà
 invano tu Lo stai adorando,
 questo è un toporagno celeste
 non è una bestia terrestre
 venite, uccellini, dietro a me
 fate la forma di una bocchetta
 allora disse il primo uccellino
 io una cosa non capisco
 in frammenti volava,
 sul bel campanile del bosco
 un demone rappresentava
 io una cosa non capisco
 non mi è chiaro il senso di quel gioco
 che la signora suora
 faceva con la parola stirpe
 e perché il gioco è un chiaro secchiello
 chiedo con semplicità e chiarezza
 o uccello metallico
 disse il dolore
 il gioco pallido
 solo a parlare
 perde la realtà oggettiva e il suo senso
 diventa tutto un calderone denso
 o giovane sale
 della parola e del significato
 ma l'uccellino chiede scusa
 e all'improvviso vola senza testa
 allora la metà rimasta
 trasparente come un filo di seta
 svolazza in una nuvola vuota
 nel fitto delle ali si è confusa
 e dice, che dolore
 celar nel fodero il giovane mare
 il secondo uccello è un babbuino
 io perfetto come un dieci sono
 come numero valgo una risata
 son fatto tutto di tempo e di pelliccia
 e l'uccello si sedette a letto
 si mise ad intrecciare valzer
 allora dice il dolore
 che sta facendo il toporagno
 fratelli, su, guardiamo
 nel suo bicchiere quieto e fastoso
 sembra sia scesa la notte
 e la parola stirpe prende peso
 e si trasforma in oggetto

persino la signora suora
 grida evviva al chiaro secchiello
 ma ecco che un silenzio inaspettato
 riempie il bicchiere all'improvviso
 il leone come un arco si distende
 si innalza un ringhio forte come un tuono
 volando sopra la montagna grande
 volando sopra l'epoca dell'uomo
 il leone si affligge qualche volta
 molto caldo faceva e buio pesto
 e noioso era e finestra
 si dissotterravano strisciando
 le lappole e le erbacce
 navigava l'annegato tumefatto
 dichiarò: sono una lappola
 se qualcuno è senza testa
 vagli a dire che è un'erbaccia
 sono l'imperatore delle bestie
 ma non posso aprire le porte
 sospirarono tutti i quattro uccelli
 dolcemente e all'unanimità
 e dimenata la treccia come coda
 <...> e bevvero del latte
 ma la notte col caffettano dagli anni veloci
 e col berretto ferrigno
 disse con voce immateriale
 attorcigliandosi a un asso di picche
 o uccellini, caro toporagno
 a voi va bene,
 i vostri son pensieri multiformi,
 come ossa nella carne vi stanno i sentimenti
 e avete molti concetti
 mentre io uccelli festosi
 che svolazzate qua e là
 non capisco la parola molto
 non capisco l'oggetto zero
 ma sei bellissima grandissima
 rispose alla notte il pellicano
 da dove viene, mia signora
 dimmelo, dillo, il tuo zoppo dolore
 dal mare sono stata estratta
 laggiù sussurra il solitario mare
 come un serpente infuocato
 o mare, mare
 mia grande patria
 disse la notte e si mise a frignare
 come un pover uomo infantile
 e nelle mani scoppiò a stridere una bambola
 e impallidì il cugino giovedì
 sorella disse lui alla notte scura
 tu sei la notte, io il giorno sordo e modesto
 ma queste bestie sono vive
 e questi giovani uccellini
 e il dolore zoppo e grande
 nel freddo inverno moriranno

il sole non splenderà più
 appassirà ogni cosa viva
 la terra raggrinzirà insecchita
 e tutto creperà come una mosca
 allora ebbero paura gli uccellini
 come sfuggire al proprio destino
 vennero lotte odio e scaramucce
 e le colonne dell'alienazione
 sorsero sul terreno disseccato
 e la cosa finì con una combustione.

15 luglio 1929

[A. Vvedenskij, "Dve ptički, gore, lev i noč'", Idem, *Polnoe sobranie proizvedenij v dvuch tomach*, I, Moskva 1993, pp. 88-91]

LO SPECCHIO E IL MUSICISTA

A differenza delle numerose poesie dialogiche di Vvedenskij in cui la struttura prettamente teatrale è assente, Lo specchio e il musicista è apparentemente una breve scenetta: i personaggi conversano nello spazio chiuso di una stanza, in cui lo specchio rappresenta l'apertura verso altre dimensioni. La didascalia iniziale mostra il musicista Prokof'ev (impossibile stabilire se Vvedenskij si riferisca a Sergej Prokof'ev) davanti allo specchio, a cui fa eco, "dentro" lo specchio, Ivan Ivanovič, una sorta di antipersonaggio, abitante di un antimondo. Vvedenskij ci introduce, sulle tracce di Lewis Carrol, autore molto amato dagli oberiuti, in un mondo parallelo, il "mondo vicino" al di là dello specchio, regolato da leggi e regole diverse da quelle comuni e tradizionali. Lo specchio, con la sua fondamentale proprietà di riflettere gli oggetti del mondo in modo perfettamente contrario e bidimensionale, è elemento che ritroviamo in molte poesie di Vvedenskij. In questa scena assistiamo all'intersezione di due realtà, entrambe possibili e la cui esistenza è legittimata dalla poesia. Il mondo reale, dominato dalla "legge definitiva" del volume, è posto per così dire di fronte alla possibilità di essere altro, un mondo senza spessore, in cui le tre dimensioni si annullano. Il mondo senza spazio fa tornare alla mente lo "specchio suprematista" di Malevič e la sua tensione verso lo "zero delle forme". Non sfugge infine il riferimento a Kant che in questa poesia dialogica si trova a fare i conti coi propri pensieri. Acquisendo indipendenza dalla mente che li genera, essi fuggono liberi in ogni direzione.

Dedicato a N.A. Zabolockij

Uno specchio in una stanza. Davanti allo specchio il musicista Prokof'ev.

Dentro lo specchio Ivan Ivanovič.

MUSICISTA PROKOF'EV

Sei cupo Ivan Ivanovič,

cupo triste e depresso

come una nuvola stai a capo basso,

sei cupido Ivan Ivanovič.

IVAN IVANOVIČ (mettendosi a suo agio)

Son fiume o piccolo dio?

Se fiume
 allora sono liquido
 se piccolo dio
 sono di intelletto limpido.

MUSICISTA PROKOF'EV

Sei un dio, di certo. Stai attento.

Gialleggiano i duri fiorellini

con una folle pietra dentro

e sono buffi cerchiolini

segni di innumerevoli astri.

IVAN IVANOVIČ

E tu li hai visti?

MUSICISTA PROKOF'EV

Come no? Più di una volta

poniamo, col pensiero. . .

IVAN IVANOVIČ

E allora?

MUSICISTA PROKOF'EV

E allora là

è tutto come qua

come se guardasse una stella

fuori dalla sua culla

e come mosca si mettesse a volare

in un istante tendo il padiglione auricolare

mi trasformo in animale quatto quatto

e tendo l'olfatto

all'immobilità son pervenuto

al tavolo mi sono seduto

stabile come un colonnato

per percepire delle stelle il respiro

e del cielo il noioso sospiro

poi mi son seduto su un panchetto

e del cielo ho contemplato il ritratto.

IVAN IVANOVIČ

E com'era il quadro?

MUSICISTA PROKOF'EV

Incredibilmente scuro e desolato

incomprensibile per me e sensato

guarda, nel corridoio tombale

ulula il sordo mare

e una barca come una pulce salta

la barca ha male alle estremità

o barca barca sei marcia

dai piedi ai sorsi c'è qualcosa che non va

e sulla barca si congela un uomo

sta cercando i pensieri nel cranio

vuole capire tutto, e spiegare

il moto delle cose vuol sapere

come chiamarti, creatura?

Gli chiedo senza paura

risponde: mi han chiamato Ivan

son morto sotto un divano.

IVAN IVANOVIČ

Ma dimmi un po', che sfortunato

proprio un noioso finale

per te, uomo, son rimasto male
sei come un succo annacquato
alla tua voce vocale porgo l'orecchio
e piango, cherubino dello specchio.

LA MADRE ENTRANDO DI CORSA

Ivan Ivanovič sei un dio all'aspetto
soffia nel corno colpisci il piatto
nel vetro spaventato e materiale
ti vediamo immateriale
tu non hai spessore
come i bambini, i graduati e le signore.

MUSICISTA PROKOF'EV

Eppure andando al finestrino
vedo la notte e un triste sentierino
e in questi sentierini angusti
io vedo tanti uccelli russi
ecco qua il corvo, ed ecco anche il fringuello,
l'usignol strappato via dalla betulla
e stupefacente come un gufo là
sopra un albero Tomilin sta
pensa di essere una civetta
e mette insieme qualche paroletta.

IVAN IVANOVIČ

Sì lo so questo
ma a volte non riesco
non ho la forza di esaltare con coraggio
il Commissario del popolo al commercio
osservate tutti:
i fiori son lontano sistemati
gli alberi sono umidi di guazza
li figure come Tanje son piegate
ascoltate tutti:
dalla terra vengon delle note musicali
i procioni si affrettano, corrono i castori
tutte le bestie lascian le dimore
portano avanti dialoghi in minore
e nel loro bestiale linguaggio
offendon Dio seduti sulla spiaggia:
Dio nostro, sei brutto,
globo nostro, sei logorato
da qualche grasso insetto
è atroce il prurito
o signore dei signori, siamo arrabbiati
e in una furia selvaggia tendiamo i nostri fiati

LA NONNA ENTRANDO

La riunione di questi ateisti
mi fa ricordare il mare
di ingiurie dei saggi satanisti
come ancora i loro pensieri
si impigliavano in fossati chiusi
e negli umani, pesanti usi
rappresenteremo tutti della terra l'assenza
e rappresenteremo ancora l'assenza di ogni corpo
allora arriveranno degli zero indifferenti
in questo umano reparto

impallidirà come una gota
questo minerale pianeta
in alto una sorgente nascerà
e inizierà a piangere a rumoreggiare
la sabbia ad alta voce dirà
che non si vuole dissipare
che non è più di sabbia frammento
cavaliere del mondo e appezzamento.

IVAN IVANOVIČ

Qui da voi è tutto strano
lo kvas risplende sopra il piano
spazziamo via ogni esitazione
nel mondo domina il volume
la definitiva legge
come un balcone su di voi si erge
il filosofo Kant era solito dire:
anche se non ho l'orecchio musicale
posso capire tuttavia
dei suoni il miracoloso gioco
spesso i miei pensieri metto via
e a un banchetto mi reco
mangio zuppa col pepe
pesce e prosciutto
ai pensieri do quiete
pascetevi intanto
intanto i pensieri vanno a pascolare
e io insieme con la matematica
sono fisicamente andato a male
il grande spazio ci soffoca
mentre loro qua e là
muti e bruti vengon su.

MUSICISTA PROKOF'EV

Davvero sono così onnipotenti?

IVAN IVANOVIČ

Sinceramente vi dirò
poniamo che da una tintoria
stamattina io uscirò
ho portato in quel luogo il mio frac
perché mi ricordasse l'oscurità
riesco a malapena a fare un passo
non riesco a star dietro a me stesso
e a un tratto quelli corrono a dritto
pensieri, – dico, andate al trotto!
Pensieri siete veloci come la luce
ma ho sentito in risposta la voce:
a noi la testa fa male
che si corra Dio non vuole
il mondo è un poco più fine
e a cinque passi c'è il confine

MUSICISTA PROKOF'EV

A cosa pensare?
Con cosa vivere?
Cosa mangiare?
Cosa bere?

IVAN IVANOVIČ

Mangia una polka
 bevi dei fiori
 pensa tanto
 quanto te.

Novembre 1929

[A. Vvedenskij, "Zerkalo i muzykant", Ivi, pp. 92-96]

IL FATTO, LA TEORIA E E DIO

In questo dialogo immaginario i personaggi si scambiano frasi in una comunicazione ampliata, estesa, che va oltre il dialogo inteso in senso tradizionale. Qui, come in molte opere di Vvedenskij, i personaggi si sovrappongono, non sono che l'espressione di un flusso continuo di pensiero, voci poetiche appartenenti all'unica ispirazione dell'autore. Fra queste l'Anima – ridotta a una voce che tenta invano di chiamare se stessa a sé – è l'affermazione della propria inconsistenza: "Dimmi io / chi è io di noi?". Tema di Il fatto, la teoria e Dio è il problema della conoscenza di Dio. Il dialogo si chiude significativamente con una domanda cui fa seguito, in risposta, un'altra domanda: "DOMANDA Dove siamo? / RISPOSTA Siamo ossa?". All'impossibilità di una conoscenza teoretica di Dio si contrappone l'ineluttabilità del "fatto ultimo", definitivo: l'arrivo di Dio che annienta la terra e tutti gli oggetti, vivi e morti, che la popolano.

FATTO

Anche oggi mi ha richiamato
 il magnete dei marmocchi e dei mausolei
 mi sono svegliato di mattina
 mi sono seduto su un nastro
 le fronde erano in fiore
 mi sono inchinato a un monumento
 e piano sono andato a fare legna
 era un sogno gradito
 un numero andava
 vedo la notte andare al contrario,
 vedo gente correre a perdefiato
 tombe, monete e mari,
 violenza e del cigno il mugghiare
 io vedo e dico
 e niente dico
 tutto ho provato. Comincio a capire
 dal corpo un pensiero estraggo fuori
 poso questo serpente sul tavolo qua
 la sua è anche la stessa mia età
 per la Polonia corro vuoto su e giù
 gridando Signore o anche di più
 ghiottone o anche solo per più
 in pratica ero fuor di ragione
 dietro vedevo il paradiso soltanto
 e ogni colomba, passato il leone,
 gridava galoppa e fai uno schianto
 dove morirai?

E che divorerai?

DOMANDA

Questo campo, gente,
 è un campo di battaglia
 vado a dorso di cammello
 vado e combatto
 combatto gli dei
 per una stella
 dove sono i bisognosi?

RISPOSTA

In ogni luogo

DOMANDA

Che sappiamo di Dio
 uomini, bambini, amici?
 Sono in cielo insieme a te,
 questo sei tu, e questo io
 vola onnipotente Dio
 fra le vigne del paradiso
 oltre le deserte vette
 sopra il mare e gli apparecchi.

TEORIA

Oggi mi sono ammazzato
 tu ti sei ammazzato ieri
 chi di noi si è comunicato?

RISPOSTA

Tre penne.

UN LUPO CHE CORRE

È buffo: di che state a parlare?
 Son passato oltre. Io vedo il boschetto
 ho dormito a lungo. Vedo il cortile,
 il cadavere, il campo. Mi sono introdotto
 presso l'angoscia, faccio un respiro
 che noia, io non ci sono
 sotto il soffitto l'anima sta
 si chiama da sola come un cedrone.

ANIMA

Vieni qui io
 vieni da me io
 è dura senza te
 come essere senza sé

dimmi io

che ora è?

Dimmi io

chi è io di noi?

FATTO

Nel chiosco del mondo siedi
 fratello di stelle e pianeti
 due idoli per la strada
 da Luga a Pietrogrado sono andati
 andavano gli idoli e si scorgeva
 la gloria brillare su di loro
 si sbalordirono all'arrivo
 divennero canto, senza volare.

IDOLI

Noi siamo noi

noi siamo bui
 voi siete voi
 dove sono i buoi?
 Siamo schiavi certo
 imprigionati piangiamo
 nelle casse da morto
 come bufere saltiamo
 e aperti come un braciere
 di preciso significhiamo
 perire o bruciare?

FATTO

Tuttavia è orribile un misterioso fatto
 dove questi sono monti e dove quello è un intermezzo
 cosa sappiamo noi infanti
 di Dio e del sogno
 dove sono questi monti?

RISPOSTA

Su quel pino rispondeva
 alla fine una rocciosa
 sporgenza, e diceva
 è l'inizio della morte
 io vi andavo cercando
 sì, è proprio evidente
 dirò senza segnarmi
 sembra pera la notte
 e gridavo muovendomi
 da quel mondo alieno
 e visto tutto questo in un baleno
 io ero là. Sarò io,
 io qui e io là
 un bimbo e un budda
 a qualcuno darò
 e diavoli indiani
 scorre il ruscelletto
 due ore di morte
 e a Dio il rispetto

FATTO

Non conoscevo l'epoca importante,
 la fine e la morte sono insetti parenti
 è rimasto
 di che sdraiarsi e vedere
 e osservare se stessi nel pugno
 è rimasto
 di che restare e marcire
 strappando il filo della morte con un miracolo
 chi è morto
 chi no
 andate in quarti
 in quello studiolo
 qui Dio si è insediato
 definitivamente
 cupo e accurato
 ha affondato tutti
 DIO (innalzandosi)
 Sedetevi

da ora siete miei ospiti

DOMANDA

Dove siamo?

RISPOSTA

Siamo ossa?

FINE

16 aprile 1930

[A. Vvedenskij, "Fakt, teorija i Bog", Ivi, pp. 109-112]

IL SIGNIFICATO DEL MARE

Il mare è uno dei geroglifici fondamentali della poetica di Vvedenskij, ricorre in quasi tutti i suoi testi ed è legato al tema del mistero della vita, della sua origine (il caos primordiale) e della sua fine. In questa complessa poesia le immagini scorrono una dopo l'altra senza interruzione, lo spazio e il tempo risultano confusi, impazziti; la punteggiatura è praticamente assente, il ritmo volutamente monotono e uniforme. All'assurdità del compito – scoprire il significato del mare – corrisponde l'assurdità del contenuto: la ricerca del significato del mare inizia con la necessità di "vivere al contrario". La poesia racconta la fine dell'esistenza umana conseguente alla rivolta escatologica della natura, pronta ad accogliere il "dio universale". Il folle e furioso banchetto descritto nella prima parte si conclude con l'annegamento di tutti. In fondo al mare avviene la definitiva rivelazione: ogni cosa è destinata a morire, "e io dissi vedo a un tratto / vien la fine ad ogni modo".

Perché tutto ci diventi chiaro
 si cominci a vivere al contrario
 e si vada a passeggiare nel boschetto
 coi capelli tagliati di netto
 quando il fuoco riconoscerai
 in un lume oppure in un braciere
 gli dirai, perché splendente sei
 fuoco, della candela signore
 che significhi oppure no
 dove sono la caldaia e lo studiolo
 come mosche turbinano i demoni
 sopra un piccolo pezzo di torta
 han mostrato tutti questi spiriti
 braccia gambe e anche le corna
 e le bestie saporose gridano
 si contorcono nel sonno i lumi
 muti i figli dentro ai corni soffiano
 e le donne piangono su un pino
 e si erge il dio universale
 sta sul cimitero dei cieli
 un cavallo ideale incede
 alla fine arriva il bosco
 noi osserviamo pieni di paura
 e pensiamo cos'è questo fumo
 ringhia il bosco con le mani alzate

per la noia è innervosito il bosco
fiaccamente sta mormorando
un fantasma sarò in poco tempo
stanno i campi sulle colline
e su un piatto tengono il terrore
gente bestie e montenegrine
si divertono a far baldoria
una musica forte suona
gli ziriani fanno un banchetto
i pastori pastorelle latrano
giran barche sui tavolini
sulle barche di qua e di là
dei minuti si vedon le corolle
qui è la gioia universale
questo su due piedi ho detto
è la nascita di un passo
o il connubio delle rocce
noi osserviamo il girotondo
su una panca di trombe a sedere
roteando come il mondo
i tamburi facciamo girare
sarà il cielo sarà anche la lotta
o saremo noi noi stessi
van le coppe da un baffo all'altro
fiori crescono sugli orologi
e volavano i nostri pensieri
fra le piante aggrovigliate
e le barche, e i nostri pensieri
e gli dei nostri, e le zie,
e le anime nostre, e la forza
e le coppe nostre, in esse la morte
ma dicemmo, anche se poi
non c'è un senso in tutta questa pioggia
imploriamo un segno come sale
sopra l'acqua gioca ecco il segno
le colline inumidite gettano
dentro al fiume tutti i festanti
i bicchieri s'innalzano nel fiume
dentro al fiume patria delle notti
noi pensando come fossim morti
i gropponi abbiam mostrato al cielo
mare tempo sogno son tutt'uno
si dirà cadendo fino in fondo
e fermammo tutti gli strumenti
gambe anime e polverine
e piazzati i monumenti
riscaldato il pentolame
nel profondo del gran mare
siamo un'orda di annegati
disputando con il quindici
correremo e bruceremo
tuttavia passarono gli anni
le sciocchezze e la foschia
chi cascò giù nell'abisso
come l'asse di una nave

quello si riempì di angoscia
batte il dente del giudizio
chi fra le alghe intorbide
tese il muscolo a lavare
e scintilla come luna
quando si agita l'ondina
e chi disse abisso mare
e la mia gamba sono tutt'uno
ed insieme insoddisfatti
piano uscimmo via dall'acqua
dietro a noi ululava l'onda
e mettendosi al lavoro
galoppavano le navi
i cavalli volavano nei campi
c'era fuoco e c'erano piante
sonno e morte sulle nubi
gli annegati uscirono tutti
si grattarono al tramonto
e andarono al timone
c'era il povero e il ricco
e io dissi vedo a un tratto
vien la fine ad ogni modo
ci daranno un grande vaso
con un fiore e un sonaglio
questo vaso questo bravo
questa neve, la candela
questo sale e questa gabbia
per felicità e piacere
salve dio universale
sono solo un po' salace
libertà memoria e remo
gloria al cielo portarono via.

1930

[A. Vvedenskij, "Značenie morja", Ivi, pp. 116-118]

INTORNO FORSE DIO

Questo poema drammatico è stato definito da Jakov Druskin un "mistero escatologico", in cui i temi del tempo, della morte, di Dio, vengono affrontati col "massimo grado di concentrazione" (Michail Mejlach). Il poema è la descrizione del viaggio oltre la morte del protagonista, Fomin. Il tema è caro a Vvedenskij, che in molti testi introduce i personaggi nella dimensione che segue la morte. La struttura del poema è priva di un centro, i dialoghi fra i numerosi personaggi e le didascalie, spesso in versi, perdono la funzione teatrale e provocano un caratteristico slittamento, privando il lettore di un primo punto di riferimento rispetto alla comprensione della realtà rappresentata. Il poema drammatico si apre col personaggio principale, Effe, che trova la morte in modo assurdo, andando ad assistere ad un'esecuzione di cui egli diventa, all'improvviso e senza una spiegazione, la vittima. La sua condizione è simile a quella della Elizaveta Bam di Charms, imputata senza motivo. La morte di Effe è l'inizio del suo viaggio attraverso

nuove dimensioni e numerose trasformazioni (e non è un caso che *prevaženie* in russo significhi anche conversione), alla ricerca di “quel mondo”, di un Dio che “forse” sta tutto intorno a noi. Dopo la morte *Effe* diventa *Fomin*, acquisisce un nome e un’identità. E comincia la trasformazione: *Fomin* nel suo viaggio “passa” attraverso varie scene, in un trionfo di frammentazione dello spazio per cui è impossibile indicare delle coordinate. Così si trova a cena con un gruppo di volgari personaggi gozzoviglianti, insieme a un Meteorite e all’*Apoplessia*; affronta un duello, dopo che la sua identità è stata confusa con quella del “mare”. Diviene “zar folle” e cerca di avvelenare le ore dopo averne ascoltato una “conversazione”, in cui esse acquisiscono autonoma sostanza ed esistenza, raccontando della loro artificiale condizione che le condanna ad una “mobilità fissa”. Cerca invano risposte presso una *Venere* invecchiata e triste (il mito), incontra l’amore e lo abbandona (*Ieros*), si scontra con alcune “popolazioni” intente a misurare la terra per comprendere la realtà intera con il loro pensiero assurdamente e falsamente razionale (la scienza umana). Assiste infine, impotente, all’incendio escatologico che conclude l’opera. La ricerca di *Fomin* termina con una delusione: “non sono morto perché tutto ricominciasse di nuovo dall’inizio”. Alla fine non può che ritirarsi di fronte alla venuta di Dio, alla “visita di Dio agli oggetti”, che incendia il mondo. Decide di allontanarsi, senza capire: “qui c’è un equivoco. Me ne vado”. Il mondo è appassito, svuotato, e l’aquila, simbolo divino che ritroviamo in molte altre poesie di *Vvedenskij*, vola su una terra raggrinzita in cui restano le tracce della “stella del nonsenso” e del “signore morto”, incontrato già durante il viaggio. È questi infatti a concludere l’opera: entra di corsa e “in silenzio, rimuove il tempo”.

IL SACRO VOLO DEI FIORI

Splende disordinatamente il sole
e i fiori volano fra le aiuole
la terra grassa come lince sta.
I fiori dissero cielo, apriti qua,
apri a noi le tue porte.

La terra restò sottomessa alla sua triste sorte.

Effe è seduto a un tavolo ai piedi di una fanciulla volante immaginaria.

È notte fonda.

EFFE

Salve fanciulla movimento,
tu mi rechi godimento
col tuo volo favoloso
e le tue gambe slanciate.

Le tue gambe hanno uno splendido slancio,
quando brilli formosa e vai sopra la palude
dove l’acqua sussurra,

non hai bisogno di seguire strade,
non conosci l’umano terrore.

FANCIULLA

Già, io non ho paura di niente,
io esisto senza paura.

EFFE

Ecco, mia cara bellezza, presto ci saranno le esecuzioni,
andiamo a vedere?

Tu lo sai che io spezzo tutto, tutto,
per non bruciare.

FANCIULLA

Chissà chi verrà punito?

EFFE

Della gente.

FANCIULLA

Eccezionale.

Gli taglieranno la testa o la faran cadere.

Mi vien da vomitare.

Ha sempre fifa chi sta per morire.

A lavorare è solo il loro ventre,
di fronte alla morte è il più potente.

Ma tu perché hai paura di bruciarti?

EFFE

E tu, stupida, non hai paura?

Sei volata come una cima sul monte,
splende come un riso la tua magica figura.

Non siete un uccello né una fanciulla.

Io temo ogni cerino,

sfrigola il cerino,

e piange l’uccellino.

Si dissolve l’ardimento,

come carta divampo.

Il portacenere sul banco

si metterà a puzzare,

o forse hai l’occhio stanco,

non riesco a capire.

FANCIULLA

Che cosa fai ogni giorno.

EFFE

Te lo dico in un baleno.

La mattina alle due mi destò,

guardo il minuto con sdegno,

poi sbadiglio, tremo.

Sulla sedia la mia testa

mi guarda impaziente.

Bene, penso, ti vado a indossare.

I miei bicchieri si riempiono di un canto,

dalla finestra vedo la risacca del mare.

Poi dopo dieci ore vado a letto,

mi corico, mi rigiro, fischiotto,

mi stacco la testa. Poi mi addormento.

Imploro Dio saltuariamente.

FANCIULLA

Pregghi, vuoi dire?

EFFE

Prego, certamente.

FANCIULLA

Lo sai, Dio saltellerà

eternamente.

EFFE

E tu che vuoi sapere
deficiente.
Per volare sai volare,
ma sei scema come un salvagente.

FANCIULLA

Non essere cafone.
Tu pensi che così a lungo puoi campare.
Ma io dico, fai attenzione,
impara a supporre e a divinare.
Bisogna sapere quel che sarà.
Magari la vita ti dimenticherà.

EFFE

Non ti capisco.
Ho già la testa in fumo.

FANCIULLA

E tu sai che vuol dire tempo?

EFFE

Il tempo non mi è familiare,
in chi lo potrei individuare?
E come toccarlo, il tuo tempo?
È una finzione, un ideale.
C'è stato il giorno? Sì.
C'è stata la notte? Sì.
Non ho dimenticato niente.
Li vedi quattro angoli?
C'erano gli angoli? Sì.
Ci sono gli angoli? Dì di no, infingarda.
Il giorno è la notte insaponata.
Tutto il tuo tempo è una corda.
Si tende, si tende.
Taglialo e in mano si rapprende.
Scusami, cara,
ti ho offeso.

FANCIULLA

Uomo che puzzi di tomba
non barone o generale,
principe, commissario o conte,
o dell'Armata rossa militare,
Baltazar è quest'uomo veramente,
non è abitante nella terra nostra.
In me offesa non reca
questo uomo che è già cadavere.
Non sono Aida né Mazeppa,
e tu che la tua fine non sai conoscere,
vieni con me.

EFFE

Vado senza apprensione
a vedere l'altrui esecuzione.

PASSERI (*beccando il grano della felicità*)

Dio, come il mondo è straordinario,
tutto al mondo è un portento.
Agli dei canto una preghiera,
e polvere divento
alla vista di sì grandi

di sì misteriosi oggetti,
che nel cielo spargon lampi
come luminosi sacchi.
Dio, il mondo è lussuoso,
è divino e razionale.
Pregan Dio silenziosi
l'alce, il bricco, l'aia, il mare,
la candela, il cavaliere,
l'uomo, il cucchiaino e Chadži Abrek.

La folla si trascina. Passeggiano le vacche che sono anche tori.

VACCHE

Che faranno qua?

SONO ANCHE TORI

Si sgozzerà. Si sgozzerà.

VACCHE

Forse noi, forse voi chissà.

VOCE

Vacche in tempo di colera non bevete kvas
e sarà favoloso.

Le vacche che sono anche tori se ne vanno con calma.

Appare lo zar. Lo zar appare. È scuro negli occhi.

ZAR

Folla mia inestimabile stai pronta,
avvicinati qua.

Presso la colonna dell'onta
la giustizia si rappresenterà.

Il boia punirà delle persone,
elleni ed ebrei a profusione.

Venite qui, ciascuno, a vedere,
ad ascoltar senza brillare.

Soffocate il pianto dei dannati
con grida, risate e fragore.

Bonjour mio boia, benvenuto,
vieni dico senza urlare.

C'è ogni tipo di gente,
operosi e nullafacenti,

azzurri e grassi,
sporchi e smargiassi,

verdi e stirati,
triangolari e impomatati.

Ma tutti noi, in silenzio, gente miserrima,

un giorno piangeremo sapendo di non avere un'anima.

È veramente un colpo duro
pensare che sei vapore puro.

Che morirai e non sarai.

Piango.

BOIA

Anch'io.

FOLLA

Piangiamo.

CONDANNATI

Anche noi.

Si diffonde nella piazza uno spaventoso lamento. Ebbero tutti paura.

Entrano Effe e la fanciulla.

FANCIULLA

Prova gusto lo sciocco ad andare all'esecuzione,
qui subirà anche lui la decapitazione.

EFFE

Guarda il patibolo donnaccia,
ma non nasconderti dietro la mia faccia.

Ora comincia l'inizio.

*La folla si mise a ruggire come Londra,
afferrò Effe per mani e piedi,
e trascinatolo sul patibolo
nella pancia lo sfinirono,
e battendo la penna e la vena
e metallo quanto basta,
con una scure fatta di funi
gli tagliarono la testa.*

Lui crepò.

ZAR

È cattivo.

Ditemi come si chiama.

Andrò ad accendere il camino
e brinderò coi miei amici.

LA FANCIULLA IMMAGINARIA (*scomparendo*)

Di cognome fa Fomin.

ZAR

Ah che orrore. È l'ultima volta.

Il boia corre via.

*Fomin giaceva immobile
sui plumbei banchi rossi.*

*Gli sembrava che un che di gradevole
sui peli delle orecchie gli sedesse.*

*Mi toccherò, pensava, un pelo,
oppure gli occhi mi gratterò,
griderò a squarciagola
oppure respirerò.*

*Ma che cosa, mio caro Fomin,
che cosa griderai,
cosa gratterai,*

*tu non ci sei Fomin,
sei morto, lo capisci?*

FOMIN

No, non capisco.

Io sono vivo.

Sono un parente.

FANCIULLA

Chi sei, parente del mondo celeste,
sei neve, bottiglia o sei la peste.

Sei una cifra o un concetto,
vieni Fomin sul mio petto.

FOMIN

No sembra che io sia morto.

Vattene via.

Lei si affretta ad andarsene.

FOMIN

O dei, dei, ho capito l'orrore
della mia condizione.

Tutto intento a lacrimare
il mio cranio non ricordo più.

Come se non ci fosse.

Male, male.

(Prende nota della propria condizione disperata e si mette a correre con fatica).

FANCIULLA

Fomin vedi sei corso via

E sei ancora qui.

FOMIN

Non son corso via tutto.

Quando il mare era agitato,
si alzava un cavallone,
mi ricordavo di essere screziato,
gridavo di disperazione.

Quando il fumo dai camini si alzava,

ed era tutto in cerchio chiuso,
e io canuto diventavo,

mi crescevano le rughe sul muso,

mi abbandonavo nel fuoco e nella furia
alla sempre più prossima vecchiaia.

E quando il bosco si sfogliò
un demone in cielo si animò.

E s'innalzò il Signore.

Nello sconforto io ammazzavo zanzare.

Osservando la guerra di forze celesti
ammazzavo gli insetti.

Ma cara stupida,
ora non ho lavoro,
son senza testa.

FANCIULLA

Incorporea

si siede l'ora sul tetto della bara,
dove puzza una putrida figura,
il secondo migliaio di buoi
separatamente va via dalla città.

Il tuo destino è sciocco

Fomin, Fomin.

Entra di corsa un signore morto.

(Fanno una capriola)

PETR IVANOVIC' STIRKOBREEV solo nella sua stanza fa
bruciare dei ceppi:

Presto i giovani arriveranno,

presto qui le donne correranno,

mi aiuteranno a non pensare a niente.

Presto verrà l'eternità, presto la notte.

Ma c'è qualcosa di seccante,
da tempo ormai non rido più,
e dalla brocca unisonante

la vodka in bocca non risuona più.

Una coltre sulla palma metterò

e poi sul letto mi sdraierò.

Suona un apparecchio chiamato telefono.

Sì, parlate.

VOCE

Sono il meteorite.

STIRKOBREEV

Un corpo stellare?

VOCE

Sì, è per un affare.

Come è noto, io fra i pianeti sono un giochetto.

Ma ho sentito che oggi da voi ci sarà un banchetto.

Posso venire?

STIRKOBREEV

Volate pure qui (*riaggancia la cornetta*).

Son fiero, fiero, un celeste frammento

cerca giovamento

in una riunione di focosi amici,

nello scontro delle loro appendici.

O una vertebra si è rotta

o è la linea che scotta.

Chi è? Petr Il'ič, vossignoria?

VOCE

No, Stirkobreev, sono io. L'apoplessia.

STIRKOBREEV

Ah, salve. (*a parte*). Ma che sfortuna.

Che volete.

VOCE

Lo senti il mormorio del Lete

fetido Stirkobreev?

Che te ne farai delle pomate,

rispondi, e falla breve.

STIRKOBREEV

La pomata mi è essenziale,

avrò ospite una dama regale,

della stirpe di Rjurik.

VOCE

Vengo anch'io.

STIRKOBREEV

Di male in peggio.

Vado a preparare le candele,

o in un momento da dimenticare

persino l'emorroide si farà invitare.

La stanza si oscura. Nota: temporaneamente.

Si sentono dei suoni. Entrano gli ospiti.

NIKOLAJ IVAN.

Come state? Come state?

STEPAN SEMEN.

Da brividi, da far paura.

MAR. NATAL'EVN.

Per poco non sono nata,

è risultata una canzonatura.

Dov'è il gabinetto qua,

caro, abbiam bevuto kvas.

FOMIN

Salve Borja.

STIRKOBREEV

Salve mare.

FOMIN

Come? Come hai osato.

Mi vendicherò.

Ai suoi piedi cadde del gesso.

Pensò: non lascerò impunita

di Stirkobreev l'offesa.

Mosche e bolidi volavano per l'aria tesa.

FOMIN

Se io sono il mare,

dove sono i miei flutti.

Se io sono il mare,

dove sono i traghetti.

E gli ospiti erano allegri, soddisfatti,

fra l'altro rosicchiavano un pezzo di torrone

con la tetra ingordigia dei flutti.

Si apre la porta. Entra volando l'infreddolito METEORITE:

Come delle chiese il predatore

che l'idolo ha spogliato

io son venuto a vedere

questa parte del creato.

OSPITI (*cantano*).

Nel bosco c'è la tomba.

Sopra la tomba il fiore

e portan sulla branda

l'apoplessia e il malore.

STIRKOBREEV

Bene, siam tutti qui.

Sediamoci a mangiare e bere.

FOMIN

Ti ricordo Borja, sì,

che non ho da sedere.

STIRKOBREEV

Tu mare, li,

siediti sotto l'abete.

MARIJA NATAL.

Sento che stan per litigare.

TUTTI (*in coro*).

Sì, la cosa finisce in lite.

(*Bevono*).

SERG. FADEEV.

Nina Kartinovna, questo cos'è, piombo?

NINA KARTIN.

No, è il mio grembo.

SERG. FADEEV

Dite, sinceramente come cotone

siete una cannonata.

NINA KART.

Sono colpevole,

ma che avete nei calzoni.

SERG. FADEEV

Una miccia innescata.

(*Tutti ridono. Alla finestra uno splendore di nastri*).

KUNO PETR. FIŠER

Marija Natal'evna, non sono un prete,

permettete che vi baci il cuore.

MARIJA NATAL.

Pazzo, baciatevi il molare.
Ninočka andiamo in bagno.

OSPITI

Perché.

MARIJA NATAL.

Andiamo a fare una pisciata.

OSPITI

Grazie a Dio.

Ora respireremo aria pulita.

STIRKOBREEV

Ora che le bellezze non ci sono
un abete qui in un batter d'occhio crescerà.

Ci vorrà un'ora e anche meno
e il duello si farà.

FOMIN

Sarà davvero un gran piacere
per me spedirti al creatore.

Tu corpo celeste illuminato
che qui da noi sei venuto,
sulla via del ritorno

porta con te questo corpo.

STIRKOBREEV

Apoplessia regina del dolore,
sai che la cosa migliore

è che questo semimorto

muoia prima del tramonto.

APOPLESSIA e METEORITE

Noi saremo i padrini. Eccovi i coltelli.

Sfregate. Pregate.

FOMIN

Ora ti trafiggerò,

il tuo sangue scorrerà

dalla tua tetta mancina

sulla neve come pena.

L'occhio, fiaccato, ti si chiuderà,

e tu goffamente crollerai.

Del sotterraneo dell'aldilà

il contorno scorgerai.

STIRKOBREEV

Non fare il gradasso. Non fare il gradasso.

Pochi istanti e sarai cadavere.

Chi saluterà

le maniglie delle tue camere?

Chi sarà riconoscente

con le brache e il comodino?

Tu, pesce putrescente,

tornatene nel tuo acquitrino.

Il duello si trasforma in un famoso bosco.

Spettri di uccelli svolazzano.

Le fanciulle protraggono la loro corrispondenza.

Il folle zar Fomin

un giorno andava per i campi

ed una rossa velenosa polverina

teneva appoggiata sulla fronte.

La sua magica mano

RAPPRE-sentava un vecchino.

Il bosco notturno è agitato,

dal suono di Dio è attraversato.

E questo suono repentino

è forte più di una lama liscia.

Superbo lo raccoglie il pino,

e il riso della volpe, il fischio della biscia

con esso sempre sono.

Tutta la notte è in fumo.

A un tratto Fomin vede un fabbricato,

del caprone è il palazzo,

ma pensa in un calcolo canuto

che sia del male e del bene il piatto.

Egli prende la brocca del bene

accende i portacandele,

e dorme.

La mattina, alle una,

dove ora ondeggiano les arbres,

incontra su una betulla un mendicante

che si lamenta che non mangia niente.

MENDICANTE

Salve Fomin zar folle.

FOMIN

Salve buon uomo.

Da molti anni

vado pellegrino.

Sei un lampione?

MENDICANTE

No muoio di fame.

Senza una rapa, senza una carota.

Mi si è consumato il frac.

La divinità è spietata.

La mia opinione sarà l'oscurità.

FOMIN

Tu la pensi così.

Io in altro modo.

MENDICANTE

Tanto più.

FOMIN

Che più?

Non sto parlando di quello.

Della vita futura oltre la tomba parlo,

credo che saremo simili ai bacilli,

diventeremo quasi immateriali

insetti leggiadri.

Fummo giganti poco intelligenti,

diventeremo minuscoli brillanti.

È prezioso ciò? È prezioso, è prezioso.

MENDICANTE

Fomin che scena è questa?

Io voglio mangiare.

FOMIN

E mangia te stesso.

Mendicante (*divorandosi*) disse:
 Fomin tu sei uno zar, – *scomparvero*
e i grossi corpi delle ore
in quantità nel sogno si insinuarono
e cominciò un confuso vociare.

CONVERSAZIONE DELLE ORE.

La prima ora dice alla seconda:
 sono un eremita.
 La seconda ora dice alla terza:
 sono l'abisso.
 La terza ora dice alla quarta:
 vesti la mattina.
 La quarta ora dice alla quinta:
 corron via le stelle.
 La quinta ora dice alla sesta:
 siamo in ritardo.
 La sesta ora dice alla settima:
 e le bestie sono ore.
 La settima ora dice all'ottava:
 sei amica del boschetto.
 L'ottava ora dice alla nona:
 comincia la corsa.
 La nona ora dice alla decima:
 siamo le ossa del tempo.
 La decima ora dice all'undicesima:
 forse siamo messaggeri.
 L'undicesima ora dice alla dodicesima:
 pensiamo alle strade.
 La dodicesima ora dice: prima ora,
 ti raggiungerò correndo in un'eterna gara.
 La prima ora dice: ora seconda,
 bevi amica il bromo umano fino in fondo.
 La seconda ora dice: terza ora,
 in che punto ci possiamo incontrare allora.
 La terza ora dice: ora quarta,
 ti sto salutando come fossi morta.
 La quarta ora dice: quinta ora,
 anche noi tesori della terra siamo in zona oscura.
 La quinta ora dice:
 sesta, io prego il mondo vuoto e infelice.
 La sesta ora dice: settima ora,
 è ora di pranzo torniamo alla dimora.
 La settima ora dice all'ottava:
 mi piacerebbe contare in foggia nuova.
 L'ottava ora dice: ora nona,
 come Enoc sei presa in cielo dal divino.
 La nona ora dice: ora decima,
 sei come un angelo delle fiamme vittima.
 La decima ora dice: undicesima, chissà perché
 a un tratto non sai più muoverti da te.
 L'undicesima ora dice: dodicesima, eppure,
 la ragione a noi non può arrivare.
 FOMIN
 Avvelenerò le ore.

Prendete ore col cucchiaino la pozione,
 ora comincia un'altra dimensione.
 SOF MICH.
 Prego, prego,
 entrate qua.
 Mi siedo sulla neve, la sfrego.
 Mio zio, il mio papà
 sono usciti a comprare dello spago.
 FOMIN
 Non è possibile. Siete sola. Siete il cielo.
 SOF MICH.
 Come voi vedete, elegantemente
 siedo al tavolo, sono sola,
 vi amo completamente,
 prendete la pistola.
 FOMIN Voi mi approvate. È meraviglioso. Come sono felice.
 SOF MICH.
 Sergej, Ivan, Mitja e Vladislav,
 abbracciatemi, venite qua.
 Ho un po' paura, sono graziosa,
 ma qui intorno c'è un buio spaventoso,
 baciati le guance.
 FOMIN No con le scarpe. No con le scarpe. Non merito di
 più. Santa. Divina. Divina. Santa.
 SOF MICH. Sono veramente divina. Ho il naso all'insù, gli
 occhi sono fessure. Sono una stupida, una stupida.
 FOMIN Che dite, per l'uomo che ama, come me, tutto sembra
 migliore di com'è in realtà.
 I vostri calzoncini
 sono per me come ali
 le vostre parole sono i librettini
 scritti da Anatole France.
 Sono innamorato di voi.
 SOF MICH. Fomin dorato. Mio annaffiatoio.
*Fomin la bacia e la possiede. Lei ovviamente si dà a lui. È possibile che
 nascerà un altro uomo.*
 SOF MICH. Ah, credo che abbiamo combinato qualcosa.
 FOMIN Soltanto i cani e i gatti possono combinare. E noi
 siamo uomini.
 SOF MICH. Vorrei ancora una piccola volta.
 FOMIN Che vuoi che sia. Che ti amo. È un po' noioso.
 SOF MICH. Angelo. Guerriero. Tu te ne vai. E quando ci
 rivedremo.
 FOMIN Tornerò un giorno.
(Si abbracciarono e scoppiarono a piangere).
*Fomin andò verso la strada e Sofija Michajlovna si avvicinò alla finestra
 e si mise a guardarlo. Fomin uscì in strada e si mise a pisciare. Sofija
 Michajlovna, osservando, diventò rossa e disse allegramente: "come un
 uccellino, come un bimbo".*
*Venere è seduta nella sua camera da letto distrutta e si taglia le ultime
 unghie.*
 Alla vista di un ragazzino
 ho compreso il mio declino.
 Era elegante e baffuto,
 come un sogno era un campione.

Un aliseo, credo, ha soffiato
o forse era un monzone.
Entra di corsa un signore morto.
Penso che ora non son più quella
che, simile a una talpa snella,
più della bellezza era bella.
Ora non mi si può guardare,
la pancia è cascante,
e l'ombelico è pendente.
Il corpo è da buttare.
Sono cresciuti peli, punti neri.
Respiro l'aria con le nari.
Il mio odore non mi piace.
Entra di corsa un signore morto.
E i miei pensieri sono diversi
non son più così tersi.
A un seme lebbroso non è dato
un accoppiamento svestito,
per cui amatevi in cassoni,
e donne e uomini coi calzoni.
Signore, che succederà, che succederà.
Entra di corsa un signore morto.
Prendo una candela di cera,
e corro al fiume ad imparare.
Scurisce una vela solitaria,
una fiammella gioca fra i capelli e l'aria.
Entra di corsa un signore morto.
FOMIN
Salvami Venere,
questa è quella dimensione.
VENERE
Chi siete, animina?
FOMIN
La Speranza, la Saggezza, la Verità e l'Amore,
mi hanno dato un'opinione.
VENERE
Un consiglio per che fare. Ecco un cuscino.
Sdraiati e riprendi fiato.
FOMIN
Venere fai uno starnuto.
Venere fa uno starnuto.
FOMIN
Vuol dire che questa non è quella dimensione.
VENERE
Forza, forza, ci metteremo a letto
ed apriremo i cuor nel nostro petto.
FOMIN
Ma io sono senza testa.
Con l'aspetto di un cosacco,
oltre tutto senza lingua.
VENERE (disill.)
Sì, è imperdonabile,
e comunque di te anche altre cose
credo non sian visibili.

FOMIN Non parliamo di questo. Non mi piace. Va bene,
sono incapace ed incapace. E allora. Non sono morto perché
tutto ricominciassero di nuovo dall'inizio.
VENERE E va bene, mettiti a dormire.
FOMIN E che succederà quando mi sveglio?
VENERE Non succederà niente. È tutto tale e quale.
FOMIN Va bene. Ma finalmente lo vedrò quel mondo là?
VENERE Ma vai al diavolo.
Fomin dorme. Venere si lava e canta:
Amo, io amo i ragazzini,
che hanno undici ditini,
e non voglio morir.
Dopo comincerò una vita ferina. Muggirò.
La dea Venere muggisce,
e Dio in cielo si zittisce,
non sente il suo muggito,
intorno tutto è muto.
FOMIN (svegliandosi) Mi sa che questa è una mucca, è meglio
che vada.
Abbassatemi, abbassate l'ascensore,
andrò a cercare le vie del Signore.
VENERE Devi abbassarti i pantaloni e tagliare ciò di cui sei
privo. Corri, corri.
Entra di corsa un signore morto.
FOMIN
Vedo una donna fiorellino
su un vaso da notte seduta,
il fiumicello giù dal suo culino
fonda una fase sconosciuta,
con le proprietà di un'altra dimensione.
Sono pieno di sogni e di preoccupazione.
Guardo là,
ma là c'è una stella,
guardo qua in agitazione,
qua c'è degli uomini la culla
e i simboli di un'apparizione.
Guarda, con uno specchio, un sacco e una candela per il
viaggio,
un cavaliere vola al galoppo per le stanze.
E scaracchia il gregge.
O donna! O genitrice!
Dormi coperta da un lenzuolo,
stanca di tener le gambe alzate,
ti sforzi di sognare un ideale
qualunque, innamorato degli uomini,
con la pancia ornata di una bacchetta.
Dirò ai frondosi legnami:
io stesso son caduto sotto l'accetta.
Ci domandiamo: come sa lei che lei è quello?
DONNA (svegliandosi in lacrime splendenti).
Ho fatto un sogno atroce,
come se mi fosse sparita la gonnella,
di montagne si coprisse la mantella,
e mi fosse portata via la voce.
E come se gli uomini del firmamento

con sulla schiena metalliche ali
domandassero come la morte il nutrimento.
Si scorgeva il fregio del vaiolo
sui volti loro.
Da tempo così non ne vedevo.
Sono una donna!, – ho detto a quegli umani
e in silenzio ho leccato le mani
dei selvaggi angeli del dolore,
strappando sulla mia figura peli di ogni colore.
Che sogno atroce è stato.
Nel terrore fruscivano i piedi e le mani,
dimmi Dio a cosa è servito.
Ho pensato poco alle spoglie mortali,
ci penserò ancora.

FOMIN

Pensaci, sorridi come una candela,
per capire dovresti essere forte.
La morte è il riccio della morte.

DONNA

È debole la mia ragione,
sono una somara.
Sento della morte il suono,
dice la natura:
tutti gli oggetti vivono
soltanto un breve dì,
primavera e estate,
martedì e giovedì.
In un vano respirare
passando il tempo,
in un'agitazione d'amore
aggrappandosi all'estremità del chiodo.
Donna, tu pensi senza fiele,
che tutto sia solo latte e miele.
No fanciulla mia,
non è quello la vita,
ruttando arriverai in fondo alla via
come le palme e il loto.

RAGAZZA

Comunque questo colloquio
poteva farlo pure un cortile sul retro.
Tu sciocca natura la mente non fai brillare,
come i grandi maestri Karl Marx, Bechtereve e Om il professore.
Tutti sanno che la fine sta arrivando,
tutti sanno di essere di piombo.
Ma queste sono cose da niente,
non siamo ancora ossa evidentemente,
il cosacco infernale non mi fa paura,
torna Fomin, sottovoce, sottovoce, sbircia.

FOMIN

Che sbircio? La nullità
c'è da guardare.

DONNA

È da molto che stai così?

FOMIN

Non ricordo. Cinque o sette giorni.

Ho perso il conto.

Non sono in me.

E tu che fai.

DONNA

Vorrei, vorrei,
vorrei trottolare.

(Trottola in qua e in là)

FOMIN (urla).

Tu tenebra, inquietudine e furia,
uovo marcito.

Vittoria, Signore, Vittoria.

Subito il suo viso ho riconosciuto.

SIGNORE

E com'è il suo viso.

FOMIN

Geografico.

NOSOV

Io credo che delle arti la più importante
sia quella musicale.

Solo in essa vediamo le ossa dei sentimenti.

È di vetro, è speculare.

Nell'arte della musica il creatore

ha un minimo significato,

dell'astratto è il compratore,

in essa l'uomo è muto.

Quando prendi un tamburo o un violino,

sali sulla pietra di una canzone,

e il vento un pesciolino

diventa per la trepidazione.

Qui stai e suoni meravigliosamente,

il tavolo in un istante se ne va,

la sedia corre avanzando faticosamente,

e la geografia è qua.

E al sussurro delle lunghe corde

comincerei a pensare – io son perun

o la geografia.

FOMIN (spaventato) Ma secondo me non ha suonato nessuno.

Tu dov'eri?

NOSOV Non importa che ti sia sembrato che non suonassero.

DONNA

Già da tre ore siete qui che conversate
tutti frementi, nella sabbia e nel tran tran.

Con le ossa grosse e con la voce elucubrate,
cavalieri della scienza nell'oscurità.

Quando mi sdraierò il valdaj a rappresentare,

questi monti magici non tanto alti,

Fomin vai pure avanti. Gusarov non parlare.

Ai limiti della via i vostri discorsi si riducono in frammenti.

FOMIN

Non capisco i tuoi discorsi. Vostri chi?

Da che hai deciso che Nosov è qui.

Qui tutto il tempo c'è solo Fomin,

sono io.

NOSOV (sdegnato) Tu? Tu sei un porco.

FOMIN Chi sono io? Io? (*calmandosi*) Non me ne frega niente
(*esce*).

NOSOV Fomin va curato. È pazzo, che ne pensi?

DONNA

La donna si riposa.

Il vento non si posa.

La notte in vaso si sta trasformando.

In una fase che è di un altro mondo
un mondo vivo sta venendo qui.

Dormir, Nosov, dormir.

Fuori dalla tana va lo scarabeo,

le renne stanno come cadaveri.

Ondeggiano dimenticati da Dio

con gli occhi santi gli alberi.

Tutto il mondo sparì.

Dormir, Nosov, dormir.

Il sole splende nel bosco fitto.

La pulce è ammessa sulla nuca del diavolelto.

Gli uccelli felpati scintillano,

in giardino le abitudini passeggiano.

Tutto il mondo si sfasciò.

Dormir, dormir, Nosov.

FOMIN (*tornando*) L'ho detto subito: la terra non ha un grande
valore.

NOSOV Poveraccio, tu non ragioni.

(*Se ne vanno adagio e in silenzio*).

Allora sul trono della natura

sedette una stirpe fiera,

le rive del mare a osservare,

la terra a misurare e a scintillare.

Così siedono scintillano

e a voce bassa esclamano:

onde sbattete, tuono tuona,

tempo l'epoca in avanti sprona.

Degli oggetti stanno ai lati

indifferenti tacciono.

In cielo comete appassite

in sogno magre vite trascinano.

Altre bestie festeggiano,

sotto la luna muta,

cupe le loro anime si agitano,

le labbra macchiate di sputo.

Arriva il padrone fattore,

mette le bestie in una cassa che fa orrore,

nella casa della rabbia le trascina

dove esse muoiono con gran pena.

Abbiate paura dei cani rabbiosi.

Come in sogno i popoli assorti

siedono e guardano gli orti.

Il custode sniffa di tabacco una presa.

Qui nell'ardente camino

entrò Fomin con una cifra repentino.

FOMIN

L'uomo nel sogno resta arzilla,

intorno regnano i pesci.

Solo tu luna, sorella,

a dormire, amica, non riesci.

Popoli, salute,

Petry, Ivany, Nikolai, Marii, Silantii,

che sulla coda del creato

ponete dei manti,

dove state guardando.

POPOLI

Noi, poveraccio poveraccio,

guardiamo in uno specchio.

In questo specchio il globo terrestre

si riflette come un serpente.

Noi lo studieremo.

La terra per aver studiato

alcuni all'ospedale hanno portato,

al manicomio.

FOMIN

E voi che avete imparato, somari?

POPOLI

Sappiamo che la terra è una sfera,

che i sassi sono avari,

che ci sono tre angoli,

il bosco, la pioggia, la via,

e l'uomo è il responsabile di Dio.

Le stelle stanno al piano superiore

in chimica composizione,

sottomesse alla nostra legislazione,

in cielo trovano il dovere e l'onore.

Tutto sappiamo, tutto comprendiamo.

TAPPI

Guardi con timidezza,

simile alla morte.

Come una scatola vuota

ti agiti davanti a noi.

Forse è la scatola del peccato.

Saluto la venuta del capro.

FOMIN

Progenitori son venuto a voi

ho intenzione di parlarvi,

infatti voi stessi ben vedete,

che io non sono un capro, né il diavolo né un castrato,

né tanto meno qualcun altro ancora.

Fomin parlò. Agitò la mano,

scoppiò a piangere per la confusione

e cominciò la trasformazione.

DISCORSO DI FOMIN

Signori, signori miei,

tutti gli oggetti, ogni sasso,

gli uccelli, la sedia, la fiamma e il pesce,

i monti, le mele, l'acqua e poi

il fratello, la moglie, il padre e il leone,

le mani, le migliaia e i volti,

la guerra, la capanna e il furore,

il respiro dei fiumi orizzontali

li ha messi su una tavoletta

l'uomo senza intelligenza.
 Se si è fatta la sedia, per quale ragione?
 Perché così mi siedo e faccio colazione.
 Se il fiume è nato da un cenno della mano,
 pensiamo che sia fatto per riempire
 le nostre vesciche urinarie.
 Se i cieli sono stati creati,
 è perché i miracoli della scienza siano dimostrati.
 Così si son creati i monti mascolini,
 la foschia, la madre e i significati.
 Se noi facciamo le conversazioni,
 voi le dovete capire, idioti.
 Signori, signori,
 vedete innanzi a voi l'acqua vien fuori,
 essa da sola disegna di sé.
 Gli anni stanno là sotto un cespuglio
 e del fato parlano tra sé.
 La sedia in vittoria si trasforma,
 la scienza per sé un ambiente forma,
 e gli animali, i gradi e le malattie
 nuotano come linee nell'abisso.
 L'imperatore del mondo il Salvatore
 non giocava a punti né a tirare,
 non picchiava i bambini e non fumava,
 nelle bettole non ci andava.
 L'imperatore del mondo il mondo ha trasfigurato.
 Era il brigadiere del cielo stellato,
 e noi eravamo peccatori.
 Diventammo grotteschi e seccatori.
 E nella nostra postuma rotazione
 l'unica salvezza è nella trasformazione.
 Signori, signori, guardate,
 è acqua tutto il pianeta.
 Guardate tutta l'acqua è una giornata.
 Entra volando un sacerdote
 e guarda orripilato il mutamento,
 la schiuma che la morte rappresenta.
 Progenitori siete soddisfatti?
POPOLO
 La trasformazione noi non la possiamo soffrire.
*Dopo di che Fomin entrò in una stanza buia, in mezzo alla quale c'era
 una strada.*
FOMIN
 Ostronosov sei qui?
OSTRONOSOV
 Ci sono tutto, sì.
FOMIN
 Che cosa pensi, di che?
OSTRONOSOV
 Con la spalla che alla parete appoggia,
 son proprio somigliante alla mia foggia.
 Qui qualcosa succederà.
 Poniamo che siamo entrambi chiusi qua.
 Niente sappiamo, né comprendiamo.
 Seduti, aspettiamo.

FOMIN
 La guerra avviene sotto il temporale,
 gli armamenti fa risuonare.
 La guerra è piena di piacere.
OSTRONOSOV
 Ascolta, rimbomba lo specchio nella parte posteriore,
 passeggia altezzoso il seggiolone.
 Io vedo in questo girare
 la sua simultanea trasmigrazione.
FOMIN
 Cerchiamo di sfiorare il ricco tavolo.
 Io sento la presenza di un angolo.
OSTRONOSOV
 Ahi, scotta.
FOMIN
 Cosa brucia.
OSTRONOSOV
 Il divano brucia. È incandescente.
FOMIN
 Mio Dio. Il tappeto brucia.
 Dove ci nascondiamo.
OSTRONOSOV
 Ahi scotta,
 la poltrona qui sotto ha preso il bollore.
FOMIN
 Corri, corri,
 il calamaio si è messo a cantare.
 Signore aiutaci.
 Per disastro, è un disastro.
OSTRONOSOV
 Tutto si ferma.
 Tutto s'infiamma.
FOMIN
 Il mondo è arroventato da Dio.
 Che fare.
OSTRONOSOV
 Io in vita mia
 non ho mai visto o conosciuto il vino.
 Perdonate, mi sono trasformato in portacenere.
FOMIN
 Se voi oggetti siete divinità,
 dov'è, oggetti, il vostro parlare.
 Ho paura di questa strada qua
 che mai riuscirò ad attraversare.
OGGETTI (mormorano).
 Già questo è un Rubicone particolare. Un Rubicone
 particolare.
FOMIN
 Qui i tavoli roventi
 stanno come caldaie permanenti.
 E le sedie come malati con la febbre alta
 anneriscono come un fascio vivo in lontananza.
 Ma questo è peggio della stessa morte,
 di fronte a ciò sembra ogni cosa un gioco.
 Giorno dopo giorno è tutto sempre peggio.

OSTRONOSOV

Calmati, siediti chiaro,
questo è l'ultimo calore.
Il tema di questo avvenimento
è Dio che fa visita agli oggetti.

FOMIN

Ho capito.

BURNNOV

Quale può essere altro tema
che della morte l'eterno sistema.
Malattie, sciagure, esecuzioni
sono le sue amate celebrazioni.

FOMIN

Qui c'è un equivoco.
Me ne vado.

*Giace in sala da pranzo su un tavolo da tè
il cadavere del mondo nell'aspetto di crème brûlée.*

Intorno c'è puzzo di putrefazione.

*Alcuni sciocchi siedono
occupandosi della moltiplicazione.*

Altri del veleno bevono.

*Il sole, la luce, le comete secche
si son posati senza parlare sugli oggetti.*

*Le querce hanno abbassato la testa
e l'aria era infetta.*

*Il moto, il calore, la durezza
han perso la fierezza.*

*La fede guazza con la fredda ala,
sola sul mondo di tutte le genti.*

*Un passero vola via dalla pistola
gli estremi di un'idea tiene fra i denti.*

Tutti sono usciti completamente di senno.

Il mondo è spento. Il mondo è spento.

Hanno assassinato il mondo. È un galletto.

Comunque hanno acquisito più di un giovamento.

*Per il mondo non è ancor giunta la fine,
non è appassita la sua corona.*

Però decisamente si è offuscato.

*Fomin illividi stando sdraiato
e con la mano a due finestre*

si mise a pregare. Può essere solo Dio.

Giace lo spazio lontano.

Il volo di un'aquila scorre sopra il fiume.

L'aquila tiene nel pugno un'icona.

Su di essa c'era Dio.

*Forse la terra dai sogni non è abitata,
è stretta, consumata.*

Forse siamo colpevoli, terrorizzati.

*E tu aquila aeroplano
ti innalzi come saetta sull'oceano*

*o come una candela fumante
sprofondi nel torrente.*

*La stella dell'assurdo splende,
è sola senza fondo.*

Entra di corsa un signore morto

e in silenzio rimuove il tempo.

1931

[A. Vvedenskij, "Krugom vozmožno Bog", Ivi, pp. 127-152]

IL MONDO

I personaggi sono anche in questo caso pure invenzioni poetiche, si alternano ma tra di loro non c'è dialogo: essi raccontano un'unica storia, la storia del mondo e delle forze che lo animano, e di come il mondo giunge, inesorabilmente, all'"ultimo banchetto", dopo la visita di Dio che "mette fine ad ogni cosa". L'esistenza dei vari personaggi non ha nessuna giustificazione logica, poiché è soltanto nella poesia e per la poesia che essi sono, parlano e raccontano.

DEMONE

Chiese il demone alla njanja,
quante son le forze al mondo.
Disse la njanja: due esse sono,
tutte e due sono nel cranio.

NJANJA

Sopra un albero nel bosco
tuba un uom come civetta
un cammello sta nel chiosco
e il prato si tormenta.

UOMO

L'uomo disse a quel cammello
tu mi hai ricordato Giuda.

CAMMELLO

E perché il cammello chiese.
Io non mangio piatti pesi.
LO SCIOCCO-LOGICO
Ma il cammello disse: scemo,
non in ciò è l'affinità,
nel rio il granchio nuota piano,
tutto d'acqua si impregnò,
è sudato e nondimeno
non somiglia a un frac buono
tutto molle dopo un ballo.

MORTE

Ho ondeggiato per la morte,
io per terra son supino
sotto terra m'incammino.

ASSASSINI

Sono apparsi dei vampiri
con il nome di assassini,
han pistole e coltellacci,
vivon due o trecento anni.
Hanno fatto una fontana
una teca e un caffè,
nel caffè han festeggiato,
nella fonte han fatto il bagno.

NJANJE

Le njanje corron tutto intorno
alla terra con un secchiello

gli sembrava tutto un gallo.

EGLI

Mi seguivano le bestie
come eroe a farmi le feste,
ma era un loro sogno triste.

BESTIE IN LACRIME

Bestie in lacrime: eri appeso.
Tutto avviene senza traccia.
Si mangiò una gelatina,
mute, sul bricco del ghiaccio.

MONTONI CORNUTI

Nel ghiaccio avvistammo un contorno
noi montoni con il corno.

DEMONI

Bestie basta assurdità,
l'ultimo giorno verrà,
un nuovo Chillon⁶ s'è ammazzato
giace il mondo affaticato
giace il mondo a riposare,
dio si appresta a pernottare.

Mette fine ad ogni cosa.

RANA

Io ranocchia sono nata.
Via dal tavolo è volata
come un usignolo, come una schiacciata,
su Saturno adesso vive,
libera, impetuosa, lieve,
gracida ed esiste al punto,
che gli anelli gridano tanto.

GENTE APPESA

Mio Signore siamo appesi,
Dio mio siamo sistemati,
noi dall'albero pendiamo,
nelle trombe noi soffiando,
a destra e a manca la pedina
agitiam come regina.

NJANJA

Prima forza è il chiarore,
dopo esso c'è il tepore,
e poi viene il movimento
e la moltiplicazione dei viventi.

TAPIRO

Il tapiro come un viveur si affretta,
sulla terra c'è l'ultimo banchetto.

METEORITE

Come fuoco risplende
su nel cielo la meteora.

EPILOGO

Su entrambe l'uomo è lì,

e nel piatto è giovedì.

1931?

[A. Vvedenskij, "Mir", Ivi, pp. 158-160]

QUADERNO GRIGIO

Vvedenskij scrive il suo Quaderno grigio durante l'esperienza del carcere e dell'esilio seguita al primo arresto. A composizioni in versi affianca riflessioni sul tempo, sulla morte, sul linguaggio che rappresentano l'unico testo teorico rimasto, sintesi delle caratteristiche principali della sua poetica. È probabile che abbia scritto gran parte delle riflessioni e dei versi contenuti nel quaderno dopo aver assunto sostanze narcotiche. Vvedenskij inizia a fare uso di etere etilico fin dalla metà degli anni Venti, alla ricerca di un ampliamento della percezione, nel tentativo di intuire la parte "superiore" della verità. La narcosi, intesa come esperienza metafisica di trasfigurazione della realtà, lo avvicina al poeta francese René Daumal che negli stessi anni descrive la trasformazione del mondo, l'intuizione di una "logica dialettica" derivante dall'inalazione di sostanze alteranti e intraducibile nella lingua e nel pensiero comuni dell'uomo.

Sul mare oscuro e fortunato
soffiava un vento sconfinato
come un azzurro nibbio volava,
muto di notte il veleno ingoiava.
Pensava il vento: tutto passa,
a stento è appeso il frutto marcito.
La stella come un sogno passa in cielo,
l'ape immortale innalza un canto.
Che l'uomo come morte e pietra
guardi in silenzio la sabbia marina.
Il fiore soffre nelle foglie
e un pensiero scende in lui.
(e il vento spazzola il mare
come se il mare fosse oro).
Egli comprende in questo istante
il bosco il cielo e il diamante.
Il fiore è un ibrido, un querceto,
guardiamo il cielo sulla destra,
finché noi resteremo in vita
lo amputeremo col coltello.
(e il vento spazzola il mare
come se il mare fosse oro).
È adesso un uomo più sapiente,
chiede che gli sia dato un nome.
Adesso andrea si chiama il fiore,
è a noi coetaneo per la mente.
Intorno a lui scarabei mattinieri
gemevan come coppe boschive,
intorno a lui scorreva il fiume
sporgeva fuori il suo dolore,
e le farfalle e le formiche

⁶ Chillon è uno storico castello svizzero. È stato anche luogo di reclusione. È possibile che Vvedenskij conoscesse il racconto in versi di Lord Byron *The prisoner of Chillon* (1816), che si apre con un sonetto in cui il poeta glorifica la terribile potenza della "sacra prigionia". Il racconto in versi è la storia del martire della libertà François de Bonivard, che vi morì prigioniero.

su di lui suonan le campane,
piangono dolci gli usignoli,
volando lievi sopra i campi.
E il vento spazzola il mare
come se il mare fosse oro.

KOLOKOLOV

Berrei ancora un po' di vodka,
alla salute di questo uccello d'aria,
che sta volando come un fanatico,
volteggia sui ciuffi di estasi come un lunatico,
lo splendore magnetico degli occhi
riceve il massimo dai raggi.
Svolazza l'uccello candela,
sul bicchiere di vodka, sul monte, sopra il fiume,
spesso ha l'aspetto di un salmo,
con una forma ininterrotta,
non tocca l'ala la collina,
di lei l'uomo terrestre soffre.
È una divina dea,
dolce carta di Dio,
per lei la vita è un deserto angusto
che non le piace affatto.
Uccello sei il suicidio
oppure la rinuncia.

KUCHARSKIJ

Vorrei poter toccare un corpo celeste,
che suda ogni notte come donna,
e questa inspiegabile figura della notte
avrei assai voglia di osservare,
questa notte che ha vissuto,
questa figlia che è spirata,
materiale come un frammento di cielo,
che è appassita adesso il giovedì,
coglierei come un petalo una parte di notte,
ma sento tutto uguale.

SVIDERSKIJ

Kucharskij hai mica sniffato dell'etere?

KUCHARSKIJ

Tocco la pietra. Ma la sua compattezza
non mi convince affatto.
Che il sole brilli in cielo come una palma,
la luce non mi illumina più.
Tutto tutto ha colore,
tutto tutto ha lunghezza,
tutto tutto ha lunghezza,
larghezza, e la profondità delle comete,
tutto tutto ora si oscura
e tutto resta come prima.

KOLOKOLOV

Che ci facciamo seduti come infanti,
non è meglio se ci sediamo e cantiamo,
ad esempio una canzone.

KUCHARSKIJ

Cantiamo la superficie di una canzone.

CANZONE SUL QUADERNO

Mare mare patria delle onde,
le onde sono figlie del mare.
Il mare è la madre
sorella il quaderno
questo nel corso di molti secoli.
Hanno vissuto bene.
Spesso hanno pregato.
Il mare, Dio,
e i figli, Dio.
E poi si sono trasferiti in cielo.
Dal quale come pioggia sprizzano,
là è nata la casa della pioggia.
La casa ha vissuto bene.
Ha insegnato alle porte e finestre a giocare,
sulla riva, nell'immortalità, nel sogno e nel quaderno.
Un giorno.

SVIDERSKIJ

Un giorno andavo per la strada intossicato,
e il tempo mi procedeva affiancato.
Diversi uccellini cantavano fra i cespugli,
l'erba era calpestata in varie parti.
Come un campo di battaglia s'innalzava lontano il grande
mare.

Ovviamente avevo difficoltà a respirare.
Pensavo, perché solo i verbi
rispondono all'ora, all'anno e al minuto,
mentre la casa, il bosco e il cielo,
la libertà dal tempo hanno ottenuto.
Pensavo e capivo. Sappiamo bene
che l'azione è diventata la cina insonne,
le azioni sono morte, stanno come cadaveri,
su cui stiamo disponendo le ghirlande.
La loro mobilità è una menzogna, la loro consistenza è un
inganno,

una morta foschia le divora.

Gli oggetti sono come bambini che dormono in culla.
Come stelle, che si muovono appena nel cielo.
Come fiori assonnati che crescono in silenzio.
Gli oggetti sono come la musica, stanno fermi al loro posto.
Mi fermai. E pensai,
con la ragione non potevo cogliere l'invasione di questi disastri.
E vidi una casa tuffarsi come l'inverno,
e vidi una rondine che significava un giardino
dove le ombre degli alberi rumoreggiano come rami,
dove i rami degli alberi sono come le ombre della ragione.
Sentivo l'andamento monotono della musica,
e cercavo di comprendere la barca delle parole.
Ho sperimentato la parola nel fuoco e nel ghiaccio,
ma le ore si restringevano sempre di più,
e il veleno dominandomi
spadroneggiava come un sonno vuoto.
Un giorno.

Di fronte a ogni parola io pongo la questione: che cosa significa, e su ogni parola stabilisco l'indicatore del suo tempo. Dov'è la mia cara Maša e dove sono le sue mani, gli occhi e le altre parti misere del suo corpo? Dove va, uccisa oppure viva? Non ce la faccio più. Chi? Io. Cosa? Non ce la faccio più. Sono solo come la candela. Sono, le cinque e sette minuti, solo, le cinque e 8 minuti, come, le cinque e nove minuti, la candela, le cinque e 10. È come se non ci fossero stati istanti. Né le quattro in punto. Né le finestre. Ma è tutto tale e quale.

Fa buio, c'è luce, non c'è traccia di sogni, dov'è il mare, la parola, dov'è l'ombra, il quaderno, ci sta alle calcagna il centocinquantacinque.

SVIDERSKIJ Davanti a te sta una strada. E dietro di te lo stesso sentiero. Eri fermo, ti fermasti in un rapido istante, e tu, e noi tutti vedemmo la strada davanti a te. Ma in quel preciso attimo tutti insieme prendemmo e ci girammo alle spalle, cioè indietro, e vedemmo te strada, guardammo te cammino, e tutti, tutti come un solo uomo, confermammo che era giusto. Era una sensazione, era l'organo azzurro dei sensi. Adesso prendiamo il minuto passato, o consideriamo il minuto successivo, per quanto tu ti volti ed osservi, non possiamo vedere questi minuti. Uno di questi, quello passato, lo ricordiamo, l'altro, quello futuro, ce lo immaginiamo come un punto. Un albero giace, un albero pende, un albero vola. Non posso lo chiarire. Non lo possiamo sbarrare con un rigo né palpare. Non ho fiducia nella memoria, non credo dell'immaginazione. Il tempo è l'unica cosa che non esiste al di fuori di noi. Esso divora tutto ciò che esiste al di fuori di noi. E a quel punto scende la notte della ragione. Il tempo passa su di noi come una stella. Rovesciamo le nostre teste pensanti, cioè i nostri intelletti. Guardate, è divenuto visibile. Passa su di noi come uno zero. Trasforma tutto in uno zero. (L'ultima speranza è Cristo risorto). Cristo risorto è l'ultima speranza.

* * *

Tutto ciò che sto cercando di scrivere sul tempo è, parlando francamente, falso. Due sono i motivi: 1) chiunque non abbia capito il tempo almeno un poco (e comunque soltanto non avendolo capito l'ha seppur minimamente capito), deve cessare di comprendere anche tutto ciò che esiste. 2) La nostra logica umana e la nostra lingua non corrispondono al tempo in nessun modo, elementare o complesso. La nostra logica e la nostra lingua scivolano sulla superficie del tempo.

Ciò nonostante forse si può tentare qualcosa e scrivere, se non del tempo o della nostra non-comprensione del tempo, almeno si può tentare di stabilire quelle poche condizioni della nostra superficiale percezione del tempo, e sulla base di queste ci può risultare chiaro il nostro percorso verso la morte e la grande non-comprensione.

Se noi sentiamo una feroce non-comprensione, sapremo che non vi si può contrapporre niente di chiaro. Guai a noi che riflettiamo sul tempo. Ma poi con l'aumentare di questa non-comprensione a te e a me risulterà chiaro che non esiste guaio, né per noi, né per quelli che riflettono, né per il tempo.

1. IL TEMPO E LA MORTE

Non una sola volta io ho sentito e compreso oppure non compreso la morte. Ecco tre casi che mi sono rimasti fortemente in presso.

1. Stavo sniffando dell'etere in bagno. All'improvviso tutto cambiò. Dove c'era una porta, un'uscita, apparve una quarta parete, e su di essa penzolava impiccata mia madre. Mi sono ricordato che proprio in quel modo mi era stata predetta la mia morte. Mai nessuno mi ha predetto la morte. È possibile un miracolo nel momento della morte. È possibile perché la morte è una pausa del tempo.

2. In prigione ho fatto un sogno. Un piccolo cortile, una piattaforma, un plotone di soldati pronti ad impiccare qualcuno, sembra un negro. Provo un forte terrore, orrore e disperazione. Mi misi a correre. E mentre correvo per la strada, compresi che non avevo dove fuggire. Poiché il tempo corre insieme a me e sta insieme al condannato. E se immaginiamo la sua estensione, è come una sedia sulla quale sediamo insieme io e lui contemporaneamente. Io poi mi alzerò e me ne andrò, e lui no. Ma comunque eravamo seduti sulla stessa sedia.

3. Ancora un sogno. Camminavo con mio padre, e o lui me lo disse, oppure io stesso d'improvviso capii: che oggi tra un'ora, un'ora e mezzo, mi avrebbero impiccato. Allora compresi, percepii una pausa. E qualcosa che realmente, infine, arrivava. Qualcosa di realmente compiuto, questo è la morte. Tutto il resto non è compiuto. Neppure si compie. È un ombelico, è l'ombra di una foglia, è lo scivolamento sulla superficie.

2. LE COSE SEMPLICI

Pensiamo a cose semplici. Uno dice: domani, oggi, sera, giovedì, mese, anno, nel corso della settimana. Contiamo le ore nel giorno. Le sommiamo l'una all'altra. Prima vedevamo soltanto mezza giornata, poi abbiamo notato un movimento nell'intero giorno. Ma quando giunge il seguente, ricominciamo a contare le ore dall'inizio. In realtà è vero che consideriamo le ventiquattro ore del giorno come un'unità. Poi però passano 30 o 31 giorni. E la quantità diventa qualità, cessa di aumentare. Cambia il nome del mese. È vero, si può dire che con gli anni procediamo onestamente. Ma l'addizione del tempo differisce da qualsiasi altra addizione. Non si possono confrontare tre mesi trascorsi con tre alberi appena spuntati. Gli alberi sono presenti e le loro foglie brillano fiocamente. Dei mesi non possiamo dire lo stesso con sicurezza. Le denominazioni dei minuti, dei secondi, delle ore, dei giorni, delle settimane e dei mesi, ci distolgono dalla nostra pur superficiale comprensione del tempo. Tutte queste denominazioni sono analoghe sia per gli oggetti che per i concetti e i calcoli dello spazio. Quindi, una settimana trascorsa giace davanti a noi come un cervo ucciso. Sarebbe così se il tempo aiutasse a calcolare lo spazio, se si falsificassero i conti. Se il tempo fosse l'immagine riflessa degli oggetti. In effetti gli oggetti sono il debole riflesso del tempo. Non ci sono oggetti. Su, vai a prenderli. Se cancelli le cifre da un orologio, se dimentichi le false denominazioni, allora forse il tempo vorrà farci vedere il suo tronco silenzioso, vorrà mostrarsi in tutta la sua statura. Fai correre un topo su una pietra.

Conta ogni suo passo. Ora dimentica la parola ogni, dimentica la parola passo. Allora ogni passo sembrerà un nuovo movimento. Poi, dal momento che in te sarà sparita la percezione di una serie di movimenti come di qualcosa di intero, che hai chiamato erroneamente passo (hai confuso il movimento e il tempo con lo spazio, li hai erroneamente sovrapposti), il movimento comincerà a frazionarsi, fino ad arrivare quasi a zero. Comincerà un bagliore. Il topo comincerà a brillare. Guardati intorno: il mondo brilla (come il topo).

3. I VERBI

Nella nostra concezione i verbi esistono come per se stessi. Sono come sciabole e fucili ammassati. Quando andiamo da qualche parte prendiamo in mano il verbo andare. I nostri verbi sono triplici. Hanno il tempo. Hanno il passato, il presente e il futuro. Sono mobili. Scorrono, sono simili a qualcosa che esiste veramente. Peraltro non c'è un'azione che abbia un peso a parte l'omicidio, il suicidio, l'impiccagione e l'avvelenamento. Noterò che l'ultima ora o due prima della morte si può chiamare effettivamente un'ora. È qualcosa di completo, qualcosa di fermo, è come lo spazio, il mondo, una camera o un giardino, che si sono liberati dal tempo. Si possono palpare. Suicidi e assassinati, voi avete avuto un simile secondo, e non un'ora? Già, un secondo, forse due, tre, ma non un'ora, dicono. Ma essi erano densi e immutabili? Sì, sì.

I verbi esauriscono la propria vita davanti ai nostri occhi. Nell'arte l'intreccio e l'azione scompaiono. Le azioni nelle mie poesie sono illogiche e inutili, non si possono nemmeno più chiamare azioni. Prima, di un uomo che si metteva il cappello e usciva in strada si diceva: uscì in strada. Questo era insensato. La parola "uscì" è incomprendibile. Ma ora: si mise il berretto, cominciò ad albeggiare, e il cielo (azzurro) prese il volo come un'aquila.

Gli eventi non combaciano col tempo. Il tempo ha mangiato gli eventi. Non sono rimasti neppure gli ossi.

4. GLI OGGETTI

La casa per noi non ha tempo. Il bosco per noi non ha tempo. Forse l'uomo ha sentito istintivamente l'inconsistenza, anche se per un solo momento, la densità dell'involucro materiale dell'oggetto. Non ha dato all'oggetto neppure il presente, quel tempo presente che da tempo si sa che non esiste. Ne consegue che non c'è più casa né cielo né bosco, né tanto meno presente. Quando uno viveva nella propria unghia, si affliggeva, piangeva e si disperava. Ma a un certo punto si rese conto che non c'era un ieri, non un domani, c'era soltanto oggi. E dopo avere vissuto l'oggi disse: c'è qualcosa di cui parlare. Non ho io questo giorno di oggi, non ce l'ha chi vive nella testa, chi rotola come un insensato, chi beve e mangia, chi naviga in un bidone, né chi dorme sulla tomba dell'amico. Abbiamo gli stessi affari. C'è qualcosa di cui parlare.

Cominciò a passare in rassegna i tranquilli dintorni, e sulle pareti del vaso del tempo gli sembrò che si manifestasse Dio.

5. GLI ANIMALI

Sorge un'alba scadente. Il bosco si sveglia. E nel bosco su un

albero, su un ramo, si leva un uccello e comincia a mormorare delle stelle che ha visto in sogno, e batte col becco sulle teste dei suoi uccellini argentati. Il leone, il lupo e la puzzola leccano pigri e assonnati i propri cuccioli argentati. Lui, il bosco, ci ricorda un buffet pieno di forchette e cucchiari d'argento. Oppure, oppure, oppure osserviamo, il fiume scorre, azzurro di caparbieta. Nel fiume volteggiano i pesci coi propri figli. Guardano coi loro occhi divini l'acqua azzurra e cacciano i vermi superbi. Chissà, li attende al varco la notte, li attende al varco il giorno. Un moscerino riflette sulla felicità. Lo scarabeo d'acqua è nostalgico. Le bestie non fanno uso di alcool. Le bestie sanno annoiarsi senza sostanze narcotiche. Si abbandonano alla depravazione bestiale. Bestie il tempo siede su di voi. Il tempo vi pensa, e anche Dio.

Bestie, siete delle campane. Il volto sonoro di una volpe osserva il suo bosco. Gli alberi si ergono sicuri come punti, come una marea silenziosa. Ma noi lasceremo in pace il bosco, noi nel bosco non capiamo niente. La natura appassisce come la notte. Andiamo a dormire. Siamo molto incupiti.

6. I PUNTI E LA SETTIMA ORA

Quando andiamo a dormire pensiamo, diciamo, scriviamo: il giorno è trascorso. E arrivato il domani non cercheremo il giorno passato. Però fino a quando non ci siamo sdraiati, consideriamo il giorno come se ancora non fosse passato, come se ancora esistesse, come se il giorno fosse la strada per la quale ci siamo incamminati, che abbiamo percorso fino alla fine e per la quale ci siamo stancati. Ma che volendo possiamo rifare all'indietro. Tutta la nostra suddivisione del tempo, tutta la nostra arte si comporta col tempo come se non facesse differenza quando una cosa è successa, succede o succederà. Io ho sentito e per la prima volta ho non compreso il tempo in prigione. Ho sempre ritenuto che almeno "cinque giorni avanti" sia la stessa cosa che "cinque giorni indietro", che sia come la stanza in cui stai, nel centro, mentre un cane ti guarda alla finestra. Hai voluto girarti, e hai visto una porta, ma no, hai visto una finestra. Ma se nella stanza ci sono quattro mura lisce, allora il massimo che vedrai è la morte su una delle pareti. Pensai di sperimentare il tempo in prigione. Volevo proporre, proposi in effetti al mio compagno di stanza di provare a ripetere esattamente il giorno precedente, in prigione tutto lo permetteva, non c'erano avvenimenti. Ma c'era il tempo. E nel tempo io ho ricevuto la mia punizione. Nel mondo volano dei punti, sono i punti del tempo. Si siedono sulle foglie, si posano sulla fronte, rallegrano gli scarabei. Uno che muore a 80 anni, e uno che muore a 10, ciascuno di loro ha soltanto il secondo della morte. Non hanno nient'altro che questo. Le farfalle che vivono un giorno per noi sono cani di cento anni. L'unica differenza è nel fatto che l'ottantenne non ha futuro, mentre il decenne lo ha. Ma neanche questo è vero, poiché il futuro si frantuma. Perché prima che si aggiunga un nuovo istante, quello vecchio scompare, il ché si potrebbe rappresentare così:

∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅
∅ ∅ ∅ ∅ ∅

Solo che gli zeri non devono essere sbarrati, ma cancellati. En-

trambi hanno questo istante minimo di futuro, oppure non lo ha nessuno dei due, non può e non poteva essere, poiché stanno morendo. Il nostro calendario è costruito in modo che non percepiamo la novità di ogni istante. In prigione questa novità di ogni secondo, e contemporaneamente l'insignificanza di questa novità, mi è divenuta evidente. Non posso capire ora se mi avessero liberato due giorni prima o dopo se ci sarebbe stata qualche differenza. Diventa incomprensibile che cosa significa prima e dopo, tutto diventa incomprensibile. E comunque i galli cantano ogni notte. Ma il ricordo è una cosa senza speranza, i testimoni si confondono e sbagliano. In una notte non ci sono per due volte le tre in punto, il giustiziato che giace ora in terra è stato ucciso un minuto fa e sarà ucciso domani l'altro. L'immaginazione non è solida. Ogni ora, se non ogni minuto, deve ricevere il proprio numero, che si somma a ogni numero seguente o che resta sempre lo stesso. Diciamo che per noi sono le sette e lasciamole durare. Per cominciare bisogna come minimo cancellare i giorni, le settimane e i mesi. Allora i galli grideranno in tempi diversi, e non esisteranno più intervalli uguali, perché non si può comparare l'esistente con ciò che non è ancora esistito, che forse non esisterà nemmeno. Come facciamo a saperlo? Noi non vediamo i punti del tempo, su tutto cala la settimana ora.

7. LE TRISTI SPOGLIE DEGLI EVENTI

Tutto si disgrega nelle sue ultime parti mortali. Il tempo divora il mondo. Io non ca. . .

IL BORBOTTIO NELLO STOMACO DURANTE I DISCORSI D'AMORE

Chissà perché quando parlo d'amore con una nuova fresca ragazza, quasi sempre, o più esattamente spesso, mi borbotta la pancia oppure mi cola il naso. Quando succede, io penso che si tratta di un buon segno. Vuol dire che mi andrà bene. È importante, quando comincia il borbottio, contemporaneamente dare un colpo di tosse. Respirare, direi che non si deve, altrimenti il borbottio arriverebbe all'orecchio di lei. Anche dal naso che cola, si dice che si formino suoni caratteristici. È probabile che derivi dall'agitazione. Ma che c'è qui da agitarsi? L'atto sessuale, o qualsiasi cosa di simile, è un fatto. Il fatto non è niente di nuovo per noi dell'altro mondo. Fa brillare lo spirito. Entrando in esso, è come se ci avvicinassimo all'infinito. Ma ci allontaniamo in fretta. Di conseguenza sentiamo il fatto come la vita. E la sua fine – come la morte. Dopo che è finito torna tutto in ordine, non c'è vita né morte. L'agitazione di fronte al fatto, le sue conseguenze il borbottio dello stomaco e il naso che cola è, pertanto, agitazione di fronte alla vita promessa. E anche in questo, fra l'altro, c'è un senso. Sì, il senso è che qui con te c'è una collaboratrice, una donna. Siete in due. E così, a parte questo episodio, tu sei sempre solo. In generale, anche in questo caso sei solo, ma a me sembra che in questo momento, più precisamente fino al momento, si è in due. Sembra che con la donna non morirai, che in lei c'è la vita eterna.

AMMALARSI DI SIFILIDE, UNA GAMBA TAGLIATA, UN DENTE ESTRATTO

Perché ho tanta paura di ammalarmi di sifilide o di togliermi un dente? A parte la malattia e le noie, c'è ancora qualcosa. Per prima cosa, ciò introduce nella vita un ordine numerico. Da qui comincia un sistema di conto. È un sistema di conto più spaventoso di quello dell'inizio della nascita. Là non capisci, succede a tutti, nessuno ne percepisce l'orrore, lo festeggiano tutti (il giorno della nascita e del battesimo). Così per me è stato orribile stare al D.P.Z.⁷ Seconda cosa, il brutto era che era qualcosa di indicibilmente definitivo e unico e compiuto e presente. E questo per come lo capisco io diventa un numero. Lo si può coprire col numero uno. E l'uno, per me, è l'intera vita di un uomo dall'inizio alla fine, e normalmente questo *uno* lo si dovrebbe sentire soltanto all'ultimo istante. E a un tratto ecco che entra nella vita. Ed è un male non rimediabile. Un dente estratto. Ecco la convergenza di un avvenimento esterno con il tempo. Ti siedi sulla poltrona. Ed ecco che mentre quello lava le pinze, e poi le prende, in te comincia a muoversi il tempo, il tempo, il tempo, e avanza la parola all'improvviso, e avanza un fatto pieno di un contenuto ultraterreno. E il dente è sparito.

Tutto questo mi spaventa. Qui arriva la parola mai.

1932-1933

[A. Vvedenskij, "Seraja tetrad", Ivi, II, pp. 75-85]

TAPPETO ORTENSIA

A questa poesia Vvedenskij era molto affezionato, la considerava particolarmente significativa, avendola scritta "riflettendo su ogni parola. Qui tutto ha un significato, al punto che, forse, su di essa si potrebbe scrivere un trattato". Con un tono insolitamente intimo e privo di ironia, che lascia trasparire il sentimento profondo dell'autore, il poeta pone qui una serie di domande, "in modo preciso e corretto", come afferma Leonid Lipavskij. Le domande riguardano l'esistenza dell'uomo e la relazione che lo lega al mondo, alla natura, a Dio e alla morte. A esse la poesia non dà risposte, ma esprime dal profondo un "lamento sull'imperfezione della natura umana". Anna Gerasimova ha giustamente notato che "tra la semplicità infantile della forma esteriore del verso e l'altrettanto infantile semplicità delle 'domande ultime' sul Tempo, sulla Morte, su Dio, c'è un 'abisso sonnolento' [...] di significati liberati che turbina, pieno di sorprese, sul quale si è gettato un ponte pericolante" (A. Gerasimova, "Upravlenie so mnogimi neizvestnymi", Moskovskij Vestnik, 1990, 7, p. 196). La sensazione di equilibrio instabile che domina la lirica è data dalla struttura, falsamente circolare, il cui centro è in continuo slittamento. L'anafora a inizio verso della forma dativa del pronome personale "io" si contrappone a ciò che il poeta non è, descritto nella seconda parte del verso;

⁷ Dom predvaritel'nogo zaključenija, carcere preventivo, dove Vvedenskij fu rinchiuso dalla fine del 1931 al giugno del 1932.

l'attenzione del lettore è portata così a tralasciare la presenza del poeta per concentrarsi sugli elementi che costituiscono l'“altro mondo”, il mondo degli animali, dell'erba, degli insetti; o ancora, il mondo dell'aquila, rispetto a cui l'uomo non è che un'immagine che si agita nella sua mente. All'interno di ogni verso si è portati a scivolare da un livello individuale di partenza a uno universale, divino, in cui è evidente il tentativo costantemente fallito di un dialogo: il poeta e il suo altro “sé” non possono vedere nel bosco le “parole invisibili” del linguaggio della natura e dell'universo divino. L'unico dialogo che avviene è quello tra il verme, simbolo della morte, e la terra, che risponde col silenzio sapendo di non poter descrivere con le parole la verità: “forse in risposta tace / lei sa che tutto non è così”.

La “lagnanza”, più volte ribadita, “di non essere un tappeto né un'ortensia”, da frase priva di significato diventa elemento fondante della poesia, rivela l'atteggiamento interiore dell'autore, per cui una protesta apparentemente insensata viene trasfigurata e acquisisce un senso più ampio, inspiegabile con la ragione. Tappeto e ortensia cessano di essere due parole scelte in modo apparentemente casuale e diventano oggetti che fanno da tramite verso un mondo autentico, geroglifici che trasportano al di là della realtà quotidiana. L'importanza di queste due parole-geroglifici è confermata dal fatto che i c'inari si riferivano a questa poesia come al “tappeto ortensia”. Abbiamo voluto pertanto riprendere questo titolo, pur non presente nelle antologie in cui la poesia è indicata convenzionalmente con il primo verso.

Mi spiace non esser l'animale,
che corre per l'azzurra stradina,
che a un sé dice sii fedele,
e all'altro sé aspetta un poco,
andrò con me stesso a passeggiare nel bosco
per osservare insignificanti foglie.
Mi spiace non essere una stella
che corre per la volta celeste,
in cerca della perfetta culla,
trova se stessa e la vuota acqua terrestre,
nessuno ha sentito che la stella ha scricchiato
incoraggiare i pesci col proprio silenzio è il suo significato.
Ho ancora la lagnanza
di non essere un tappeto né un'ortensia.
Mi spiace non essere un tetto,
che non cade in modo inatteso,
che la pioggia rende zuppo,
la cui morte non è improvvisa.
Non mi piace essere mortale,
mi dispiace essere inesatto.
È molto, molto meglio, credetemi,
una particella del giorno un'unità della notte.
Mi spiace non essere un'aquila,
che vola attraverso alture e alture,
nella cui mente si agita

un uomo che osserva misure.
Mi spiace non essere un'aquila,
che vola attraverso grandi alture,
nella cui mente si agita
un uomo che osserva misure.
Siederò con te vento
su questa pietruzza di morte.
Mi spiace non essere un piatto,
non mi piace non esser pietà.
Mi spiace non essere un boschetto,
che di foglie si è armato.
È difficile stare con i minuti,
mi hanno terribilmente complicato.
Mi offende all'inverosimile
che io sia davvero visibile.
Ho ancora la lagnanza
di non essere un tappeto né un'ortensia.
Mi fa paura muovermi
non come gli scarabei scarabei,
come le farfalle e il carretto
e come gli scarabei ragni.
Mi fa paura muovermi
in modo diverso dal verme,
che scava in terra le sue tane,
con la terra fa conversazione.
Terra, dove sono i tuoi affari,
le dice il gelido verme,
ma la terra disponendo dei cadaveri
forse in risposta tace,
lei sa che tutto non è così.
M'è difficile stare con i minuti,
mi hanno terribilmente complicato.
Mi fa paura non essere l'erba erba,
mi fa paura non essere la candela.
Mi fa paura non essere l'erba candela,
a questo io rispondevo,
e gli alberi dondolano in un attimo.
Mi fa paura che alla vista
di due cose che sono uguali
io non veda che sono diverse,
che ognuna ha solo una vita.
Mi fa paura che alla vista
di due cose che sono uguali
io non veda che esse tenaci
si sforzano di essere simili.
Io vedo un mondo alterato,
sento il sussurro di lire smorzate,
e prese le lettere per l'estremità
sollevo la parola armadio,
adesso metto l'armadio a posto,
della sostanza è la soda pasta.
Non mi piace essere mortale,
mi spiace non essere esatto,
è molto, molto meglio, credetemi,
una particella del giorno un'unità della notte.

Ho ancora la lagnanza
 di non essere un tappeto né un'ortensia.
 Andrò con me stesso a passeggiare nel bosco
 per osservare insignificanti foglie,
 mi spiace che su queste foglie
 non vedrò parole invisibili,
 che si chiamano caso, che si chiamano immortalità, che si
 chiamano una sorta di fondamenti.

Mi spiace non essere un'aquila,
 che vola per alture e alture,
 nella cui mente si agita
 un uomo che osserva misure.
 Mi fa paura che tutto vada alla rovina,
 e rispetto a questo io non faccio eccezione.
 Siederò con te vento
 su questa pietruzza di morte.
 Intorno l'erba cresce come una candela,
 e gli alberi dondolano in un attimo.
 Mi dispiace non essere un seme,
 mi fa paura non essere fertilità.
 Il verme dietro a noi tutti viene,
 porta l'unisonorità.
 Mi fa paura essere incertezza,
 mi spiace non essere il fuoco.

1934

[A. Vvedenskij, "Mne žalko, što ja ne zver'", Ivi, I, pp. 183-185]

ELEGIA

L'epigrafe è un verso di Igor' Bachterev. Vvedenskij riteneva questa poesia diversa da tutte le sue opere precedenti: è in effetti l'unico testo in cui non brilla la "stella del nonsenso", anche se la "chiarezza" delle immagini è soltanto apparente. A dominare, come in Tappeto ortensia, è una nota intima e personale non consueta per il poeta. La morte è più che mai vicina in questa che è una contemplazione del lontano mondo della natura. A essa si contrappone l'inconsistenza dell'esistenza razionale dell'uomo, che non significa "quasi niente". Colpisce il tono rassegnato con cui si dichiara la fine della speranza – "di combattere non c'è motivo" – e il disprezzo per la misera vita degli uomini, che tradiscono gli amici, che si perdonano da soli, che non riconoscono in Dio il proprio signore.

*Così un'elegia ho scritto
 su come andavo sul carretto.*

Osservando le vette dei monti,
 con le loro infinite estensioni,
 e le brocche stracolme di vini,
 il mondo puro come neve,
 io ho visto i ruscelli montani,
 della folgore il crudele sguardo,
 e il vento pacifico e grande,
 l'inutile ora della morte.

Il guerriero, come luccio nuotando,
 tutto pieno di fiero ardimento,
 qui combatte con l'umido mare,
 sul mosso terreno ineguale.
 Qui il cavallo su palme possenti
 è infuocato nell'inseguimento,
 qui cavalli di tenebra danzano
 in braccio all'erba sovrana.

Guarda il bosco nelle ampie distese,
 negli addobbi di notti silenti,
 mentre noi da una nuda finestra
 alla luce di un'inanimata stella,
 stretto il cuore in un dubbio vano,
 non dormiamo di notte, piangiamo,
 quasi niente noi significhiamo,
 aspettiamo la docile vita.

Sconosciuto è per noi l'entusiasmo,
 tutto è duro, è cupo e opprimente,
 con infamia tradiamo l'amico,
 non è Dio il nostro signore.
 Del dolore i fiori nutriamo,
 noi da soli ci siam perdonati,
 come cenere tiepidi amiamo,
 il garofano più dell'aquila.

Con invidia osservo le bestie,
 non credendo ai pensieri né ai fatti,
 gli intelletti si sono perduti,
 di combattere non c'è motivo.
 Per noi tutto è come una caduta,
 ogni sogno, il giorno, la notte,
 e persino il ronzio della musica
 all'abisso non sfuggirà.

Tra le onde del mare agitato,
 sulla sabbia deserta e difforme,
 in un corpo indecente di donna,
 non abbiamo trovato conforto.
 Il buon senso leggero è scordato,
 la morte abbiamo cantato, e lo schifo,
 la memoria è per noi un azzardo,
 per questo siamo bruciati.

Sono in volo uccelli divini,
 e svolazzano le loro trecce,
 come aghi brillan le vesti,
 non c'è pietà nel volo.
 Loro sanno contare il tempo,
 su di sé sperimentano il peso,
 lascia che vuota la staffa tintinni,
 non devi diventare folle.

Che il ruscello scorra cristallino,
 corra il cavallo di lucido specchio,
 tu respiri l'aria musicale,

e insieme la putrefazione.
Litigioso, scarno cocchiere,
in quest'ora di alba assonnata,
sprona, sprona la pigra vettura,
e vola senza indugiare.

Con le ali non sguazzano i cigni
sulle mense sontuose imbandite,
con le aquile fuse nel bronzo
non suonano la vittoria.
L'ispirazione che era sparita
ora torna per un solo istante,
con la morte, la morte stai in linea,
poeta e misero cavaliere.

1940

[A. Vvedenskij, "Elegija", Ivi, II, pp. 68-69. Si ringrazia la rivista In forma di parole che ne autorizza la pubblicazione.]

DOVE. QUANDO

Ci troviamo di fronte alla vicenda di un uomo e del suo suicidio, un suicidio assurdo: "cavata dalla tasca la tempia si sparò alla testa". Prima di uccidersi, dà il suo addio al mondo e, nell'"ora seconda" che segue la morte, il mondo e la natura danno l'addio a lui. Le due parole del titolo, locuzioni di luogo e di tempo che definiscono anche le due parti in cui si divide l'opera, vengono astratte, assumono un significato convenzionale che sta a indicare lo spazio e il tempo della morte. Sono due punti che si espandono nella poesia e in essa trovano il loro autentico significato. Ultima opera scritta da Vvedenskij, Dove. Quando è un viaggio retrospettivo nella sua poetica, di cui si ritrovano i motivi principali, visti per così dire "sub specie mortis". È un addio alla vita e alla poesia che segue la rassegnazione espressa nella precedente Elegia. Sentendo la morte ormai vicinissima, Vvedenskij riesce quasi a vedere le "parole invisibili" che cercava in Tappeto ortensia. In questo "tragico accordo finale" (la definizione è di Anna Gerasimova) dell'opera che fu la sua vita, Vvedenskij si rivolge alla poesia in un estremo tentativo di esistere, confondendosi con "on", il protagonista, e con la sua vicenda: "Ho dimenticato di congedarmi dal passato, cioè ha dimenticato di congedarsi dal passato". L'uomo è incapace di comunicare con la natura, non può che intirizzirsi, congelarsi, immobilizzarsi di fronte al richiamo del mondo, "non riuscirà a dire grazie". La seconda parte, l'esistenza dopo la morte in cui è possibile la miracolosa sospensione del tempo, è composta di tredici frasi sulle quali, come nota Druskin, "si potrebbe scrivere un intero trattato". Ci limitiamo a notare lo slittamento di vari elementi grammaticali, risolto nella disintegrazione della frase centrale – "a quel punto l'ombra di un universale disgusto si posò su tutto" – che accompagna la dissoluzione dell'esistenza (ancora una volta poesia ed esistenza coincidono). L'impotenza dell'uomo, l'impossibilità di fondersi effettivamente col mondo della natura per

avvicinarsi a Dio è rappresentata dall'unica possibilità dell'astensione: "non capiva niente, ma si asteneva". E dopo aver raccontato il ritiro dell'uomo, che è anche il ritiro suo e della sua poesia, Vvedenskij termina con un'esortazione al simbolo stesso della poesia, quel Puškin "che visse prima di lui". Dopo, resta solo il silenzio.

DOVE

Dove stava appoggiato a una statua. Col viso strapieno di pensieri. Stava. Si volgeva egli stesso in statua. Non aveva sangue. Guardate cosa disse:
addio alberi scuri,
addio boschi neri,
moto circolatorio di stelle nel cielo,
e voci di uccelli spensierati.
Probabilmente intendeva andarsene da qualche parte in qualche tempo.
Addio rocce campestri,
vi ho osservato come ore.
addio farfalle vive,
con voi mi sono affamato.
Addio pietre, addio nubi,
vi ho amato, vi ho tormentato.
<Egli> con angoscia e con un rimorso postumo cominciò a guardare le fini dei fili d'erba.
Addio gloriose fini.
Addio fiori. Addio acqua.
Corrono i corrieri postali,
corre il destino, corre la sciagura.
Ho camminato nel campo prigioniero
ho abbracciato il sentiero nel bosco,
ho destato il pesce la mattina,
ho spaventato delle querce la folla,
ho visto delle querce la dimora sepolcrale
e ho cantato tutto intorno una canzone con fatica.
<Egli si> immagina e ricorda come di quando in quando andava al fiume.
Venivo a te fiume.
Addio fiume. Trema la mano.
Risplendevi tutto, scorrevi tutto,
e io stavo di fronte a te,
addosso un caffettano di vetro,
ascoltavo la tua risacca di fiume.
Com'era dolce per me entrare
in te, e di nuovo uscire.
Com'era dolce per me entrare
in me e di nuovo uscire,
dove come lucherini le querce frusciano,
le querce, insensate, sapevano,
le querce, frusciano appena appena.
A questo punto calcola cosa sarebbe stato se avesse osservato anche il mare.
Mare addio. Addio sabbia.
O terra montuosa come sei grande.
Che le onde battano. Che la schiuma spruzzi,

su una pietra io siedo, con un piffero,
 mentre il mare sciaborda a poco a poco.
 E tutto è lontano nel mare.
 E tutto è lontano dal mare.
 Corre l'inquietudine come un'oca noiosa
 non è facile separarsi dal mare.
 Mare addio. Addio paradiso.
 O come grande sei, terra montuosa.
 Si ricordò anche dell'ultima cosa che c'è in natura. Si ricordò
 il deserto.
 Addio anche a voi
 Deserti e leoni.
 Così separatosi da tutte le cose egli abbassò l'arma con cura e
 cavata dalla tasca la tempia si sparò alla testa. Ed ecco che si
 costituì l'ora seconda, l'addio di tutti a uno.
 Gli alberi sbatterono come ali le proprie braccia. Pensarono
 che potevano e risposero:
 tu venivi a trovarci. Guardate
 egli è morto e tutti morirete.
 Ci aveva preso per minuti,
 liso, floscio, incurvato.
 Vagando fuori di senno
 come il gelido inverno.
 Che cosa riferirà egli ora agli alberi. Niente, *intirizzisce*.
 Le rocce o pietre non slittarono dal proprio posto. Col silenzio,
 col non detto e con l'assenza di suono, ispirarono noi voi e lui.
 Dormi. Addio. È giunta la fine.
 Dietro di te è giunto il messo.
 Egli è giunto nell'ultima ora.
 Signore perdonaci
 Signore perdonaci
 Signore perdonaci.
 Che cosa obbietterà ora egli alle pietre. Niente, congela.
 I pesci e le querce gli hanno regalato un grappolo d'uva e una
 piccola quantità dell'ultima gioia.
 Le querce dissero: noi cresciamo.
 I pesci dissero: noi nuotiamo.
 Le querce chiesero: che ora è.
 I pesci dissero: perdona anche noi.
 Che cosa dirà egli ora ai pesci e alle querce: non riuscirà a dire
 grazie.
 Il fiume che corre potente per la terra. Il fiume che scorre
 potente. Il fiume che porta potente le proprie onde. Il fiume
 è come lo zar. Esso ha salutato così che. Ecco così. Ed egli
 giaceva come un quaderno proprio sulla sua riva.
 Addio quaderno.
 Non è piacevole e non è facile morire.
 Addio mondo. Addio paradiso.
 Sei molto lontana terra degli uomini.
 Che farà al fiume? Niente. Pietrifica.
 E il mare indebolito dalle proprie lunghe bufere contemplava
 con piacere la morte. Aveva forse questo mare l'aspetto debole
 di un'aquila. No, non l'aveva.
 Guarderà egli il mare? No, non può.

Ma, ecco! D'improvviso cominciarono a strombazzare da qualche parte selvaggi e non selvaggi. Lui guardò la gente.

QUANDO

Quando egli schiuse i propri occhi gonfi, egli aprì gli occhi.
 Ricordò tutto com'è a memoria. Ho dimenticato di congedarmi dal passato, cioè ha dimenticato di congedarsi dal passato.
 Allora ricordò, si ricordò l'intero istante della propria morte.
 Tutte queste sestine, cinquine. Tutto il tran tran quotidiano.
 Tutto il ritmo. Che gli era fedele amico, come disse prima di lui Puškin. Ah, Puškin Puškin, quello stesso Puškin che visse prima di lui. A quel punto l'ombra di un universale disgusto si posò su tutto. A quel punto l'ombra di un universale si posò su tutto. Egli non capiva niente, ma si asteneva. E i selvaggi, ma forse non erano selvaggi, con un pianto simile allo stormire delle querce, al ronzio delle api, allo sciabordio delle onde, al silenzio delle pietre e all'aspetto del deserto, sollevando i piatti sopra le teste, uscirono e senza fretta scesero dalle cime sull'esigua terra. Ah, Puškin. Puškin.

È tutto

1941

[A. Vvedenskij, "Gde. Kogda", Ivi, pp. 70-72]

NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA

1904-1922: Aleksandr Ivanovič Vvedenskij nasce a San Pietroburgo il 26 novembre (6 dicembre) del 1904 da Ivan Viktorovič, laureato in giurisprudenza e funzionario dello stato, e Evgenija Ivanovna Povolockaja, ginecologa. È il primo di quattro fratelli, dopo di lui nascono Vladimir, che diventerà avvocato, Evgenija ed Evlalija, morte entrambe di tubercolosi, l'una da bambina, l'altra alla fine della Seconda guerra mondiale. La famiglia viaggia molto, seguendo gli spostamenti del padre. Nel 1909 Ivan Vvedenskij ottiene un incarico presso la Banca fondiaria dell'agricoltura e la famiglia torna a San Pietroburgo. Nel 1914, per volontà dei genitori, Vvedenskij e suo fratello Vladimir entrano nel corpo dei cadetti. Preferendo proteggere i propri figli dalla guerra, i coniugi Vvedenskij nel 1917 iscrivono tuttavia il giovane Aleksandr al liceo ginnasio Ivanov, fondato da L. Lentovskaja da cui in seguito prenderà il nome; qui Vvedenskij stringe amicizia con Leonid Lipavskij e Vladimir Alekseev-Askol'dov, figlio del filosofo Sergej Askol'dov. Suoi compagni di classe sono Tamara Mejer, che sarà la sua prima moglie e sposerà poi Lipavskij, e Michail Druskin, fratello di Jakov, che diventerà uno dei suoi migliori amici. Si forma in questi anni il primo nucleo di quelli che saranno i činari. Vvedenskij, Lipavskij e Askol'dov creano un piccolo circolo letterario scolastico e nel 1917-18 compongono a sei mani il poema *Byk Buddy* [Il bue di Budda], di cui non resta che il titolo. Durante l'ultimo anno di liceo il loro professore di letteratura, Leonid Georg, organizza una

messa in scena del *Revizor* [L'ispettore generale] di Gogol', nella quale Vvedenskij recita la parte di Chlestakov. Georg è un uomo molto aperto, curioso e disponibile e sostiene fin dall'inizio i tentativi di Vvedenskij di cimentarsi con la poesia. Anche dopo il liceo Vvedenskij continua a frequentare il circolo letterario che gravita intorno al professore, ricordato con molto affetto da Druskin. Nel gennaio del 1921 Vvedenskij, Lipavskij e Alekseev spediscono alcune loro poesie ad Aleksandr Blok, pregandolo di dare loro il suo giudizio. La risposta di Blok non si è conservata, ma dagli appunti sul suo diario si legge che il poeta simbolista non apprezzò nessuno dei tre poeti, ritenendo appena interessante il solo Alekseev. Nel giugno del 1921 Vvedenskij termina il liceo, senza aver sostenuto, come ricorda Druskin, l'esame di letteratura, e il padre gli procura un lavoro come impiegato di cancelleria presso il cantiere della centrale elettrica Krasnyj Oktjabr' [Ottobre rosso], terminata di costruire l'anno successivo.

1922-1925: nel 1922 Vvedenskij viene ammesso alla facoltà di giurisprudenza dell'università di Pietrogrado, ma non porterà a termine gli studi. Nel 1923, presumibilmente dopo l'espulsione della Mejer, lascia definitivamente l'università. La sua attività poetica risente in questi primissimi anni dell'influenza del futurismo, in particolare della poesia transmentale di Aleksej Kručenyč. Frequenta anche Nikolaj Kljuev e Michail Kuzmin e stringe amicizia con Igor' Terent'ev, con cui collabora presso il dipartimento di fonologia del Ginchuk, dove incontra e conosce artisti come Vera Ermolaeva e Lev Judin, ai quali resterà sempre legato, ma anche i maestri Kazimir Malevič, Michail Matjušin e Pavel Filonov. Del marzo del 1924 è il questionario compilato da Vvedenskij per entrare nel Sojuz poetov, a cui sarà ammesso nel novembre dello stesso anno; alla domanda "a quale corrente poetica appartiene" scrive "al futurismo". Nell'estate del 1925 è invitato con Druskin a una serata a casa dell'ex compagno di liceo Evgenij Vigiljanskij in cui giovani poeti leggono le proprie poesie. Daniil Charms è fra di loro e la sua esibizione colpisce Vvedenskij, che alla fine della serata va da lui per presentarsi. I due, sempre in compagnia di Druskin, vanno via insieme e trascorrono tutto il resto della notte insieme. Nasce così la loro lunga amicizia. Grazie a Charms Vvedenskij entra in contatto col gruppo degli zaumniki di Aleksandr Tufanov, erede dei poeti transmentali cubofuturisti. Nel marzo del 1925 Tufanov fonda l'Orden zaumnikov Dso, nel quale in seguito entra anche Vvedenskij. Il gruppo scrive un proprio manifesto e organizza varie serate, durante le quali Vvedenskij legge versi e prosa. La passione di Tufanov per la *zaum'* non convince Vvedenskij e nel corso del 1925 l'Orden zaumnikov si trasforma, su pressione di Charms e Vvedenskij, in Levyj Flang. A partire dal 1925 i due

amici scelgono inoltre la definizione di poeti činari, proprio per distinguersi all'interno dei vari gruppi coi quali collaborano.

1926-1932: nel 1926 Vvedenskij pubblica *Načalo poemy* [Inizio di poema] sull'almanacco del Sojuz poetov di Leningrado, a cui fa seguito l'anno successivo sull'almanacco *Koster* [Il falò] un estratto dal suo poema drammatico *Minin i Požarskij* [Minin e Požarskij]. Entrambe le poesie sono firmate "aleksandrvedenskij činar' avtoritet bessmyslicy" [aleksandrvedenskij činar' autorità dell'assurdo]. In vita non pubblicherà più niente, a eccezione delle poesie per bambini. Con Charms, "činar'-vziral'nik" [činar'-contemplatore], fa coppia fissa, partecipando a varie serate letterarie in cui i due danno scandalo con il loro atteggiamento bizzarro e sfacciato. I loro caratteri, per molti versi opposti, si completano a vicenda: all'attitudine svagata di Vvedenskij, che vive distrattamente, ama il gioco d'azzardo e le donne, corrisponde l'atteggiamento serio di Charms, attento ai dettagli e particolarmente abile a progettare e organizzare. Nell'aprile del 1926 spediscono alcune loro poesie a Boris Pasternak per un'eventuale pubblicazione sull'almanacco della rivista *Uzel* [Il nodo]. Nella lettera che accompagna i testi descrivono le loro difficoltà a pubblicare, definendosi "gli unici poeti di sinistra di Pietrogrado". Sempre nel 1926 Vvedenskij e Charms vengono invitati a collaborare con il collettivo teatrale Radiks, per il quale compongono *Moja mama vsja v časach* [Mia madre è tutta un orologio], montaggio di alcuni loro testi. Vvedenskij si offre di intercedere presso il Ginchuk per ottenere un sostegno e una sala prove per la compagnia. Malevič, il direttore del Ginchuk, risponde affermativamente alla richiesta scritta da Charms con le parole "Io sono un vecchio scapestrato, voi siete giovani; vediamo cosa ne viene fuori". Dopo aver passato l'inverno a provare nella Sala bianca del Ginchuk, la compagnia non riesce a mettere in scena la pièce per motivi organizzativi. Nel corso delle prove per lo spettacolo anche Nikolaj Zabolockij, che Charms e Vvedenskij avevano conosciuto alla fine del 1925 durante una serata presso il Sojuz poetov, diventa collaboratore della compagnia. Nel 1927 Nikolaj Olejnikov offre a Vvedenskij la possibilità di collaborare con le riviste che fanno capo alla sezione di letteratura per l'infanzia del Gosizdat, su cui egli stesso scrive. Vvedenskij pubblicherà racconti e poesie per bambini fino al 1937, quando gli sarà preclusa anche questa possibilità di lavorare. Tra la fine del 1927 e l'inizio del 1928 Vvedenskij è uno dei fondatori di Oberiu. Le esibizioni del gruppo si accompagnano a scandali e accuse di distanza dall'"arte del popolo rivoluzionario sovietico" fino a quando, nella primavera del 1930, di fronte a una stampa ufficiale sempre più ostile, il gruppo interrompe la sua attività. Già un anno prima a Vvedenskij e a Charms è stata ritirata la tessera del Sojuz poetov

con il pretesto di non aver pagato la quota annuale. Il 10 dicembre del 1931 Vvedenskij, Charms e Tufanov vengono arrestati. Vvedenskij viene interrogato otto volte tra la fine del dicembre 1931 e il gennaio del 1932 e infine accusato di far parte di un gruppo antisovietico di scrittori e di promuovere una campagna controrivoluzionaria nell'ambito del Detizdat. Viene condannato a tre anni di reclusione e, dopo alcuni mesi di carcere durante i quali inizia a soffrire di allucinazioni, descritte in *Seraja tetrad'* [Quaderno grigio, 1932-33], il 18 giugno del 1932 viene esiliato. Sconta la sua pena fra Kursk e Vologda e torna a Leningrado nel gennaio del 1933.

1934-1941: Vvedenskij continua a lavorare nel campo della letteratura per l'infanzia ma non smette di scrivere opere "per adulti", pur senza speranza di pubblicare. Intensifica il legame con i činari. Nel 1936 incontra l'ucraina Galina Viktorova, la sposa e si trasferisce a Char'kov, lontano dalle pressioni della capitale. Nell'autunno del 1937 nasce suo figlio Petja. A Char'kov conduce la vita di un "cittadino sovietico modello", non frequenta circoli culturali né teatri. Fatta eccezione per le sue opere per l'infanzia, che si arricchiscono di scritture per spettacoli di burattini, la sua attività di poeta è totalmente sconosciuta. Torna a Leningrado sporadicamente per incontrare i vecchi amici Druskin, Lipavskij, Charms. Poco dopo l'inizio della Seconda guerra mondiale, il 27 settembre del 1941, viene nuovamente arrestato con l'accusa di simpatizzare per i tedeschi. Muore di pleurite il 19 dicembre a Kazan', dopo esser stato forzatamente evacuato da Char'kov. Il suo corpo resta alcuni giorni in un ospedale psichiatrico e viene poi sepolto in una fossa comune del cimitero Arskij. Vvedenskij è stato riabilitato nel 1964.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

La maggior parte delle opere di Vvedenskij è giunta fino a noi attraverso l'archivio di Charms, che, conoscendo lo scarso attaccamento di Vvedenskij alle proprie poesie, si era fatto consegnare vari manoscritti. L'archivio di Charms è stato conservato dall'amico Jakov Druskin che ne ha aspettato per anni il ritorno. Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta Druskin ha iniziato a mostrare i loro testi ad alcuni giovani studiosi – Anatolij Aleksandrov, Michail Mejlach, Genrich Orlov – grazie ai quali è iniziata la riscoperta dei due poeti, che ha portato alla pubblicazione delle opere complete di Vvedenskij.

PROSA E POESIA

A. Vvedenskij, *Polnoe sobranie sočinenij v dvuch tomach*, a cura di M. Mejlach, Ann Arbor 1980-1984.

Idem, *Polnoe sobranie proizvedenij v dvuch tomach*, a cura di M. Mejlach, Moskva 1993.

CRITICA

I. Levin, "Vvedensky. Text and subtext", *Neue russische Literatur*, 1981-1982, 4-5, pp. 189-203.

O. Rezvina, "Kačestvennaja i funkcional'naja charakteristika vremeni v poezii A. Vvedenskogo", *Russian Literature*, 1983 (XIII), 1, pp. 397-402.

Ja. Druskin, "Stadii ponimanija", *Wiener slawistischer Almanach*, 1985 (XV), pp. 405-413.

C. Müller-Scholle, "Das russische Theater des Absurden. Charms-Vvedenskij", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1988 (XXXIII), 1, pp. 57-92.

A. Gerasimova, "Uravnenie so mnogimi neizvestnymi (ličnyj jazyk Vvedenskogo kak sistema znakov)", *Moskovskij Vestnik*, 1990, 7, pp. 192-206.

Ja. Druskin, "Kommunikativnost' v tvorčestve A. Vvedenskogo", *Teatr*, 1991, 11, pp. 80-94.

M. Mejlach, "Dver' v poeziju otkryta", A. Vvedenskij, *Polnoe sobranie proizvedenij v dvuch tomach*, I, Moskva 1993, pp. 10-39.

Idem, "Čto takoe est' potec?", A. Vvedenskij, *Polnoe sobranie proizvedenij v dvuch tomach*, II, Moskva 1993, pp. 5-43.

A. Kobrinskij, "A voobščë živu očen' plocho... K biografii A. Vvedenskogo char'kovskogo perioda", *Russian Studies, Etudes Russes, Russische Forschungen*, 1995 (I), 3, pp. 245-261.

A. Hansen-Löve, "Scribo quia absurdum. Die Religionen der russischen Dichter des Absurden", *Russisches Denken im Europäischen Dialog*, Innsbruck-Wien 1998, pp. 160-203.

Ja. Druskin, "Zvezda bessmyslycy", *Sborišče družej ostavlennych sud'boju*, a cura di V. Sažin, I, Moskva 2000, pp. 323-415.

Aleksandr Vvedenskij i russkij avangard. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii, posvjaščenoj 100-letiju so dnja roždenija A. Vvedenskogo, a cura di A. Kobrinskij, Sankt-Peterburg 2004.

A. Vvedenskij i D. Charms v ich perepiske, a cura di V. Sažin, Paris 2004.

Poet Aleksandr Vvedenskij, a cura di K. Ičin e S. Kudrjavcev, Moskva 2006.



Konstantin Vaginov. Oberiuta per caso

A cura di Milly Berrone

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 97-112 ◇

Konstantin Vaginov – ricorda Igor’ Bachterev nelle sue memorie – non frequenta il cosiddetto “studio” sulla Nadeždinskaja in cui si riuniscono i futuri oberiuti: è “disperatamente impegnato” nella stesura del suo primo romanzo, *Kozlinaja pesn’* [Il canto del capro, 1927]. Non contribuisce all’organizzazione della serata *Tri levych časa* [Tre ore di sinistra]: è molto preso dal suo libro. Non partecipa con Zabolockij all’esibizione prevista per la primavera del 1928: si ammala. Viene tuttavia accettato con entusiasmo come membro di Oberiu. Il suo nome appare sul manifesto ed è proprio lui che nella sala del Dom pečati, di fronte a un pubblico stupito e perplesso, riscuote più successo, esibendosi con atteggiamento impassibile, benché accompagnato dalle evoluzioni di una ballerina. Il distacco con cui Vaginov affronta la lettura pubblica dei suoi versi caratterizza anche la caricaturale descrizione della serata presente nel suo secondo romanzo *Trudy i dni Svistonova* [Le opere e i giorni di Svistonov, 1929], in cui egli rappresenta se stesso nella figura della scrittrice Mar’ja Stepanovna:

Svistonov entrò alla Casa della stampa. C’era una serata letteraria. Interveneva una giovane scrittrice. Dopo sette anni di un’attività letteraria realmente gloriosa, che aveva incatenato lei alla sua attività e a lei i cuori della parte migliore della società, aveva svelato l’inganno, a tal punto intollerabile e cinico da far abbassare a tutti lo sguardo, provando uno spiacevole vuoto interiore. Dapprima uscì un uomo, tirandosi dietro un cavallino giocattolo, poi un ragazzo fece la ruota, poi lo stesso ragazzo in calzoncini attraversò la sala su un triciclo verde, dietro di lui fece la comparsa Mar’ja Stepanovna. “Si vergogni, Mar’ja Stepanovna!”, le gridavano dalle prime file. “Cosa fa con noi?”. Senza sapere esattamente perché si esibisse, Mar’ja Stepanovna con voce uniforme lesse i suoi versi¹.

Ricorda l’amico Nikolaj Čukovskij:

In genere dava i suoi versi a chiunque li desiderasse, da qualsiasi palcoscenico e in qualsiasi casa, ovunque lo chiamassero. Con tutti era molto dolce, incredibilmente gentile, educato, affabile, ma non si legava a nessuno. Ovunque fosse, restava sempre un solitario. Non ha mai condiviso opinioni di gruppo, non ha mai imitato nessuno, non ha mai subito l’influenza di qualcuno e scriveva versi come se accanto a lui non ci fossero né Gumilev, né Blok, né Achmatova, né Majakovskij, né Mandel’štam, né Chlebnikov, né Chodasevič, né Kuzmin, né Tichonov².

E non molto diversamente si esprime anche Aleksandra Fedorova, sua moglie:

Si avvicinava a tutti coloro che incontrava. Se lo invitavano andava, se leggevano ascoltava. E si interessava a tutti. Riteneva che ogni persona fosse interessante, che in ogni persona si potesse trovare qualcosa di interessante. Frequentava volentieri anche i sanatori, e lì aveva molti amici. Non vi trascorreva il tempo come un malato, lì raccoglieva materiale per la sua opera. Riteneva che tutta la vita fosse materiale, e che occorresse prendere ciò che si poteva³.

L’occasionalità della sua partecipazione alle attività del gruppo è ormai esplicitamente riconosciuta dalla critica che definisce Vaginov come la figura meno “oberiuta” di Oberiu, come un personaggio “a parte”⁴, come un “solitario” con un ruolo soltanto secondario⁵. Tali definizioni non impediscono tuttavia di scorgere le profonde affinità che legano la sua opera a quella degli altri oberiuti. Al di là di specifici aspetti che accomunano tanto la sua poesia quanto la sua prosa, ora attraverso il tema della morte di Pietroburgo al Charms di *Komedija goroda Peterburga* [Commedia della città di Pietroburgo, 1927], ora in virtù del motivo della Leningrado dei miseri alle liriche di Zabolockij della raccolta *Stolbcy* [Colonne, 1929], ora grazie ai motivi escatologici alla poesia di Vvedenskij, altri sono gli elementi che avvicinano Vaginov ai membri di quella che viene generalmente definita come l’ultima avanguardia ormai sovietica, responsabile di aver proposto e percorso, nella Leningrado degli anni compresi tra il 1925 e il 1934, ciò che in ambito europeo sarà solo successivamente definito come cultura dell’assurdo. Innanzi tutto il rapporto con la parola, capace di rivelare attraverso un atteggiamento straniante il grottesco e il nonsenso della realtà, ma anche il contrastato legame con la tradizione letteraria prerivoluzionaria che di un passato piuttosto recente conserva e conduce alle estreme conseguenze il rapporto tra realtà e finzione.

Nel corso degli anni Venti Vaginov frequenta numerosi gruppi, circoli e associazioni letterari dall’orientamento spesso apparentemente contrapposto. Il percorso biografico e creativo che egli traccia permette di individuare da un lato la sua propensione ad accostare ambienti che pongono esplicitamente al centro dei propri

¹ K. Vaginov, “Trudy i dni Svistonova”, Idem, *Polnoe sobranie sočinenij v proze*, Sankt-Peterburg 1999, pp. 160-161.

² N. Čukovskij, “Konstantin Vaginov”, Idem, *Literaturnye vospominanija*, Moskva 1989, p. 186.

³ R. De Džordži, “Besedy s Aleksandroj Ivanovnoj Fedorovoj (Vaginovoj)”, *Russkaja literatura*, 1997, 3, p. 186.

⁴ J.-Ph. Jaccard, *Daniil Charms et la fin de l’avant-garde russe*, Bern - Berlin - Frankfurt am Main - New York - Paris - Wien 1991, p. 438.

⁵ M. Mejlach, “Ja ispytyval na ognе i na straže”, *Poety gruppy OBERIU*, Sankt-Peterburg 1994, pp. 5, 19.

interessi la questione dell'estetizzazione della vita (Igor' Severjanin, Nikolaj Gumilev, Michail Kuzmin, Michail Bachtin e il suo circolo, Andrej Egunov, Charms e gli oberiuti), dall'altro la parallela tendenza ad avvicinare contesti che sembrano invece fare di una maggiore attenzione alla concretezza storica e sociale il perno della propria creatività (Nicolaj Tichonov, i Fratelli di Serapione, per certi versi i formalisti, i poeti del Proletkul't). La distinzione, a ben vedere, si rivela tuttavia parzialmente illusoria.

Tutte le frequentazioni di Vaginov appartengono in effetti a uno stesso ambito culturale che, filiazione diretta del modernismo prerivoluzionario, tenta di contrapporsi al progressivo trionfo della cultura sovietica ufficiale. Come sottolinea Michail Gasparov, gli anni Venti sono infatti l'epoca del "noi costruiremo un nuovo mondo", l'epoca di Majakovskij, Mejerchol'd, Ejzenštejn e Marr in cui il modernista e antitetico "anche io sono latore di cultura" assume due diverse forme: per un verso quella dell'"anche io sono in grado di creare, e non solo di guardare dal basso ai creatori!" di Bachtin, con il suo "culto" di un pensiero attivo che sia in grado di dialogare, per un altro quella dell'"anche io sono in grado di agire sugli altri, e non solo di subirne l'azione!" dei formalisti, con il loro "culto" di una tecnologia verbale capace di costruire. Sullo sfondo di un realismo socialista ancora privo di codificazione, il decennio vede dunque contrapporsi artisti dalla stessa formazione, per i quali, come spesso accade, lo scontro più acceso non riguarda i colori ma le sfumature⁶.

Nel corso della sua breve parabola letteraria ed esistenziale Konstantin Vaginov si trasforma da promettente poeta, nutrito dalla rivoluzione e soprattutto dagli echi della avanguardistica triade simbolismo-acmeismo-futurismo, nonché dall'atmosfera decadente della Pietroburgo prerivoluzionaria, in misconosciuto prosatore, autore di romanzi difficilmente accettabili per i canoni del nascente realismo socialista, finendo con il rappresentare quella che si può complessivamente definire generazione postsimbolista. Per molti giovani poeti cresciuti negli anni della rivoluzione si rivela infatti impossibile non solo l'identificazione con una delle tre avanguardie prerivoluzionarie, ma anche l'individuazione di un nuovo e originale percorso creativo. Quasi sospinti dalle circostanze essi si vedranno pertanto costretti al passaggio alla prosa.

I testi che si è scelto di tradurre intendono attraversare l'opera di un autore solo in apparenza marginale e spesso ricordato unicamente per aver letto i propri versi da un palcoscenico leningradese su cui sembra comparso quasi per caso.

Milly Berrone

IL CAFFÈ NEL VICOLO

Tratta dalla raccolta Putešestvie v chaos [Viaggio nel caos, 1921], la lirica Il caffè nel vicolo è il riflesso della vita randagia e sregolata che il giovane Vaginov conduce negli anni immediatamente precedenti la rivoluzione. Gli interminabili vagabondaggi per le strade della Pietrogrado notturna, l'abuso di droghe che lo costringe a vendere parte della sua preziosa collezione di monete antiche, la frequentazione di locali e sale da tè affollati di personaggi sbandati, l'amore per Lida, una giovanissima prostituta cocainomane, sono episodi di questo periodo della sua vita non solo narrati nelle già citate memorie di sua moglie e in quelle dell'amico Čukovskij, ma anche presenti in alcune liriche di Viaggio nel caos e successivamente nelle pagine iniziali di Il canto del capro. Nel romanzo essi verranno attribuiti all'autobiografico personaggio del poeta ignoto: "il poeta ignoto smise di leggere, di sistemare i libri sugli scaffali, di studiare le monete. Erano le tre di notte. Oltre i pesanti tendaggi, completamente abbassati, attraverso la scala di servizio uscì nel cortile deserto, illuminato dalla luce accecante di un enorme lampione. Il custode, stupito, lo fece uscire dal portone e vide il ragazzo correre lungo l'ampia strada in direzione del Nevskij. Scendeva una pioggia minuta, obliqua. Sugli scalini di un ingresso, dopo aver sparpagliato le lucide carte che lui le aveva regalato la notte precedente, si era seduta Lida, con le spalle addossate al portone. Si era appisolata, la bocca semiaperta. Il poeta ignoto le si sedette accanto, guardò il suo volto di fanciulla, la neve che si scioglieva tutto intorno, l'orologio sopra la testa, prese qualcosa di bianco che scintillava dalla tasca, si voltò verso la parete, gli sembrò che un suono insolito, simile a una lunga 'o' che va trasformandosi in 'a', fuggisse per le strade. Vide: le case si erano assottigliate, trafiggendo di ombre gigantesche le nuvole. Abbassò gli occhi: le enormi cifre rosse del lampione scintillano sul marciapiede. Il due è un serpente, il sette una palma".

Ci sono caffè strani, li volti troppo pallidi,
li strani sguardi e labbra accese
e i clienti con andatura incerta
evitano i tavoli, guardano i soffitti.

Stracciati, i loro movimenti sono incerti,
pupille si dilatano da occhi elusivi
e i soffitti pesano come mura di una cripta,
il gas del lampione è per loro triste lume.

Uno siede in un angolo e le labbra muove:
"Io sono il nuovo dio, venuto per salvare il mondo,
a dire il sole è in noi, il sole non è sopra di noi,
che ognuno è dio, che in ognuno son tutte le vie,

che in ognuno son città e boschi e valli,
che in ogni creatura son fiumi e mari,
alti crinali e bassopiani alpestri,
ruscelli trasparenti che l'alba indora.

Oh, tutto il mondo è in noi, divinità noi siamo,

⁶ M. Gasparov, "M.M. Bachtin v russkoj kul'ture XX veka", Idem, *Izbrannye trudy. Tom II. O stichach*, Moskva 1997, II, p. 494.

in noi città di pietra abbiamo costruito,
ed erbe abbiám piantato, strade tracciato,
e in noi viaggiamo anni interi. . .”

Ma poi tacque il violino sopra il palco,
e il nuovo dio balbetta – è solo un sogno,
la mosca nuota nella spumosa limonata
ed esitante alle porte si avvicina lui.

Per strada sta il poeta, è di ghisa,
in giardino i bimbi giocano a pallone,
e nel lontano e azzurro firmamento
un ragazzo due sfere va lanciando.

Ci sono caffè strani, lì volti troppo pallidi,
lì strani sguardi e labbra accese
e i clienti con andatura incerta
evitano i tavoli, guardano i soffitti.

1921

[K. Vaginov, “Kafe v pereulke”, Idem, *Stichotvorenija i poemy*, Tomsk 2000, pp. 21-22]

L'ASTROLOGO PIETROBURGHESI

“Autentico figlio di Pietroburgo, della Pietroburgo classica e morente” (Nadežda Pavlovič), Vaginov fa di Apollo lo sfondo mitico intorno al quale è costruita la prospettiva poetica e ideologica della sua intera opera. Il suo singolare Apollo – in decomposizione, sifilitico, privo di un occhio – è simbolo non solo di una cultura minacciata dall'avvento della nuova era della civilizzazione e costretta per autoconservazione a un eremitico ritiro, ma anche di un'arte, frutto di quella stessa cultura, ormai sprofondata nelle nebbie della decadenza, a tal punto ripiegata su se stessa da sfiorare l'autodistruzione e la morte. L'originale immagine dell'Apollo corrotto, centrale nel racconto Monastyr' gosпода našego Apollona [Il monastero di nostro signore Apollo, 1922] e abbondantemente presente nei versi del ciclo Peterburgskie noči [Notti pietroburghesi, 1922] dal quale è tratta la lirica L'astrologo pietroburghese, è intesa da Vladimir Toporov come anello conclusivo del fenomeno dell'“apollinismo”, tratto caratterizzante di ciò che il critico definisce “testo pietroburghese”. Con il termine apollinismo Toporov intende, in senso stretto, un insieme di idee, motivi e intrecci, immagini, caratteristiche linguistiche e rappresentative legato ad Apollo e alla mitologia apollinea e, in senso più ampio, un principio di organizzazione e completezza, di senso della misura, di armonia, luminosità, riconoscibile per un verso nei concetti di logica, semplicità e bellezza e, per un altro, nei cosiddetti generi apollinei ovvero la letteratura e la storia, la scultura, la musica e il canto. Al principio apollineo Toporov contrappone quello “pitonico” con riferimento a un arcaico mito greco secondo il quale sarebbe stato Pitone a sconfiggere e uccidere Apollo e non viceversa. Inserendosi perfettamente all'interno del dualismo che caratterizza la definizione di testo pietroburghese, l'elemento pitonico corrisponde al nietzschiano principio dionisiaco. Nell'interpretazione

di Toporov il primo decennio del XX secolo rappresenterebbe pertanto il momento iniziale di quella che egli definisce “epoca pitonica”: attraverso i versi di Blok Russkij bred [Delirio russo, 1918], la sua prosa civile, il romanzo Peterburg [Pietroburgo, 1913-1914] di Andrej Bebj, la poesia di Innokentij Annenskij, il pensiero di Vjačeslav Ivanov, Sergej Bulgakov, Fedor Stepun e gli scritti di Akim Volynskij, critico e teorico del balletto, si assisterebbe al progressivo trionfo del principio dionisiaco attraverso un processo di graduale distruzione del settecentesco mito di una Pietroburgo apollinea che proprio nella prosa di Konstantin Vaginov, e soprattutto nel suo romanzo Il canto del capro, troverebbe definitiva conclusione (V. Toporov, “Iz istorii peterburgskogo apollinizma: ego zolotyje dni i ego krušenie”, Idem, Peterburgskij tekst russkoj literatury, Sankt-Peterburg 2003, pp. 119-262).

I

Dell'alito di Lidia è colma la riva finlandese.
Deliro solitario per le dorate piazze.
Con me più nera della notte andava Mary.
Con l'onda delle labbra in orbite svuotate.
Sulle mie spalle un vento forte spira.
Negli occhi miei la notte appresta il suo giaciglio.
Da cinque giorni in cielo il Mendicante Rosso cerca
dov'è scomparsa la figlia sua terrestre.
Ma ecco che il bicornio occhio nel cielo terso sta sospeso
e in ogni stanza l'astrologo si desta.
Il folle amico mio la luna con la montecristo,
come violino ammutolito, uccide.

II

Un'ultima volta toccare le canore nubi,
che dal soffitto neve pesante cada,
sotto la roca fronda di trine vellutate
un grigio pescatore una canzone grigia tesse.
Sta forse lui tessendo le valli di Giudea
o un'alata casa in riva alla Neva?
Nel petto mio un vento antico va rosseggiando,
ondeggia e va in esso il fiore della steppa.
Ma oggi lui è uscito per la strada,
con la ragazza è andato in una bettola vellosa.
È come vivo, ma tu non lo toccare,
lui va con lei in giro per i tetti.
Grida e ulula nel vento Gala Peter
e la ragazza nel cioccolato sente le corde delle arpe,
e l'Astrologo di nuovo tesse nella sua vettura
e sulla Neva s'alza il celeste vapore delle stelle.
Poi su di lui solleva la scarlatta croce,
oscillando la pianeta sul tappeto colorato,
dirà il sacerdote: “È morto lo schiavo di Dio”,
Ivan Petrov in un'umile bara giace.

III

La mia bicornio casa sonnecchia sull'Ermon
salmi di Davide, serenità e menta.
Ma alla mensa Apollo attende e cammina,
è così orbo, pallido e familiare.

IV

Del bagliore balugina lo scrocchio sotto la scorza del sottile
 cielo,
 e sotto gli occhi lo scrocchio delle spalle coperte da un plaid,
 e al polso il bracciale, e alle ginocchia il messale,
 in testa il turbante. Oh, solo addormentarsi!
 E l'Astrologo sta lì, è orbo e freddo,
 ha bevuto il sangue mio, ma roseo non è,
 per me solo bromuro, poi rifugio in Dio:
 i quattro lati nel broccato sopra il tavolo.

1922

[K. Vaginov, "Peterburgskij zvezdočet", Ivi, pp. 34-35]

"COME EREMITA VIVO, CANALE CATERINA 105"

Definendosi il cantore del "tramonto del Grande e Vasto Impero", caratterizzazione che ancora nel 1973 Michail Bachtin utilizzerà per individuare proprio nel "tramonto del grande impero" uno dei principali temi della sua poesia, è lo stesso Vaginov a orientare i futuri interpreti in direzione di uno dei principali elementi che ne contraddistinguono l'opera. Il tentativo di preservare arte e cultura, già avviatesi lungo il sentiero della decadenza e della dissoluzione, dalle insidie della civiltà moderna, che in Russia si presenta peraltro con il volto, ora attraente ora minaccioso, del bolscevismo, costituisce il tema – di indubbia derivazione spengleriana e blokiana – intorno a cui ruotano numerosi testi di Vaginov dei primissimi anni Venti. In questa lirica si rivela particolarmente sorprendente l'esplicito riferimento a Lenin.

Come eremita vivo, canale Caterina 105.
 Là fuori cresce camomilla, selvatico trifoglio.
 Oltre le porte di pietra devastate
 io sento urla di Georgia e Azerbaigian.

Di granturco il pane, acqua marcia.
 Il carnale tempio hanno distrutto.
 Nelle steppe canta l'orda,
 dietro il vessillo rosso vola ubbidiente.

Non posso far altro che andare a pregare
 e di cipresso la croce baciare
 oggi puzzi tu alla grande, o Rus',
 al Cremlino il tuo Maometto i gradini sale

e al Cremlino sale Maometto Ul'jan:
 "Lì, lì, Alì, lì lì Alì Rachman!"
 e costruiscono brigate e ancora al galoppo
 chiamano la Cina a sollevare il drappo rosso.

Di nulla io ho bisogno: giovane son io,
 e fiero della mia anima inquieta.
 E guardo ora il tramonto, in cui è la vita mia,
 del Grande e Vasto Impero.

1922

[K. Vaginov, "Ot'sel'nikom živu, Ekaterininskij kanal 105", Ivi, pp. 37-38]

POEMA DEI QUADRATI

In probabile polemica con i principi del cubismo, inteso come massima incarnazione del concetto di civilizzazione, Il poema dei quadrati si apre con il verso "Sì, sono il poeta della tragica allegria", che Vaginov utilizzerà poi per presentarsi agli altri oberiuti. La coesistenza di comico e tragico sarà d'altra parte una delle principali caratteristiche del romanzo Il canto del capro.

1

Sì, sono il poeta della tragica allegria,
 eppur la vita è mortalmente cara.
 Come una donna dalle braccia lineari
 e non un cubo corruttore in rame e vetro.
 Si anima il mercato, le amate voci della folla.
 Ricordi la fontana di Bachčisaraj, amico?
 Così da Veneri scultoree in cubi di quadrati
 sprofonderemo.

2

Sulla fugace strada m'incammino come sempre.
 Leggero è il piede, ma la strada scende:
 sul Tauro in Cilicia – sotto l'orecchio un rombo di chitarra
 e al ristorante – ma vicino al Tmolò afoso.
 Sì, l'uomo è simile all'oceano
 e il suo cervello è simile all'ambra,
 che sulle rive giace e vuole penetrare nella fiamma
 di mani enormi che l'alba innalzano.
 E con la mia voce immateriale
 concedo omaggio alle future stirpi,
 lo so, come mattone refrattario
 giaccio nei paesi dei cristiani.
 La corda ronzava e si spandono alloro e menta,
 come ossa di elleni sulla ventosa terra,
 ed ecco volo, sollevato in spirale.
 Dove cadrò?

3

E vedo io un'irrealizzata infanzia,
 sorella non mi diedero, non la crearono
 né al brusio di un querceto di sontuosa gloria,
 né all'oro di una zingana tenda.
 Sì, il corpo è oceano e il cervello sopra la testa
 disposto è in pupille e vede un florido giardino
 e i tempi duri e buoni
 della Grande Grecia.

4

Si avvolto la notte. Aisha, corpo di bambina,
 guarda, sulla barca, la Prjažka inargentando,
 va l'alba. Ma il lieve corpo di bambina
 risponde: "L'alba non la vedo".

5

Sì, sono il poeta della tragica allegria,
 eppur la vita è mortalmente cara.
 Come una donna dalle braccia lineari
 e non un cubo corruttore in rame e vetro.
 Si anima il mercato, le amate voci della folla.

Ricordi la fontana di Bachčisaraj, amico?
Così da Veneri scultoree in cubi di quadrati
sprofonderemo.

6
La casa obliqua e il rombo di vie prolungate.
Dell'eremita la quadrata fronte arde.
Come lago ovale, come randagio cerchio
su femminili superfici scorre.
Sì, tu, poeta, possiedi superfici,
quadrati di giambiche figure.
Mari spenti non ricorderà il ricordo
né il bianco, né l'oro delle Cariti.

Giugno 1922
[K. Vaginov, "Poema kvadratov", Ivi, pp. 44-46]

LA RIVA FINNICA

1
L'amore ancora affligge, l'odor di primavera è dolce,
come gabbiano la notte strepitava e batteva alla finestra,
ma il corpo con i giorni si fa sempre più rado
e attraverso il corpo riluce il Giordano.

E l'angelo mi è strano, il ponte di legno del Palazzo
e azzurra, come cielo, Pietrogrado,
quando riluce il sole, rischiarano le rocce, i monti
dal mio corpo l'invernale Giardino d'estate.

2
Dodici lunghi giorni nel petto si agitava il cuore
e città si è fatto tra i monti della Lidia.
E lui va sempre lungo la Sadovaja in chiesa
a cogliere il mio tranquillizzato, invetrito sguardo.

E mi fa paura ora sedere accanto a bianche statue,
inspirare il blu e bere vino dalle viti,
quando lui crede, giurato amico e nemico,
che ancora andrò tra le betulle di Pavlovsk.

3
Ma dalla variopinta, dalla natura lieta
e da torri di campane non sono io tentato.
L'oriente inspiro, la battaglia ed il maltempo
sotto la polpa di icone da organetto.

Mosca rumoreggia, è ampio il rancido brusio –
ma ricordo io il suono alessandrino
di enormi piazze e di angeli in ambra,
e di pietroburchesi e azzurri spiazzi.

Silente è la luna sulla radura nuda.
Fermo, un uomo in vestaglia! Non fiatare!
E ancora la vermiglia e smargiassa battaglia
sul bistrato velluto del fiume.

4
Ed era variopinta la mia vita
sotto il cielo nordico e pungente,

dove il miele conservava suono di metallo,
dove al miele il rame assomiglia.

La vita non si rivolgeva a me,
come catena di ritrosi avi,
come maestoso passo di cavallo,
come allori di marmo scuro.

Ed ecco uno va tra le paludi,
abbandonato dai discendenti suoi,
cantore e custode la città protegge
dalla cieca aquila sull'inanimato figlio.

1923
[K. Vaginov, "Finskij bereg", Ivi, pp. 52-53]

L'ANNO 1925

(POEMA)

FILOSTRATO

"E sonnecchiano i leoni, come sculture,
e la voce di Bacco prodigiosa me
chiamava nelle sue remote grotte,
dove il tutto a tutto si sarebbe aperto agli occhi.
Il volto mio celavo a tarda notte
e come ladro il suono strappavo dei miei passi
per vicoli così pericolosi.
Tra le smorfie di ragazze delle notte,
tra rozzi vagabondi io sentivo
l'identificazione mia con l'universo,
un momento intollerabile ho vissuto".

Passarono degli anni, lui incontrò se stesso
sul limitare di strade desolate,
calma lugubre provava in camere
opulente. E gli sembrava ancor più enorme
la città e ancor più spaventosa la sorte del cantore,
e aveva voglia di ascoltar tubare
i colombi nuovamente. Di non sentire l'edera
ma le mani dell'amata.
Vedere nuovamente i tanti suoi amici,
coronati d'ingloriosa morte.

Nei mercati lo si poteva incontrare,
dove i morti commerciano in carogne.
La paccottiglia, senza toccare, esaminava
come se sue fossero le cose.

Teptelkin sulla carta porta *I demoni*,
aggira lentamente la figura
che contempla l'infinito.

TEPTELKIN

Eppure io lo amo.
È nostro, è nostro, da capo e fino ai piedi,
e di eternità lui ci fa dono
sotto la foglia di fico dell'immaginazione.
Bambino, che si diverta pure,
ma è un peccato che non sia sulla Sprea o sulla Senna
adesso. Laggiù sfruttarlo a pieno

avremmo potuto. E del suo delirio di Fenice
avremmo fatto realtà.

FILOSTRATO

Che notte e stelle, ma la stella
nei miei occhi è solo Venere,
o Lucifero, latrice della luce.
Più faticosa non è la scienza della mitologia.
Tra polverosi in folio
la vita mia avrei trascorso volentieri,
quando con me ci fossi stata tu, o Psiche.
Cullata dall'onda stavi tu,
guardando la città seminotturna,
le moltitudini priapiche,
delle réclame le luci colorate,
nella natura continuamente ti dissolvi
e continuamente tu te ne allontani.
E ho preso a vivere nel movimento frettoloso
della folla immersa in se stessa.
Io sempre sogno, brillano le piume,
tu come Fenice t'involi innanzi a me,
e che il rogo della folla il movimento
e degli uomini il rogo innanzi a te.
Ma cosa taci adesso?
Come scultura, priva di colore,
dalle pesanti ali.
Non ti esporrò al crocevia,
finché di nuovo le ali non sfolgoreranno
e il rosa delle spalle trasparenti”.

Teptelkin appare nel luogo in cui ci sarebbe dovuto essere l'ingresso.

TEPTELKIN

Qui, maestro,
un nuovo frammento
Lei sta preparando.
A grandi cose non Le consiglio
di metter mano.
Pace e maturità Le sono necessarie
per creare una pacifica corrente.
Adesso di politica dovrebbe occuparsi,
il fuoco e il sangue
è necessario attraversare.

*Si fa sera, il mercato tace, i commercianti raccolgono la loro paccottiglia,
sui carretti si vedono vasi giapponesi, avorio, interruttori, basi di lampade
a petrolio.*

La bottega di un libraio.

LIBRAIO

Ecco *Le notti* di Young. Per poco a Lei
le cederò. Ne avrà un piacere molto intenso.
Accenderà a sera una candela o un altro
lume nel nostro tempo inusuale inventerà,
appenderà di Pompei la raffigurazione,
guarderà in un album quella di Palmira,
sospirerà sulla scomparsa di Babele
e dello scettro plumbeo della tetra imperatrice

potrà leggere”.

FILOSTRATO

Non fa per me. Un altro autore,
non so come, mi sfuggì.
L'ho sognato questa notte.
Mi sono ricordato, circa due anni fa era
da Lei, sullo scaffale in basso.
Le sue *Notti attiche* io sto cercando.
Doveva Lei insistere
perché io le comprassi.
Ricorda, quella sera,
quando scendevan neve e pioggia,
e rossa era la luna,
entrai col mio mantello umido
in cerca di Claudiano in grigio rilegato.

LIBRAIO

Lei ogni giorno passa.
Col mantello, per quanto mi ricordi,
non entrò. E i libri
rilegati in grigio topo son finiti.
Ecco *Le notti* di Young, copia rara
dal francese in italiano,
a Lei è necessario per comprendere le anime.
Per Lei l'ho scelto in un mucchio di ciarpame”.
(Filostrato se ne va).

*Fischia la tormenta. Quinto piano, entrata di servizio, davanti alla porta
il secchio dell'immondizia. Le pareti sono ricoperte di tappeti logori e
strappati.*

ZINGARA

Quindi in Dio Lei non crede?

FILOSTRATO

No.

*Strada. La zingara e Teptelkin camminano tenendosi a braccetto.
Teptelkin ha sotto il braccio una chitarra nella custodia.*

ZINGARA

Mi dica, è un uomo pericoloso?

TEPTELKIN

Un folle miserabile.

*Teptelkin e la zingara entrano nel portone di una casa illuminata a
giorno.*

Ballo in maschera. Teptelkin sottobraccio con Filostrato.

TEPTELKIN

Lei canta
come cantar si deve – oscuro e incomprensibile,
che gioco di parole chiamino gli stupidi
il Suo verso. Lei simula
abilmente. A quanto pare
la follia, come strumento, la inventò
il nostro vecchio idolo Amleto.
Oh, tutto è calcolato e ponderato:

e ogni mutamento
 e ogni parola
 come se fosse Lei all'arte condannato,
 come sonnambulo Lei sembra camminare tra terra e cielo.
 Oh, mi ricordo, che giocavamo
 agli astragali da bambini nel cortile.
 O meglio, giocavo solo io,
 e Lei invece passeggiava, ispirato
 dalla meravigliosa aria a boschi immaginari.
 "Il giardino è così bello, dicevate,
 non come quei giardini olandesi con globi e gnomi
 dal lucido sorriso.
 Qui i viali sono dritti e della scuola di Alcamene
 vedevo il busto, offeso dai rifiuti
 di corpi fanciulleschi, raccolti dalla premurosa njanja".
 È chiaro poi che Lei sentì il mare
 in una bega casalinga.

SIGNORA

Lei va in cerca dell'arte irripetibile,
 Lei è colui che sente il ripetersi del tutto.
 Esso è per Lei asilo della libertà.
 Andiamo in giardino! Il rumore qui non si sopporta.
 Ah! Mio Dio! Raggianti coppie.
 Se solo penso, la gioventù è trascorsa.
 Io mi stupisco che Lei oltre lo spazio
 di anno in anno bruci se stesso.

La stanza di Filostrato. Filostrato è sdraiato. Legge.

"E la coperta di buchi è piena,
 e nella stanza è semibuio,
 e l'orologiaio veglia sul muro,
 lui del tempo è la più fedele prova,
 nemico apparso e inaspettato.
 Ignari, noi viviamo e poi
 d'un tratto delle rughe ci accorgiamo".
 E Filostrato dal letto scatta
 e sulla sedia trigambe si sistema,
 prende lo specchio. Ahimè,
 dietro di sé giardini vide
 e spruzzi delle vie, colonne in volo,
 di trabeazioni il coro variopinto,
 non ticchettio di orologiaio,
 ma musica nel petto suo.
 "La vita è meravigliosa – l'inesistenza
 è cento volte più meravigliosa,
 ma morire io non posso.
 Dicano pure che il vecchio mondo
 per le menti della gente è pericoloso,
 che allontana dagli attrezzi
 e dai clacson in velocità.
 Ahimè, più vecchio sono e prima
 giungerà la giovinezza mia.
 Ora son vecchio, domani giovane
 e attraverso il fuoco io sorrido".

Il mercato della Domenica delle palme

Vola il trambusto moscovita
 tutto dorato, come Cina,
 cofanetti ornamentali
 con sé portan gli artigiani.
 Teptelkin, serio, come zar
 va e osserva il mercato.
 "Questa è la Rus', la nostra, dice,
 la robetta d'oltremare io non amo,
 i soviet son la nostra Rus',
 eran nascosti nel profondo,
 sotto il broccato bizantino,
 sotto l'idiozia occidentale.

Filostrato va con un manoscritto a teatro.

Primo atto. È buio.

FILOSTRATO

La vita sempre più ci fa paura,
 il festino tra la peste noi guidiamo,
 assorti nelle nostre pene.
 Per noi i giardini hanno profumi,
 sentiam del mare il rombo lontano
 e con la mitologia casualmente
 il pauroso mondo noi chiamiamo
 alla folla e alla città deserta
 dove corpi morti giacciono,
 dove col petto seminudo
 s'innalza bellissima e bianca
 di Venere la statua e simbolo.

Si sieda, Silvia, ho composto una poesia per Lei:

"Come donne gemono le corde:
 tu in nero a noi non ti rivolgere
 e in azzurro nel chiaro mondo
 lasciati vivere fino a dissoluzione,
 per portare gli alti tratti
 con salda dignità,
 come effusione di natura,
 passata ad inutile colore,
 adesso ai mendicanti inutile".

SILVIA

"Con Lei io ho paura.
 Perché aprire le ferite nostre?
 Ancora non persero colore
 la terra, il sole e la libertà.
 Prendiamo un libro e andiamo
 a leggere al brusio delle fontane,
 finché, presi da sonno,
 gli amici non si calmeranno.
 Dimentichiamo la città".

È nelle statue il fascino del vino,
 d'autunno inoltrato inebrianti frutti,
 son così vermigli,
 ma per la folla pallidi e incolori,
 e come prodotto di maligna forza

essi di nuovo fonte di tenebra si fecero.

In fondo al viale appare il vecchio filosofo:

Ahimè, è vivo il mitologema
della battaglia tra luce e tenebra.
Laggiù in città ci considerano appestati,
noi a considerarli siamo condannati.
Ne vengo ora, una Venere terribile
là innalzarono. Distrutto è il matrimonio
e si svuotano le famiglie, i focolari tacciono,
la Venere celeste qui custodite,
ma tutto è mitologema.

SILVIA

È andato via il vecchio, temo che porti il contagio nel castello,
da qualche tempo la nostra allegria è come disseccata.
Sempre di meno si sentono di notte i violini,
sempre di meno l'ebbrezza giunge.
E a volte sembra a me che noi
siam da un muro circondati, senza volerlo.

Nel cortile appare un uomo:

Il nostro mirabile amico, sempre così allegro,
si è impiccato sul quinto canto di Dante.
Per noi Dante si fa pericoloso,
anche se non crediamo né all'inferno, né al paradiso.

IL CANTO DI CHI È RIMASTO NEL CASTELLO

Amore ed amicizia e vino,
pergamena, canzone e finestra,
grida e ulula l'Ellesponto
come d'argento l'Acheronte.
Sulla riva sediamo, guardiamo,
verso l'amata noi voliamo.
La candela arde per noi, per noi.
Il fuoco suo ci salva
dalla morte calva e butterata
con il mantello e la lunga falce.

LA CANZONE DI SILVIA

Non le sirene ma gli usignoli
amici son fedeli, amici son fedeli
e non ci lasceranno nel dolore,
faranno luce a noi nell'ora di tempesta,
come fari per le navi,
come stelle nel buio delle notti.
L'acqua scintilla, zampilla l'acqua,
siedo lì sopra con l'ordito.
Ecco il cuore del mio amico,
di rammendare il cuore mi è dato,
perché torni a fiorire e scintillare
e ad andare, andare!

IL PRESIDENTE DELLA CORPORAZIONE

Nomi greci si scelsero i signori,
lasciarono la città, si ritirarono nel castello,
la poesia sopra la morte sciolsero

e con la musica dai pensieri ci distolgono.

E torna ad apparir loro l'amore,
delle scienze libere l'esultanza,
delle arti infruttuose il conversare
e incontri in ampi edifici.
Ma i renitenti noi rinserreremo,
come di maligna forza espressione.
Lo scultore fonde la statua,
ma bene noi sappiamo:
in essa lo spirito del suo pensiero vive.
Non dobbiamo disturbarlo
e condurlo alla rabbia.
Il poeta dietro la dolcezza ci nasconde i denti,
dietro smancerie si cura del pensiero,
e il musicista di un'altra vita pieno,
carezza con musica pagana.
Tu, guarda, sono pallidi
e invano nascondono la decadenza.
Di chiari abiti si abbigliano,
colpiscono con veleno di serpente.

GIOVE

Mercurio, cosa vedi?

MERCURIO

Vedo una ragazza tra fronde ondulate.
Si prepara a bagnarsi nel vortice di luce
e con lei una folla di sfortunati gnomi.

VENERE

Con loro sei cattivo, Mercurio,
il tuo secolo è giunto,
nel mio ci saranno.

GIOVE

L'insubordinazione al destino è punita brutalmente.

BACCO

Li ristorerò con la forza dell'ebbrezza.

APOLLO

Dell'arte daranno loro l'oblio.

VENERE

Amanti autentici saranno.

Le statue vanno avanti e indietro. Alcune camminano superbe e <...>. Altre afflitte. Venere la sostengono Bacco e Apollo, lei barcolla e ciondola la testa. Su un prato le muse eseguono canti e danze popolari.

Gli attori si tolgono la maschera. Appaiono volti pallidi.

In sala brusio. Teptelkin salta in piedi:

Ci hanno di nuovo preso in giro!

Giugno 1925

[K. Vaginov, "1925 god (Poema)", Ivi, pp. 66-75]

MUSICA

Sfogliando i libri sono le parole a volare,
conservando le parole sono io a girovagare.
D'un tratto la parola canterà, come usignolo:

verso le scale corro più veloce,
davanti a me la parola è proprio corridoio,
come viaggio sotto la luna di burrasca
dalle tenebre alla luce, dalle rocce di riviera
ai colori del mare sconfinati.
La musica non è nei suoni: lei
nel mutare delle immagini è imprigionata.
Né O, né A, né altro suono
nulla di fronte a una musica così.
Leggi un libro: d'un tratto canta
un girotondo che non puoi spiegare
e voglia di ridere mi viene
in una giornata inattesa e primaverile.

1926

[K. Vaginov, "Muzyka", Ivi, p. 81]

"DUE COPERTE VARIOPINTE"

La lirica Due coperte variopinte, contenuta nella raccolta di versi Opyty soedinenija slov posredstvom ritma [Esperimenti di combinazione delle parole mediante il ritmo, 1931] è la più chiara testimonianza del rapporto di amicizia che lega Vaginov a Michail Bachtin. Ricorda Aleksandra Fedorova: "Konstantin era amico anche di Michail Bachtin. Era così intelligente che non osavo dire neppure due parole. Ma Konstantin parlava molto con Bachtin. Andavamo da lui quasi tutti i giorni. All'epoca si era appassionato a Confucio, spesso diceva che le persone giudicano soltanto gli altri perché vedono soltanto gli altri e non se stessi".

Due coperte variopinte,
due cuscini vecchioti,
stanno i letti vicini.
E alla finestra fiori:
alloro alto un dito
e un ciuffo grigio di mirto.
Su strette scansie libri,
sulle coperte gente:
un uomo celestino
e una moglie bambina.
Dalla finestra entrano i tetti,
sbirciano i gatti,
col collo logorato
da carezze troppo forti.
E la casa tutta sputacchiata,
ormai tubercolosa,
e il colore a olio
della facciata cadente,
come pelle, si squama.
Di fronte, dalle rovine,
fa capolino fra le travi,
guarda il trifoglio rosso
e fa cenno con la testa
e trifolium sembra
e vanno i pionieri,
intonano una marcia.
L'uomo celestino

e la moglie bambina
si son d'un tratto svegliati
e sono andati alla finestra.
E, di nuovo odorosa,
nel vuoto sovrano,
su loro s'intrecciano i rami
e come foglie stormiscono.
E di nuovo lei, come Psiche,
si piega su di lui,
e di nuovo coi fiori
vanno lungo il fiume.
Le case d'amore gemono
nel magnifico silenzio
e le finestre tutte spalancate
sotto l'acqua d'oro.
È forse il Pattolo che scorre?
Non è forse Sardi?
O la costa alessandrina?
O un giardino romano?
Ma le voci tacquero.
E la pioggia scende.
Adesso loro escono
nella brumosa Leningrado.
Ma a volte in primavera
scende la bontà:
e di nuovo per loro non è il ghiaccio
ma i cigni a galleggiare
e la luna rischiarata
come Pattolo la strada invernale.

1926

[K. Vaginov, "Dva pestrych odejala", Ivi, pp. 82-83]

IL CANTO DEL CAPRO

Il canto del capro – lo dice chiaramente il titolo, seguito in originale dalla definizione paratestuale di romanzo – è una tragedia classica travestita da romanzo novecentesco. Il suo principale intento è quello di rappresentare in forma parodistica le posizioni del suo autore rispetto al contemporaneo dibattito sulle possibilità espressive della prosa romanzesca. Unico prosatore all'interno del circolo di Bachtin, Vaginov parodizza le convinzioni teoriche del Vjačeslav Ivanov di Dostoevskij i roman-tragedija [Dostoevskij e la tragedia-romanzo, 1911], accogliendo implicitamente il pensiero del Lev Pumpjanskij di Dostoevskij i antičnost' [Dostoevskij e l'antichità, 1921] e del Bachtin di Problemy tvorčestva Dostoevskogo [Problemi dell'opera di Dostoevskij, 1929]. Su un piano differente ma complementare, il canto del capro è tuttavia anche la narrazione della "tragedia" dell'intelligencija liberale russa sconfitta dal trionfo della rivoluzione bolscevica: il personaggio principale, il poeta ignoto, si suiciderà, altri preferiranno adattarsi alle nuove condizioni di vita, mentre altri ancora verranno definitivamente allontanati dagli ambienti della cultura ufficiale, trasformandosi in caricaturali sopravvivenze di un'epoca per sempre tramontata. Molti dei protagonisti, pur subendo un

processo di progressiva generalizzazione che li trasforma in veri e propri tipi da romanzo satirico, sono peraltro ispirati a persone realmente esistite nella Pietrogrado/Leningrado dei primi due decenni del Novecento, come dimostra il diciassettesimo capitolo del romanzo. Non è infatti difficile riconoscere nei poeti transmentali di cui parla il poeta ignoto gli *zauzniki* di Aleksandr Tufanov e negli "sbarbatelli con berrettini di broccato con le nappe in testa e con strani cognomi" Charms e gli oberiuti. In questo breve passo Vaginov individua peraltro il fondamentale elemento di sperimentazione semantica che, rispetto alla *zauz* prerivoluzionaria caratterizza Oberiu, ma anche nel *kolpak* uno dei simboli della loro poetica dell'assurdo. Michail Mejlach ritiene infatti che *škaf* [armadio] e *kolpak* [berretto] siano le due parole che meglio rappresentano il gruppo. "Armadio" è la parola chiave di uno dei loro più noti slogan – *l'arte è un armadio* – e con tutto il suo carico di nonsense appare spesso nell'opera di Charms, materializzandosi poi sul palco del *Dom pečati* nel corso delle Tre ore di sinistra, mentre il "berretto", inteso come strumento di carnevalizzazione, è spesso presente nell'opera di Vvedenskij e Charms e nell'abbigliamento che quest'ultimo ama indossare.

CAPITOLO XVII

IL VIAGGIO CON ASPHODELUS

D'oro rosso ardevano le foglie sui neri rami degli alberi cittadini e d'improvviso un inatteso tepore si diffuse per la città sotto un limpido cielo azzurro. In questo inatteso ritorno dell'estate mi sembra che i miei eroi credano di essere parte di quel Filostrato che cade insieme alle ultime foglie d'autunno, che crolla insieme alle case sul lungofiume, che rovina insieme alle persone che furono.

"A molti di noi è apparso un giovane bellissimo", disse il poeta ignoto.

"Ma finalmente vi ho beccati. Siete tutti corrotti", echeggiò una risata, "ed è per questo che il bel ragazzino vi perseguita".

Il compagno di bevute del poeta ignoto voltò la testa sul collo taurino, batté con il palmo arrotondato della mano sul ginocchio, sorrise a pieno viso, si sistemò il *pince-nez*.

"Beviamo!", esclamò. "Io amo soltanto le donne. Non mi interessano né i ragazzetti immaginari, né i ragazzetti veri. E le donne hanno delle così tenere manine... Tutta intera me la gusto una donna, dalla testa ai piedi".

"Lei, mi sembra di capire, non si occupa più di poesia?", chiese il poeta ignoto.

"Ho appena trovato un impiego in una casa editrice. Scrivo favole programmatiche per bambini", rispose il bonario grassone, sistemandosi il *pince-nez*. "Degli stupidi mi pagano per questo. Scribacchio anche degli articoletti con uno pseudonimo", gustando ogni parola, proseguiva Asphodelus. "Elogio la letteratura proletaria, scrivo che presto fiorirà, anzi che è già in fiore. Anche per questo mi pagano. Ora a tutta la letteratura proletaria do del tu,

mi considerano un noto critico. Compagno, un'altra bottiglia", afferrò il cameriere per il grembiule.

Quello andò pigramente a prendere la birra.

"Ecco, ora potremmo fare una gita al ristorante sull'acqua... ", languido, guardò la finestra Asphodelus.

Uscirono. Il vetturino andava al passo lungo il ponte Troickij.

"Perché non scrive articoli di critica?", chiese Asphodelus. "È così facile".

"Per stupidità", rispose il poeta ignoto, "e per pigrizia. Sono pigro, sono ideologicamente pigro e in linea di principio poco pratico".

"Vezi da signore", ridacchiò Asphodelus. "I vezi da signore ai nostri tempi bisogna abbandonarli. Siete tutti degli idioti!", si indispettì. "Non avete alcun desiderio di vita. Non volete difendere il presente, non volete guadagnare denaro".

Il poeta ignoto appoggiò la mano sull'ametista:

"Non capisce nulla, amico mio, lei è un animale che striscia".

"Io striscio?", si adirò Asphodelus. "E lei allora, che si ubriaca coi miei soldi e dice stupidaggini? Lei è una persona tremenda, non si vergogna di insultarmi?"

Asphodelus sollevò le spalle, prese aria.

"Che noia, andrò a vedere il *Lago dei cigni*", si alzò il poeta ignoto, si congedò rapidamente da Asphodelus, voleva saltar giù dal predellino.

"Dove?", chiese Asphodelus.

"Al Teatro dell'Accademia dell'opera e del balletto", rispose il poeta ignoto.

"Vetturino, al teatro Mariinskij!", si alzò il grassone col *pince-nez*, si mise di nuovo a sedere, abbracciò il poeta ignoto.

Il vetturino si avviò per via Rossi.

"Anch'io ero condannato ai versi", si lagnava Asphodelus. "Amo i versi forse più di ogni altra persona al mondo, ma in me non c'è talento". Si strinse il poeta ignoto al petto. Rimasero in silenzio.

"Lei non capisce nulla dei miei versi e nessuno ci capisce nulla!", ridacchiò il poeta ignoto.

"Ma lei è una specie di poeta transmentale?", si meravigliò Asphodelus.

"Ci sono vari tipi di poesia transmentale", rispose il poeta ignoto. "Un giorno o l'altro la porterò dai veri poeti transmentali. Vedrà come riescono a estrarre nuovi significati dai berretti delle parole.

"Non sono forse quegli sbarbatelli con berrettini di broccato con le nappe in testa e con strani cognomi?", si meravigliò Asphodelus.

"La poesia è un'occupazione particolare", rispose il poeta ignoto. "Uno spettacolo terribile e pericoloso, prendi delle parole, le accosti in modo insolito e ci pensi per una notte, un'altra, un'altra ancora, pensi sempre alle parole che hai accostato. E ti accorgi: da sotto una parola ti porge la mano il suo significato e stringi la mano

che appare da sotto un'altra parola e una terza parola ti dà la mano e ti inghiotte un mondo completamente nuovo che si schiude dietro le parole”.

E ancora a lungo parlò il poeta ignoto. Ma il vetturino era già arrivato al Teatro dell'Accademia. Il poeta ignoto saltò giù dalla vettura, dietro di lui si alzò il grassone col *pince-nez* e pagò il vetturino.

In tasca il poeta ignoto aveva un mucchio di poesie non terminate, una curiosa matita in un sacchetto di velluto e una moneta con il capo di Helios, un libriccino antico rilegato in pergamena, un brandello di pizzo ingiallito di Bruxelles.

In un palco, quasi di fronte alla scena, sedeva Kandalykin insieme con Nataša Golubec e l'intera compagnia. Il poeta ignoto si inchinò ossequioso, guardò a destra: nella stessa fila era seduto Kostja Rotikov, un po' più in là Kotikov, in prima fila Teptelkin e il filosofo dalle orecchie lanuginose.

“Oggi il consesso si è riunito”, pensò, “giornata sindacale, ammiratori e conoscenti ci hanno dato dei biglietti gratuiti”.

L'orchestra iniziò pigramente a suonare, pigramente si alzò il sipario, pigramente trascorse il primo atto.

Nell'intervallo Teptelkin, furibondo, passò per tre volte accanto a Konstantin Petrovič Rotikov.

“Degenerato, si crede un amante dell'arte!”

Gli occhi di Kostja Rotikov illuminavano le sue gote rubizze e i suoi minuscoli denti di perla ridevano.

Kostja Rotikov si alzò e si avvicinò a Teptelkin. Teptelkin, senza guardare, salutò e passò oltre.

Nel foyer Teptelkin si accorse del filosofo e del poeta ignoto, intenti a parlare della stella disegnata sul parquet.

Il poeta ignoto guardò Teptelkin, ma Teptelkin tirò dritto fingendo di non averlo notato.

1927

[K. Vaginov, *Kozlinaja pesn'*, Idem, *Polnoe sobranie sočinenij v proze*, Sankt-Peterburg 1999, pp. 74-77]



Ritratto corale di un ambiente culturale e di una generazione, Il canto del capro è affollato di personaggi che, con le loro vicissitudini e le loro differenti reazioni nei confronti del consolidamento del potere sovietico, contribuiscono a delinearne l'intreccio. Tra loro Kostja Rotikov, collezionista di oggetti di cattivo gusto. I capitoli iniziali del romanzo, ambientati nel 1924, lo vedono trascorrere indolentemente il suo tempo nei mercati dell'usato in cerca di cartoline, portacenere e portafiammiferi per le sue collezioni. La rinascita dell'epoca “frivola e spensierata” di inizio secolo è il suo ideale. Nel ventinovesimo

capitolo, collocato invece nel 1927, Rotikov si trasforma in un semplice impiegato di un istituto leningradese in cui vengono messi all'asta quadri e porcellane un tempo appartenuti alla nobiltà. Il grottesco anacronismo dei suoi comportamenti e la rassegnazione spirituale cui è condannato hanno come sfondo quel Canale di cinta, zona povera e malfamata nella Leningrado della seconda metà degli anni Venti, cui, non casualmente, è dedicata anche una lirica di Zabolockij.

CAPITOLO XXIX

KOSTJA ROTIKOV

Di un particolare lugubre silenzio e di una particolare misera suggestione è pieno il Canale di cinta, per quanto lo attraversino due prospettive e molti ponti, dei quali persino uno della ferrovia, e per quanto vi si affaccino due stazioni, eppure non somiglia affatto ai canali vestiti di granito del centro, il cumino e il sambuco e certe foglie fastidiose si sollevano dall'acqua stessa e in linea obliqua arrivano fino alle barriere di legno. Le latrine di ferro dei tempi dello zarismo si reggevano in piedi a stento, ma al loro posto appaiono col tempo delle casette con il riscaldamento, adibite allo stesso uso, ma più comode, con degli alberelli intorno. Come prima, le scritte al loro interno sono oscene e offensive e, da che mondo è mondo, le pareti dei luoghi adibiti a un uso simile sono ricoperte di letteratura politica clandestina e di caricature.

Alcuni giovanotti qui tirano fuori dalle tasche i loro quaderni d'appunti e guardano con attenzione le pareti e, sganasciandosi in silenzio, appuntano sul quaderno “le massime del popolo”.

In una chiara giornata d'autunno si poteva vedere un giovanotto camminare con sette fox-terrier lungo le pareti del Canale di cinta. Dal bastone con l'occhio di gatto, dall'andatura, dall'amorino parlato all'occhiello, da come splendeva il volto del giovanotto, ognuno dei miei personaggi riconoscerebbe Kostja Rotikov.

“Cari i miei pulcini”, si fermò Kostja Rotikov, “voi intanto fate una corsa, e io trascivo qualche scritta”. Si piegò, scosse Caterina Sforza per il dorso canino, strinse la zampina di Marie Antoinette, stropicciò le orecchie alla regina Vittoria, diede a tutte l'ordine di comportarsi in modo discreto; sparì nella latrina.

Mentre se ne stava in piedi con la matita in mano e trascriveva le scritte, le cagnette correvano, saltavano, annusavano gli angoli degli edifici, alcune, con il muso storto, masticavano l'erba stantia.

Kostja Rotikov uscì, chiamò le sue cagnette, nascose il quaderno d'appunti e si diresse oltre, verso la latrina successiva.

Di domenica di solito faceva un giro e riempiva il quaderno.

Tornato a casa, in un remoto appartamento in periferia, accese la luce, i cani gli saltavano intorno, gli leccavano le mani, saltellavano, si leccavano il collo l'un l'altro e leccavano il suo, e Vittoria, dopo aver fatto un salto, lo leccò sulle labbra. Egli sollevò Vittoria e le diede un bacio sulla pancia. Era quasi innamorato delle sue cagnoline, gli sembravano creature tenere e delicate, custodiva se-

veramente la loro verginità e non lasciava avvicinarsi nemmeno un cane. Invano piangevano in primavera le sue cagnette, invano si rotolavano sul pavimento e uggiolavano, si sfregavano sugli oggetti: era inflessibile.

Quella che uggiolava di più la prendeva in braccio e camminava con lei per la stanza e la cullava come una bambina.

Quella sera, al ritorno dalla passeggiata, le sue fox-terrier stavano uggiolando ed erano in preda alle convulsioni, spalancavano pietose le bocche, soltanto Vittoria camminava tranquilla, cioè incredibilmente tranquilla.

Invano Kostja Rotikov, infilato il libro nella scrivania, offriva loro dei pezzettini di zucchero candido, uggiolavano e lo guardavano pietose.

Allora gridò loro addosso.

Come percosse, si calmarono.

Mentre si addormentava insieme a loro, iniziò a pensare al suo romanzo.

Questa dama fulva pensa che lui sia innamorato di lei.

Al mattino rilesse ciò che egli definiva saggezza del popolo. Diede provvisoriamente da mangiare alle cagnette ormai tranquillizzate e si recò al lavoro.

Lì, sotto lampadari di porcellana con mazzolini di fiori, di cristallo con le gocciole, di metallo con bottoncini e catenelle camminava, sorridendo, disponeva, segnava e stimava gli oggetti destinati alla vendita all'incanto. Lì se ne stava seduto su un mobile decorato e conversava con altri giovanotti che lo ascoltavano attentamente, strizzavano una spugna umida e incollavano le etichette sulle statuette che gli venivano passate.

Talora si annoiava. Allora chiedeva a un qualche giovanotto, che lo venerava per le sue conoscenze e la sua allegria, di fare della musica.

Ach, mein lieber Augustine, Augustine, Augustine..., o un valzer viennese, o *Sulle alture della Mancuria*, o *Au clair de la lune*.

Kostja Rotikov ascoltava attentamente.

Nella stanza a destra, a gruppi, trovavano posto cinque salotti, nella stanza a sinistra tre stanze da letto.

Mentre Kostja Rotikov, seduto in una posizione impossibile in poltrona, circondato di giovanotti, valutava gli oggetti e spiegava, nella sala entrò una persona con una valigia gialla, con gli stivali gialli, con i calzini macchiati, specialista dei mercati. Poi rotolò dentro una persona tonda con la chitarra sotto il braccio, poi entrarono due signorine, correndo da un oggetto all'altro, poi arrivò il direttore in abito cinese.

Lunedì 18 aprile Konstantin Petrovič Rotikov a notte fonda tornò dalla festa dei collaboratori scientifici.

Sorridendo beato, Kostja Rotikov si sveste, si sdraia sul divano, molto logoro, si volta verso la parete, si tranquillizza. Vede quindici stanze appena aperte che affacciano sulla Neva. Sono tutte piene di collezioni. Sono oggetti di cattivo gusto, da lui sacrificati.

Nelle sale si affollano studiosi stranieri, e viaggiatori, e professori russi, e collaboratori scientifici.

Saluta tutti e spiega.

Fischia con il naso Kostja Rotikov.

Macchie nebulose, verdi, rosse, viola. Appare un banchetto.

Kostja Rotikov siede, canuto, nel cerchio dei suoi ammiratori, gli leggono gli indirizzi e gli portano i telegrammi.

Ecco che si alza il custode dell'Ermitage.

“Stimati colleghi, accogliamo Konstantin Petrovič *sub luce aeterna*. Aprire un nuova branca dell'arte non è così semplice. Per farlo bisogna essere geniali”, e appoggiandosi con due dita sul tavolo, dopo un momento di silenzio, proseguiva, “Konstantin Petrovič Rotikov quasi dalla più tenera età, quando, di solito, gli altri bambini pensano a correre di qua e di là o vanno in visibilo e saltano sulla banchina davanti alla locomotiva, già sentiva l'inquietudine dell'autentico studioso. Invano lo chiamavano per andare a passeggio, invano gli ordinavano di fare un giro in calesse: lui studiava libri di storia dell'arte. A sette anni, quando ancora gli annodavano il bavagliolo intorno al collo, già conosceva tutti i quadri dell'Ermitage e le riproduzioni del Louvre e del museo di Dresda. Intorno ai dieci anni già era stato nei più importanti musei d'Europa e come un adulto partecipava alle aste”.

“E quando non rimase nulla da studiare, soltanto allora si accinse al lavoro della sua vita”.

“A nome dei lavoratori dell'Ermitage ci permetta, Konstantin Petrovič, di porgerle i nostri saluti e di ringraziarla per aver aperto una nuova branca dell'arte e per aver sacrificato al nostro deposito gli oggetti da esposizione”.

A quel punto si alza il poeta ignoto, che ha già raggiunto fama paneuropea. I grigi capelli gli ricadono sulle spalle. Dracme dorate con la testa di Helios rilucono sui suoi polsini.

“La nostra generazione non è stata sterile”, risponde agli applausi, “e in un'annata incredibilmente difficile abbiamo serrato le fila e abbiamo continuato a occuparci delle nostre cose. Né gli svaghi, né lo scherno, né la mancanza di mezzi finanziari ci hanno costretto ad abbandonare la nostra vocazione. Nella persona di Konstantin Petrovič saluto il mio caro compagno di battaglia e il dolce amico. Il rigoglio, che ora stiamo osservando, non sarebbe stato possibile, se a suo tempo la nostra generazione avesse vacillato”.

Si alzano tutti e applaudono gli amici canuti.

Si alza con il calice in mano una nota personalità pubblica, Teptelkin, un vecchietto rinsecchito, dagli occhi meravigliosi. La sua testa è circondata dallo splendore dei capelli grigi, lacrime di entusiasmo gli rigano le guance.

“Ricordo come fosse adesso, caro Konstantin Petrovič, il chiaro giorno d'autunno, quando ci riunimmo tutti nella torre, in una vecchia e sconnessa dacia di mercanti...”.

La malinconia avvolse Kostja Rotikov. Si svegliò. Si appoggiò

sul cuscino. Guarda... scendono fiocchi di neve, simili a quelli di Natale.

“È presto”, pensa, “è inverno”.

“Il paese è terribilmente povero”, eppure si alza. “Adesso ha soltanto esigenze d’importanza vitale, non si può permettere alcun lusso intellettuale. Ammettiamo pure che tutti approvino il mio libro. Ma chi è in grado di pubblicare un libro enorme, destinato a una piccola cerchia di lettori?”

Quanti anni ha trascorso nelle biblioteche, esaminando libretti pornografici e riproduzioni, quante volte ha visitato le sezioni dei musei chiuse al pubblico e ha studiato immagini di marmo, avorio, cera e legno... Quanti quadri, incisioni, schizzi, sculture si sono affollati nella sua immaginazione... Il teatro pornografico dell’epoca del Rinascimento (substrato antico), il teatro pornografico del diciottesimo secolo (substrato popolare). Tuttavia in questo settore aveva dei predecessori, e in Occidente c’erano lavori simili, ma nel settore dello studio del cattivo gusto non c’era nessuno. Qui è un iniziatore. È una questione più complicata, più impegnativa. Qui bisogna iniziare dall’abbicci, dalla più primitiva raccolta di materiale.

In quell’azzurra mattinata, come un tempo, Kostja Rotikov, vedeva il mondo intero con i suoi boschi sconfinati, nonostante il disboscamento abusivo, con i suoi oceani di deserti, nonostante le linee ferroviarie, con le sue città di acciaio e cemento e le sue città di carta, con i suoi borghi di mattoni e con i suoi borghi di legno. Davanti a lui sfilavano razze, tribù, singole stirpi sopravvissute. “Se non è facile definire il cattivo gusto”, in piedi in mezzo alla stanza, sta pensando Kostja Rotikov, “definire gli elementi del cattivo gusto nell’arte dell’Europa occidentale, ancor più difficile è definirlo in quella cinese e giapponese e quasi impossibile nell’arte negra, così poco studiata, nonostante l’enorme interesse sorto negli ultimi anni nei suoi confronti. Ma se ci volgiamo all’arte intesa come archeologia, all’arte egizia, accadico-sumera, babilonese, assira, cretese e ad altre, allora qui la questione si fa ancora più complessa e problematica”.

Il giorno seguente Kostja Rotikov si sentì cadere le braccia; gli si spezzò la schiena, era una vera tortura. Improvvisamente ricordò che tutto era cambiato.

Il suo amico, il poeta ignoto, non si vedeva da nessuna parte.

Teptelkin, stando alle voci, si era sposato e si era fatto un nuovo gruppo di amici.

Lui, Konstantin Petrovič, ora è un collaboratore scientifico, ma per diletto.

Konstantin Petrovič si diresse all’istituto che si trovava sul lungofiume. Salutò la portinaia Elena Stepanovna, seduta in poltrona accanto al camino.

“Come va la salute, Elena Stepanovna?”, chiese.

“Si muore di freddo”, rispose quella, “si muore di freddo”.

Salì le scale, entrò nell’anticamera, lì gli strinse la mano il custode e lo condusse gentilmente verso il giornale murale.

“L’hanno stroncata”.

Ed effettivamente, sulla parete in mezzo a un gruppo di professori e collaboratori scientifici, vide se stesso seduto che mostrava, con fare scientifico, un urinale. Salì in biblioteca. Alzò la testa dal libro, si mise ad analizzare ciò che vi era dentro.

Senza che se ne rendesse conto, il mondo intero si era trasformato per Kostja Rotikov in cattivo gusto, ormai gli procuravano emozioni estetiche maggiori le immagini di Carmen su un involucri di caramella, su una scatola piuttosto che i quadri di scuola veneziana, e i cagnolini che mostrano la lingua sugli orologi piuttosto che i Faust della letteratura.

Anche il teatro per lui divenne pregiato, significativo e importante, se vi si manifestava il cattivo gusto. Una qualsiasi donna dal petto scoperto in un abito dei tempi di sua madre, sullo sfondo di colonne doriche, che balla e getta fiori su amorini danzanti, ormai gli piaceva sul serio. I film muti con pellicole tagliuzzate, fatte di frammenti, lo eccitavano e lo mandavano in visibilio per il cattivo gusto della loro composizione. Le brevi recensioni, scritte da un qualsiasi privincialotto, in cui si manifestavano pessimo gusto, ignoranza e sfacciataggine lo facevano ridere fino alle lacrime, fino al più elevato e puro entusiasmo. Andava a tutte le riunioni e notava scrupolosamente in ogni cosa il cattivo gusto. Riceveva lettere entusiaste di giovanotti contaminati, come lui, dalla passione per il cattivo gusto. Talora gli sembrava di aver scoperto la pietra filosofale, con l’aiuto della quale si poteva rendere la vita interessante, piena di emozioni e d’entusiasmo. In effetti il mondo intero era diventato per lui incredibilmente suggestivo, incredibilmente attraente. Nei suoi conoscenti per lui si aprì una gran quantità di caratteristiche curiose, per lui attraenti in modo nuovo. Nei loro discorsi scopriva un recondito cattivo gusto che loro non sospettavano.

E a quel punto iniziò a ricevere lettere dalla provincia. La gioventù di provincia, a cui, non si per quali vie, era giunta voce delle sue occupazioni, si svegliò, anche negli angoli più remoti iniziarono a far collezione di oggetti di cattivo gusto, per guarire dalla noia.

Insieme a Teptelkin era invecchiato Filostrato: ora è diventato per Teptelkin un vecchietto glabro e rinsecchito con anelli che pendono sulle dita, autore di un romanzo cortese.

Ancora per qualche tempo un’ombra debole e odiosa aveva seguito Teptelkin, infine anch’essa scomparve.

1927

[K. Vaginov, *Ivi*, pp. 103-108]

LENINGRADO

“Adesso non c’è Pietroburgo. C’è Leningrado, ma Leningrado non ci riguarda: di mestiere l’autore è un fabbricante di bare e non un costruttore di culle. Mostragli una bara ed ecco che batte un colpo e capisce di quale materiale sia fatta, quanto tempo prima l’abbiano fabbricata, chi sia l’artigiano e gli torneranno addirittura in mente i genitori del defunto. Ed ecco che l’autore sta preparando la bara ai ventisette anni della sua vita. È terribilmente occupato. Ma non crediate che stia fabbricando la bara con un qualche scopo, ha semplicemente questa passione. Ci ficcherà il naso: c’è puzza di cadavere, allora serve una tomba. E ama i suoi defunti e li segue quando sono ancora vivi e stringe loro la mano e li stordisce di chiacchiere e poco per volta prepara le lapidi, fa provvista di chiodi, si procura, secondo il caso, i merletti”, così scrive Vaginov nel 1927 nella sua introduzione a Il canto del capro. Nel 1934, a pochi mesi dalla morte, continua a vedere in Leningrado la Pietroburgo mitica e al tempo stesso reale della sua giovinezza.

Un’ammuffita Piter semplice e leggera
a lui sembrò in quel momento.
Sotto un sole dolce, sotto un cielo azzurro
lui tutto nella trasparenza si bagnava.

E la viscosità dell’aria e le mattine nere
e i lampioni ritti come lacrime
e i venti caldi e umidi
a lui sembravano petali di rosa.

E lui c’era e del settentrionale fiore
come usignolo sempre più s’innamorava,
e l’aria sorso dopo sorso
lui beveva e sorrideva.

E pensava: la gioventù trascorrerà,
l’anima apparirà informe
e si annerirà come fiore,
e il mondo girerà come occhio spento.

Un freddo e sarcastico bicchiere
forse noi dovremo bere
e tuttavia la rosa dalla stelo
no, no, e scomparirà.

Ahimè, non c’è modo di estirpare
le visioni della giovinezza spensierata.
E continua lui ad amare
il fiore bellissimo infinitamente.

Gennaio 1934
[K. Vaginov, “Leningrad”, Idem, *Stichotvorenija i poemy*, op. cit., pp. 108-109]

NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA

1899-1920: figlio di un funzionario della polizia zarista e di una ricca siberiana, Konstantin Konstantinovič Vaginov nasce a San

Pietroburgo il 3 ottobre (21 settembre) del 1899. Fin dall’adolescenza appassionato collezionista di monete antiche, è spinto dalla numismatica allo studio dell’archeologia, della poesia, della storia antica, medievale e rinascimentale. Terminato il ginnasio nel 1917, su indicazione paterna si iscrive alla facoltà di giurisprudenza dell’università di Pietrogrado. La rivoluzione gli impedisce tuttavia di proseguire gli studi: nel 1918 viene arruolato nell’Armata rossa combattendo dapprima sul fronte polacco, quindi in Siberia e infine in Estremo oriente. Gravemente ammalato, fa ritorno nell’inverno del 1920 alla Pietrogrado del comunismo di guerra, ma continua a servire l’Armata rossa come scrivano militare fino al 1922. Con ogni probabilità di stanza a Pavlovsk, sfrutta spesso l’appartamento che affaccia sul canale Griboedov in cui vivono i suoi genitori e a partire dalla fine del 1920 inizia ad avvicinarsi agli ambienti artistici e letterari pietrogradesi.

1921-1925: tra la fine del 1920 e l’inizio del 1921 entra a far parte, insieme a Konstantin Man’kovskij, ai fratelli Boris e Vladimir Smirenskij e al pittore Nikolaj Žandarov, dei due circoli letterari Abbatstvo gaeov [Abbazia dei buffoni] e Kol’co poetov imeni K.M. Fofanova [Anello dei poeti K.M. Fofanov] che gravitano intorno al gruppo di ispirazione egofuturista Akademija egopoezii vselenskogo olimpizma [Accademia dell’egopoesia dell’olimpismo universale], fondato in quello stesso inverno da Konstantin Olimpov, figlio del poeta decadente Konstantin Fofanov. Nello stesso periodo frequenta il Dom iskusstv [Casa delle arti] e, senza risiedervi stabilmente, segue i seminari e le serate che vi si tengono. Nell’inverno del 1920-1921 è uno degli studenti del seminario di poesia tenuto da Gumilev all’interno del Dom iskusstv e trasformato nella primavera del 1921 in Zvučščaja rakovina [La conchiglia sonante], che Gumilev immagina come organizzazione giovanile dello Cech poetov [Corporazione dei poeti], da lui rifondato nel 1918. Ritenuto la figura centrale di questo gruppo di giovani aspiranti poeti, all’inizio del 1921 viene promosso a membro dello Cech poetov e accettato nel Sojuz poetov, influente istituzione letteraria presieduta sempre da Gumilev. Nell’estate del 1921 si unisce inoltre agli Ostrovitjane [Gli isolani], di cui fanno parte Nikolaj Tichonov, Sergej Kolbas’ev e Petr Volkov, formazione anch’essa legata al Dom iskusstv, ma di indirizzo nettamente ed esplicitamente contrapposto a quello dello Cech poetov e definibile come la filiale poetica dei Serapionovy brat’ja [Fratelli di Serapione]. Nell’autunno del 1921 è infine, insieme a Vladimir Dmitriev, Jurij Jurkun, Boris Paparigopulo, Adrian Piotrovskij, Anna Radlova, Sergej Radlov e Orest Tizengauzen, uno dei membri del gruppo di ispirazione espressionista degli emozionalisti, capeggiato da Michail Kuzmin. Tra il 1921 e il 1923 i versi di Vaginov vengono pubblicati su una serie di raccolte poetiche direttamente o indirettamente legate al-

le attività del Dom iskusstv. Nel 1921 la cooperativa del Kol'co poetov promuove la pubblicazione della sua prima raccolta di liriche, *Putešestvie v chaos* [Viaggio nel caos], mentre nel 1922 il suo primo racconto, *Monastyr' gospoda našego Apollona* [Il monastero di nostro signore Apollo] e alcune sue liriche appaiono sul primo numero dell'almanacco Abraksas, organo ufficiale del gruppo degli emozionalisti. Sul secondo numero di Abraksas vengono pubblicati il racconto *Zvezda Vifleema* [La stella di Betlemme] e altre poesie. Nell'inverno 1921-1922, in seguito all'arresto e alla fucilazione di Gumilev, i giovani allievi della Zvučščaja rakovina e i membri dello Cech poetov cessano di incontrarsi presso il Dom iskusstv e iniziano a riunirsi ogni lunedì nell'appartamento studio del fotografo Moisej Nappel'baum le cui figlie, Ida e Frederika, avevano frequentato il seminario di Gumilev. Le riunioni nell'appartamento dei Nappel'baum, che si tengono per circa quattro anni, dal 1921 al 1925, consentono a Vaginov di allargare le proprie conoscenze e di aprirsi la strada verso un'attività letteraria autonoma e indipendente. Nel 1924, dopo gli anni di apprendistato poetico caratterizzati dall'adesione a raggruppamenti spesso antitetici, si avvicina con sempre maggiore decisione alla prosa, lavorando al suo primo romanzo, *Kozlinaja pesn'* [Il canto del capro]. Allo stesso tempo continua a pubblicare versi su almanacchi e riviste.

1926-1928: la frequentazione, tra il 1923 e il 1928, dei corsi presso il Giii, la cosiddetta "cittadella del formalismo", consente a Vaginov di stringere rapporti di carattere personale con Boris Ejchenbaum e Jurij Tynjanov. Egli vede così riconosciuta la propria poesia grazie all'intervento che Boris Buchštab gli dedica nel 1926 in vista della mai realizzata pubblicazione della raccolta *Material na pervyj sbornik Radiksa* [Materiale per la prima raccolta di Radiks], in seguito rinominata *Vanna Archimeda* [La vasca di Archimede], comprendente lavori dei formalisti e dei futuri oberiuti. Tra il 1924 e il 1928 è uno dei partecipanti alle riunioni del cosiddetto circolo leningradese di Michail Bachtin in cui si analizzano testi russi e stranieri – soprattutto Proust, Bergson, Freud – e si discute di questioni teologiche e filosofiche, in particolare della *Critica del giudizio* di Kant. Non meno intensa è l'amicizia con gli altri membri del circolo, in particolare con Pavel Medvedev, con la pianista Marija Judina e soprattutto con Lev Pumpjanskij, grande estimatore della sua poesia. Nel 1926 Pumpjanskij durante un incontro nell'appartamento della Judina legge un lungo intervento dedicato alla sua nuova raccolta di versi, *Stichotvorenija* [Poesie], pubblicata nello stesso anno. Nel 1927 la repentina quanto inaspettata decisione dello studioso di spostarsi su posizioni marxiste è tuttavia causa dell'interruzione dei suoi rapporti con l'intero circolo e anche con Vaginov che ne farà il principale oggetto della sua satira nel romanzo *Il canto del capro*, pubblicato a Leningrado nel 1928. Nel 1927 A. Michan-

kov, membro del circolo Abdem di cui fa parte insieme ai giovani filologi e studiosi di letterature classiche A. Boldyrev, Aristid Dovaturo e Andrej Egunov, invita Vaginov a partecipare ai loro seminari domestici nel corso dei quali vengono lette, commentate e tradotte, nel periodo in cui Vaginov li frequenta, quattordici tragedie di Eschilo e Sofocle. Insieme a Egunov si dedica quindi allo studio del greco antico. Alla fine del 1927 la conoscenza con i futuri oberiuti, avviatasi con ogni probabilità grazie alla comune frequentazione del Sojuz poetov, dei corsi presso il Giii e di alcuni luoghi di ritrovo come il salotto dei Nappel'baum, gli appartamenti di Marija Škapskaja e Marija Judina, ma anche quelli di Michail Kuzmin e Nikolaj Kljuev, si trasforma in impegno per un'effettiva collaborazione. Igor' Bachterev propone infatti la candidatura, accettata con entusiasmo da Zabolockij, di Vaginov a membro del Levjy flang, consentendogli di partecipare attivamente alla serata *Tri levjch časa* [Tre ore di sinistra]. Firmatario del manifesto del gruppo, lo scrittore, pur non prendendo parte alla preparazione della serata perché impegnato nella stesura de *Il canto del capro*, è uno dei protagonisti dell'esibizione, nel corso della quale, nonostante lo stupore e le scomposte reazioni del pubblico, riscuote un discreto successo recitando i propri versi, accompagnati dalle evoluzioni della ballerina Milica Popova. La partecipazione di Vaginov alle serate Oberiu, che proseguono per almeno altri due anni, è sostanzialmente limitata alle *Tre ore di sinistra*. A una seconda serata, prevista per la primavera del 1928 nella sala piccola del Dom pečati, rinuncia a causa dell'aggravarsi delle sue condizioni di salute.

1929-1934: nel 1929 pubblica il suo secondo romanzo, *Trudy i dni Svistonova* [Le opere e i giorni di Svistonov], nel 1931 il terzo, *Bambočada* [Bamboccia], e la terza raccolta di poesie, *Opyty soedinenija slov posredstvom ritma* [Esperimenti di combinazione delle parole mediante il ritmo], in cui offre una scelta dei suoi versi degli anni compresi tra il 1921 e il 1928. La raccolta è oggetto di una discussione pubblica, cui prende parte lo stesso Vaginov, svoltasi tra il 16 agosto e il 4 settembre 1931 presso la sezione del Sojuz pisatelej. La relazione principale, tenuta da Sergej Malachov e pubblicata sulla rivista *Zvezda* ("Lirika kak orudie klassovoj bor'by", *Zvezda*, 1931, 9, pp. 161-166), esprime l'atteggiamento avverso della critica sovietica nei confronti non solo della sua opera, ma più in generale di tutte le posizioni letterarie ritenute eterodosse. Vaginov continua a coltivare la sua passione per il collezionismo non solo di libri rari e antichi, ma anche di soprammobili originali, involucri di caramella, scatole di fiammiferi, menù di ristorante, ricette culinarie, avvicinando gli ambienti dei collezionisti e in particolar modo il Leningradskoe obščestvo bibliofilov [Società dei bibliofili di Leningrado], associazione fondata nel 1923 dallo storico dell'arte Sergej Gollerbach per salvaguardare, nei difficili anni imme-

diatamente postrivoluzionari, il prezioso materiale costituito dalle biblioteche private. Tiene lezioni di letteratura, dedicate alla poesia di Ariosto, per le operaie della fabbrica leningradese di lampade elettriche Svetlana e, insieme a Nikolaj Čukovskij, Sergej Spasskij e Anton Ul'janskij, partecipa alla raccolta di materiale per la redazione del volume *Četyre pokolenija* [Quattro generazioni, 1934], testo di carattere documentario dedicato alla descrizione della vita quotidiana degli operai del quartiere leningradese delle Barriere di Narva. Nel 1933 termina di scrivere il suo quarto e ultimo romanzo, *Garpagoniana* [Arpagoniana] che Nikolaj Tichonov gli consiglia però di rielaborare dal punto di vista politico e ideologico. Rientrato a Leningrado nel gennaio del 1934 da un soggiorno presso un sanatorio per tubercolotici in Crimea, non ne ha tuttavia il tempo poiché nell'aprile dello stesso anno muore, pur trovando la forza di apportare parzialmente di sua mano e di dettare alla moglie, Aleksandra Fedorova, alcune modifiche al testo che resterà pertanto incompiuto. Altrettanto incompiuta rimane la raccolta di liriche *Zvukopodobie* [Suonosimulacro].

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

PROSA E POESIA

- K. Vaginov, *Sobranie stichotvorenij*, a cura di L. Čertkov, München 1982.
- Idem, *Polnoe sobranie sočinenij v proze*, a cura di V. Erl' e T. Nikol'skaja, Sankt-Peterburg 1999.
- Idem, *Stichotvorenija i poetry*, a cura di A. Gerasimova, Tomsk 2000.

CRITICA

- T. Nikol'sakaja, "O tvorčestve K. Vaginova", *Materialy XXII naučnoj studenčeskoj konferencii*, Tartu 1967, pp. 94-100.
- A. Bljum - M. Martynov, "Petrogradskie bibliofily. Po stranicam satiričeskich romanov Konstantina Vaginova", *Al'manach bibliofila*, 1977, 4, pp. 217-235.
- D. Segal, "Literatura kak ochrannaja gramota", *Slavica Hierosolomytana*, 1981, 5-6, pp. 151-244.
- D. Ugrešić, "Metatekstne razine u romanima Konstantina Vaginova", *Umjetnost riječi*, 1981 (XXV), pp. 299-307.
- L. Čertkov, "Poezija Konstantina Vaginova", K. Vaginov, *Sobranie stichotvorenij*, München 1982, pp. 213-230.
- T. Nikol'skaja, "K.K. Vaginov: kanva biografii i tvorčestva. Bibliografija", *Četvertye tynjanovskie čtenija. Tezisy dokladov i materialy dlja obsuždenija*, Riga 1988, pp. 67-89.
- N. Čukovskij, "Konstantin Vaginov", Idem, *Literaturnye vospominanija*, Moskva 1989, pp. 179-201.

- A. Gerasimova, "Trudy i dni Konstantina Vaginova", *Voprosy literatury*, 1989, 12, pp. 131-166.
- T. Nikol'skaja, "Tragedija čudakov", K. Vaginov, *Kozlinaja pesn'. Trudy i dni Svistonova. Bambočada*, Moskva 1989, pp. 5-18.
- O. Šindina, "Teatralizacija povestvovanija v romane Vaginova 'Kozlinaja pesn''", *Teatr*, 1991, 11, pp. 161-171.
- D. Shepherd, "Discrowning the Writer: Konstantin Vaginov", Idem, *Beyond Metafiction: Self-Consciousness in Soviet Literature*, Oxford 1992, pp. 90-121.
- O. Šindina, "K interpretacii romana Vaginova 'Kozlinaja pesn''", *Russian Literature*, 1993 (XXXIV), pp. 219-240.
- A. Purin, "Opyty Konstantina Vaginova", *Novyj mir*, 1993, 8, pp. 221-233.
- D. Von Heyl, *Die prosa Konstantin Vaginovs*, München 1993.
- R. De Džordži, "Besedy s Aleksandroj Ivanovnoj Fedorovoj (Vaginovoj)", *Russkaja literatura*, 1997, 3, pp. 182-190.
- C. Bohnet, *Der metafiktionale Roman. Untersuchungen zur Prosa Konstantin Vaginovs*, München 1998.
- T. Nikol'skaja - V. Erl', "Žizn' i poezija Konstantina Vaginova", *Zvezda*, 1999, 10, pp. 185-200.
- A. Anemone, "Obsessive Collectors: Fetishizing Culture in the Novels of Konstantin Vaginov", *The Russian Review*, 2000, 59, pp. 252-268.
- A. Gerasimova, "O sobiratele snov", K. Vaginov, *Stichotvorenija i poetry*, Tomsk 2000, pp. 3-14.
- M. Bachtin, *Besedy s V.D. Duvakinym*, Moskva 2002.
- V. Toporov, *Peterburgskij tekst russkoj literatury*, Sankt-Peterburg 2003, pp. 7-262.



Nikolaj Zabolockij e la raccolta *Stolbcy*

A cura di Marco Caratozzolo

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 113-133 ◇

Quando esce nel 1929 a Leningrado, la raccolta *Stolbcy* [Colonne] è composta di ventidue poesie scritte tra il 1926 e il 1928 e organizzate in quattro sezioni. Alcune liriche erano già state proposte dall'autore in occasione di letture pubbliche, suscitando grande interesse. Nel 1932 Zabolockij prepara per la pubblicazione presso il Leningradskoe izdatel'stvo pisatelej una versione più completa della raccolta, il volume *Stichotvorenija 1926-1932* [Poesie 1926-1932]. Si tratta di una scelta di opere suddivisa in tre sezioni: *Stolbcy, Derev'ja* [Alberi], comprensiva anche del poema *Bezumnij volk* [Il lupo folle, 1931], e il poema *Toržestvo zemledelija* [Il trionfo dell'agricoltura, 1929-30]. Nella prima sezione il poeta include trenta poesie di cui ventuno (ossia tutte tranne *Čerkešenka* [La circassa, 1926]) già apparse nel volume del 1929. La raccolta, dopo essere stata accettata dall'editore il primo agosto 1932¹, giace in attesa di una pubblicazione che non arriverà mai: lo stesso Zabolockij rinuncerà d'altra parte al suo intento dopo che l'uscita, l'anno successivo, di *Il trionfo dell'agricoltura* sulla rivista *Zvezda* (1933, 2/3), viene accolta negativamente dalla stampa ufficiale. Poco prima della morte, il 6 ottobre 1958, il poeta scrive un appunto introduttivo a quello che sarà di fatto il suo testamento letterario, un'accurata scelta delle sue opere – centosettanta poesie e tre poemi – strutturata in due sezioni: I. *Stolbcy i poemy 1926-1933* [Colonne e poemi 1926-1932], divisa a sua volta nelle tre sezioni *Gorodskie stolbcy* [Colonne urbane], *Smešannye stolbcy* [Colonne varie] e *Poemy* [Poemi]; II. *Stichotvorenija 1932 – 1958* [Poesie 1932-1958]. Dalla prima sezione vengono escluse alcune liriche contenute nella prima edizione di *Colonne*, altre vengono riproposte integralmente, altre ancora con le variazioni che il poeta aveva introdotto nel corso degli anni. Per un più comodo orientamento tra le varianti dei testi si adotterà di seguito la terminologia comunemente usata dagli studiosi per indicare le varie versioni della raccolta: *Stolbcy 29* per la prima edizione, *Korrektura 33* per l'edizione preparata invano per la pubblicazione nel 1932 e poi ulteriormente perfezionata, *Svod 58* per la raccolta rivista dall'autore alla vigilia della morte.

Tutte le traduzioni delle poesie di Zabolockij qui presentate si

basano sui testi pubblicati nel volume *Polnoe sobranie stichotvorenij i poem*, Sankt Peterburg 2002. Affinché il lettore possa avere un'idea dell'importanza dei cambiamenti apportati nel tempo ad alcune liriche, si è deciso di proporre le due versioni esistenti della poesia *Novyj byt* [Il mondo nuovo], quella pubblicata nel 1929 e quella presente in *Svod 58*. Tutte le altre traduzioni sono invece condotte esclusivamente sulla loro prima versione, così come inclusa in *Stolbcy 29*.

A questo proposito desideriamo specificare che la poesia *Krasnaja Bavarija* [Baviera rossa, 1926] apre *Stolbcy 29*, ma cambia titolo in *Svod 58* diventando *Večernij bar* [Bar notturno] e comparando al secondo posto, subito dopo *Belaja noč'* [Notte bianca, 1926] che invece in *Stolbcy 29* la seguiva. La poesia *Čerkešenka*, come già detto, si trova solo in *Stolbcy 29*, mentre *More* [Il mare, 1926], *Leto* [Estate, 1927], *Pir* [Il banchetto, 1928], *Figury sna* [Figure di un sogno, 1928] non vengono incluse dall'autore in *Svod 58*. Oltre a queste, vengono qui presentate in traduzione tutte le altre poesie originariamente incluse da Zabolockij nella raccolta del 1929 ovvero *Futbol* [Il calcio, 1926], *Ofort* [Acquaforte, 1927], *Časovoj* [La sentinella, 1927], *Novyj byt, Dviženie* [Movimento, 1927], *Narynke* [Al mercato, 1927], *Ivanovy* [Gli Ivanov, 1928], *Svad'ba* [Le nozze, 1928], *Fokstrot* [Fox-trot, 1928], *Pekarnja* [La panetteria, 1928], *Obvodnyj kanal* [Il canale di cinta, 1928], *Brodjačie muzykanty* [I musicisti girovaghi, 1928], *Kupal'sčiki* [I bagnanti, 1928], *Nezrelost'* [Immaturità, 1928], *Narodnyj dom* [La casa del popolo, 1928]. *Lico konja* [Il volto del cavallo, 1926] è già presente in *Korrektura 33* nella sezione *Derev'ja*.

La scelta dei testi che vengono qui presentati intende sottolineare il legame di Zabolockij con il gruppo Oberiu. Queste poesie riportano infatti ai primi esperimenti poetici che il poeta matura con gli altri esponenti del gruppo, introducono alle sue idee più istintive e originali e alla sua concezione dell'uomo, della natura e della città. L'espressione di questi concetti nei testi scelti può essere ricondotta a tre grandi temi: quello dei *nepmany*, ovvero gli esponenti del ceto di affaristi formatosi con l'avvento della Nuova politica economica (Nep); quello dell'ambiente, talora squallido, talora più colorito, della Leningrado degli anni Venti; infine quello della rivoluzione naturale vista attraverso il "prisma zoocentrico"

¹ Il giorno successivo il poeta avrebbe scritto alla moglie annunciando l'evento, come indicato in N. Zabolockij, *Polnoe sobranie stichotvorenij i poem*, Sankt-Peterburg 2002, p. 672.

che caratterizza la poetica di Zabolockij.

I *nepmany*, ma più generalmente i volgari borghesi che si sono arricchiti durante la parentesi storica di liberalismo economico rappresentata dalla Nep, sono i protagonisti di alcune tra le poesie più note di Zabolockij: si ubriacano e mostrano la loro ripugnante volgarità in *Baviera rossa*, ballano e gozzovigliano chiassosi in *Fox-trot* e nelle *Nozze*. Sono inoltre gli Ivanov che nell'omonima poesia si rendono ridicoli sui tram di Leningrado, i presuntuosi che nel *Mondo nuovo* rappresentano un mondo dominato solo dal dio denaro e dai vuoti piaceri materiali. Nella *Casa del popolo* si aggirano per un parco dei divertimenti, riflessi in uno specchio deformante che rimanda di loro un'immagine significativamente distorta. Le stesse strade frequentate dai *nepmany* sono tuttavia, con le piazze, i mercati e i lungofiumi, anche i luoghi in cui si ammassano gli alcolizzati, gli storpi, i ciechi e gli individui ripugnanti che affollano la Leningrado della fine degli anni Venti. Nelle poesie *Al mercato*, *I musicisti girovaghi* e *Il canale di cinta* sfila un vero e proprio campionario di disgraziati, ma accanto a immagini ispirate alla loro vita di strada emergono piazze con musica, colori, ricche esposizioni di cibi e oggetti che lasciano filtrare, attraverso la sofferenza impressa sui corpi di queste persone, quella genuina allegria che il poeta attribuisce loro, e che li differenzia dai filistei partoriti dalla Nep. Le descrizioni di questi individui rivelano la straordinaria ricchezza semantica della poesia di Zabolockij, il valore negativo che egli attribuisce alle parti del corpo umano nella loro funzionalità e indipendenza dai centri nevralgici, come a dire che nell'uomo, nella sua meschina esistenza, l'uso del braccio per soddisfare i soli scopi materiali soffoca i percorsi creativi della mente: il poeta si sofferma infatti su numerose descrizioni di singole parti del corpo, le mani, le gambe, i nasi, i volti².

Secondo la visione zoocentrica di Zabolockij l'umanità dovrebbe tendere alla concreta realizzazione di un mondo in cui l'uomo, da sfruttatore della natura, si trasformi in suo umile collaboratore, prestando ascolto alla lingua degli animali, rispettando il loro pensiero e assistendo alla loro rivoluzione. Da quest'idea, nella quale è possibile riconoscere la nitida eco del pensiero di Velimir Chlebnikov, il riflesso delle immagini dipinte da Pavel Filonov e, più indirettamente, il motivo delle mucche volanti di Marc Chagall, nasce la maggior parte della poesia utopistica di Zabolockij, che si nutre di complesse immagini di alberi e animali talora rappresentati

in fantastiche pose umane, come nei poemi *Il trionfo dell'agricoltura* e *Il lupo folle*. La poesia *Il volto del cavallo* è programmatica in questo senso, poiché contribuisce a sottolineare la forte affinità che intercorre tra la visione del mondo degli oberiuti, la pittura di Filonov e un punto di vista infantile e magico: "Gli animali non dormono. Nel buio della notte / stanno sul mondo come parete di pietra. [...] E se l'uomo vedesse / il magico volto del cavallo, / si strapperebbe la lingua sua, impotente, / e al cavallo la darebbe. Davvero degno / di avere lingua è il magico cavallo!"

La *detskost'* [infantilismo], artificio che anche Velimir Chlebnikov spesso adotta per proporre un punto di vista infantile che ingigantisca i tratti della realtà come se questa fosse osservata da un bambino, è un elemento che accomuna le opere di tutti gli oberiuti³. Essa è infatti una delle chiavi di accesso al mondo di *Colonne* nei cui versi, tra ipertrofie futuristiche della realtà leningrade e oscure deformazioni della notte che ricordano le sordide atmosfere urbane di Blok, emerge vivo il tema della città fantastica, osservata con l'occhio puro di un bambino o forse con lo sguardo distaccato di un estraneo. Il lettore può individuare i tratti di queste fantasie Oberiu in una poesia come *Notte bianca* che viene qui proposta per la prima volta in traduzione integrale: come una sorta di reporter degli incubi, tanto discreto da segnalare la propria presenza solo in un caso⁴, il poeta riporta impressioni e suggestioni di una Leningrado impazzita in cui si materializzano figure e fenomeni completamente avulsi dalla realtà. Illusioni ottiche, presagi di un'imminente catastrofe oppure semplicemente lo sguardo del poeta bambino sulle cose? Rispondiamo con una considerazione degli stessi oberiuti, citando un'affermazione tratta dal loro manifesto che permette di entrare con maggiore consapevolezza nel mondo immaginario di questo poeta: "Ma chi ha detto che la logica 'comune' è obbligatoria per l'arte? La bellezza di una donna dipinta ci colpisce anche se il pittore, a dispetto della logica anatomica, ha slogato una scapola alla sua eroina e l'ha spostata da una parte. L'arte possiede la propria logica e non distrugge l'oggetto, ma aiuta a conoscerlo".

Marco Caratozzolo

² *Ruka* [braccio o mano] e *noga* [gamba o piede] sono infatti i sostantivi che compaiono con più frequenza in *Colonne* e in generale il vocabolario anatomico del poeta è ricchissimo, A questo proposito si veda M. Caratozzolo, "Nekotorye zamečanija po forme i semantike suščestvitel' nogo v Stolbcach", *Nikolaj Zabolockij. Problemy tvorčestva*, a cura di E. D'jačkova e S. Kočerina, Moskva 2005, pp. 268-275.

³ A.M. Ripellino, "Tentativo di esplorazione del continente Chlebnikov", Idem, *Velimir Chlebnikov. Poesie*, Torino 1989, pp. XXXIV-XXXV.

⁴ Per un'analisi dettagliata di questa poesia si vedano F. Björling, *Stolbcy by Nikolaj Zabolockij. Analyses*, Stockholm 1973, pp. 80-103; M. Caratozzolo, "Belaja noč' N.A. Zabolockogo: k estetike otricanija", *Materialy XXXIII vserossijskoj naučno-metodičeskoj konferencii prepodavatelej i aspirantov. Sekcija novejšej russkoj literatury, vypusk 11*, Sankt-Peterburg 2004, pp. 51-58.

BAVIERA ROSSA

Negli anni Venti era nota con il nome di Krasnaja Bavarija una birreria che si trovava sulla prospettiva Nevskij, così chiamata per via dell'omonima marca di birra pubblicizzata; il cinema Piccadilly, che ora si chiama Avrona, si trovava sempre sulla prospettiva Nevskij, così come, all'angolo con il canale Griboedov, il palazzo dell'imprenditore delle macchine da cucire Singer: questo palazzo è tuttora uno dei più begli edifici in stile liberty di San Pietroburgo, il nome Singer è rimasto, ma l'edificio, dopo aver ospitato per anni il Dom knigi, la Casa del libro, è oggi sede di un centro commerciale; Hermandad (dallo spagnolo hermandad, fratellanza) era nella Spagna della fine del XV secolo l'organo con funzioni di polizia creato da Ferdinando il Cattolico per la lotta contro la nobiltà feudale. Qui evidentemente sta a indicare la polizia.

In un fitto paradiso di bottiglie,
dove da tanto tempo le palme sono secche,
giocando sotto la luce elettrica,
una finestra galleggiava in un boccale;
brillava sulle pale,
poi si sedeva, si appesantiva;
sopra di essa turbinava il fumo della birreria...
Ma questo non si può descrivere.

E in quel paradiso di bottiglie
sull'orlo di uno sghembo palcoscenico
le sirene tremavano. Si erano prese
gli occhi in garanzia.
Avevano allungato aiiedi
le mani smaltate
e mangiavano panini dalla noia.

Le porte ruotano sulle catenelle,
la gente cade dalle scale,
scrocchia come camicia di cartone,
fa un girotondo con la bottiglia;
una sirena pallida dietro al banco
versa liquori agli avventori,
storce gli occhi, va e viene,
poi, con la chitarra tra le mani,
canta in disparte, canta l'amato:
di come lei lo nutriva,
di come, dolce sul corpo e crudele,
si conficcava il laccio di seta,
di come versava il whisky nei bicchieri,
di come dalla tempia sfondata,
schizzando il petto straziato,
si era d'un tratto accasciato. Che angoscia,
e tutto ciò che lei cantava
si faceva di gesso nel boccale.

Anche gli uomini gridavano,
barcollavano per i tavoli,

lanciavano in alto al soffitto
fiori e strepiti in parti uguali;
ecco uno che si morde la lingua,
un altro grida: io sono un piccolo gesù,
ammiratemi, sono in croce,
ho chiodi sotto l'ascella e dappertutto...
Una sirena gli si avvicina,
gli si mette sulle ginocchia,
e un furioso conclave di boccali
si accende come un lampadario.

Gli occhi caddero come pesi,
infransero un boccale, poi uscì la notte,
e le grasse automobili,
tenendo il Piccadilly sotto braccio,
rotolavano in avanti con leggerezza.
Per l'umidità crescevano pomodori,
e caduta in basso
ecco la Baviera rossa come un tramonto
poggiarsi su fondi di boccali,
mentre oltre la finestra, di là nel tempo
un lampioncino brillava su un palo.

È il Nevskij tra noia e scintille,
ha cambiato pelle durante la notte,
osannato da sonnolenti clacson,
sopra il bar ha scosso l'insegna;
e ai fischi di Hermandad,
tra nebbia, folla e benzina,
si libra sopra la torre una sfera alata
e il nome "Singer" porta in alto.

Agosto 1926

[N. Zabolockij, "Krasnaja Bavarija", Idem, *Polnoe sobranie stichotvorenij i poem*, Sankt-Peterburg 2002, pp. 311-312. Traduzione di Marco Caratozzolo]

NOTTE BIANCA

Guarda: non ballo in maschera né festa,
qui son le notti ad andar fuori pista,
qui irricognoscibili perché brille
volano risate come pappagalli;
si sono spalancati discese e ponti,
corrono in folla gli innamorati,
uno è spossato, l'altro è ardente,
un terzo sta col capo chinato...
L'amore geme sotto i fogli
cambia di posto, cambia di spoglie,
ora è vicino, ma già si allontana,
mentre la musa per tutto l'anno ama.

La Nevka oscillava sulle ringhiere,
a un tratto un tamburo si mise a parlare,
i razzi, regolarmente sistemati
in semicerchio stavano in fila.
E poi volavano pere infuocate

dimenando le pance di bengala.

Sugli alberi oscillavano gli anelli,
di denso fumo cadevano brandelli
dalle fiaccole. E nella Nevka
forse sirene, o donne, chissà,
ma no, eran sirene, andavan verso l'alto
di azzurro argentato tutte splendevano,
fredde chiamavano chi avesse voglia
a baciare quelle labbra paglierine,
che erano immobili come medaglie.
Ma era solo un'illusione.

Andai avanti. La notte stanca
si stese sull'erba, come gesso bianca:
la sovrastavano cespugli impettiti,
chiusi in guaine di metalli colorati,
e gli usignoli facevano cucù
in alto sul ramo. Sembrava di lassù
che provassero compassione, dolore
come chi è incapace di amare.

E là, rigonfio, come un angelo,
che ha colto di sorpresa i santi,
si alzò da carponi Elagin,
si lavò un poco e non disse niente:
stavolta ha pizzicato due amanti.

Girando l'elica va il vaporetto
una languida musica ovunque si sente
a lui vanno incontro le barchette,
i rematori non ci capiscono niente;
li urta, devono correre di gran carriera,
e corrono, corrono, e poi ancora
vanno, arditi, nella sua direzione.
Questi gli grida: vi farò a fettine!
E loro sono sicuri di no. . .

E dappertutto è un baccano infernale,
si appiccica ai tetti un'arietta bianca,
la notte ormai si prepara a morire,
oscilla come su una bilancia.
Così un aborto o forse anche un angelo,
aperti gli occhi color del latte,
nell'ampolla sotto spirito oscilla
e chiede in cielo di esser condotto.

Luglio 1926

[N. Zabolockij, "Belaja noč", Ivi, pp. 312-314. Traduzione di
Giulietta Greppi]

IL CALCIO

L'attaccante è estatico nella sua corsa.
Dinanzi a sé vede il campo soltanto!
E proprio per questo ha curvato il suo corpo
focoso ad arco, proteso in avanti.
E come una stola l'anima vola,

la clavicola batte con grande baldanza
sul punto nel qual s'arrotonda la stola.
La membrana in fondo all'orecchio suo danza,
e danza anche l'uva in fondo alla gola,
e sulla difesa il pallone s'invola.

Lo colpiscono tutti, a caso e per ore,
gli danno persino veleno da bere,
il veleno di ferro di cui ha timore
è quello però delle scarpe: il dolore.
E buttalo fuori!

Si crea una mischia nell'area, in difesa,
i terzini han le facce rigonfie per l'aria,
ma verso di loro attraverso distese
e piazze, e nevi, e fiumi, e mari,
lustrata ad hoc l'armatura sfarzosa,
inclinato che sembra che sia un meridiano,
saetta il pallone.

L'attaccante ha un'anima, vi arde passione,
nei ginocchi d'acciaio risuonan boati
ma già dalla gola zampillan fontane,
lui cade, poi urla: "Ci hanno ingannati!"
Il pallone è sbattuto tra i muri e d'intorno,
fa fumo, si gonfia e ride da matti,
poi strizza l'occhietto e fa: "Buona notte!",
poi apre l'occhietto e dice: "Buon giorno!",
inferisce su lui come sui topi i gatti.

E di fila ben quattro gol han segnato,
ma le trombe per loro non hanno squillato,
li ha conteggiati, dal pallottoliere
li ha cancellati il mesto portiere
ha gridato: sia notte! La notte davvero
si posa e il sipario-diamante riecheggia.
Nella piccola luna dell'atmosfera
infilta la chiave che pure nereggia.
L'ospedale é aperto. Finisce la festa,
l'attaccante riposa qui senza testa.

Legando con funi il testardo pallone,
stan sopra di lui due lance di rame,
e penetra l'acqua fin nelle incisioni,
dalla lapide cola, e vien d'oltretomba,
e l'uva si secca in fondo alla gola.
Attaccante, riposa, girato al contrario.

Tu sopra la terra riposi,
attaccante!

È caduta, profonda, già l'alba sul mondo,
le fanciulle con l'alba fan danze e fan canti
vicino al ruscello profondo profondo.
Nella casa lillà come in tempi passati
appassiscono in camera ancora i parati,
ogni giorno la mamma si fa più avvizzita. . .
Tu riposa, attaccante!

Noi viviamo la vita.

1926

[N. Zabolockij, "Futbol", Ivi, pp. 74-75. Traduzione di Massimo Maurizio]

IL MARE

Si levavano monti di antichità,
la guerra si levava. Intorno alla guerra
stridenti, volavano massi
circondati di luce.
Nereggiava il mare sulla nave
e le onde sulla sua scia
come cucchiai d'argento
battevano. Come gatti ciechi,
baluginando sui fianchi,
s'infuriavano allegre. Dalle bocche,
dalle loro nere bocche fluiva
un flusso di vetro bollente,
fluiva e cadeva, gonfiava,
ondeggiava, spruzzava, calava,
incontro innalzandosi i flutti
e la burrasca turbinava in un valzer furioso
e alla nave gridava: "Sono qui!
Eh sì, sono qui!!" oppure "Dai,
tira fuori il carico dalla stiva!".

Per viltà o divertimento
il faro le onde schiacciò
e, come statue di pietra,
rimasero cieche. Il vento era sempre
più misurato, più calmo, quasi umido,
e la bandiera crepitava come carta
strappata. La burrasca si posò
e uscì finalmente la luna,
guizzò di luce sul ponte
e l'umido bagliore si distese a scaldarsi
accanto ai tubi. Sulle onde andava il rossore,
verdastro per il timone,
le labbra forte stringendo. . .

Novembre 1926

[N. Zabolockij, "More", Ivi, p. 314. Traduzione di Milly Berrone]

ACQUAFORTE

E per tutta la sala assordante echeggiò:
– Un defunto è fuggito dalla casa dello zar!

Il defunto cammina fiero per le strade,
gli inquilini lo tirano per le briglie;
canta una preghiera con voce tonante
e alza le mani verso l'alto.
Ha gli occhiali di rame, cornici di membrana,
è pieno fino alla gola di acqua sotterranea.
Sopra di lui uccelli di legno con un colpo
uniscono le ali sui battenti.

E tutto intorno rumore, suono di cilindri
e cielo cresco, mentre qui c'è
una scatoletta di città con la porta spalancata
e al di là del vetro il rosmarino.

1927

[N. Zabolockij, "Ofort", Ivi, pp. 75-76. Traduzione di Marco Caratozzolo]

LA CIRCASSA

I circassi sono una popolazione stanziata nel territorio del Caucaso settentrionale e occidentale a partire dalla seconda metà del XIX secolo. Rachat-luchum è una torta caucasica a base di sciroppo di zucchero, burro e zucchero di vaniglia. L'El'brus è la più alta montagna del Caucaso, mentre il Terek è uno dei principali fiumi della stessa regione. Aragvi o Aragva, secondo la vecchia denominazione russa, è un fiume della Georgia orientale. Lungo il suo corso si trova la cosiddetta strada militare georgiana. Le officine Putilov [Putilovskij zavod], in epoca sovietica ribattezzate officine Kirov, sono la più grande fabbrica leningradese, luogo di particolare rilevanza simbolica per la storia del movimento operaio russo, del bolscevismo e dell'Unione sovietica.

Appena il diafano masso dell'alba
comprimerà l'aria che sta sulla terra,
dal monte che ha forma di una campana
s'involeran aquile a due spioventi;
s'avviano sfaccettate e di lena le piante
al proprio vagare ammantato d'incanto;
la vetta si scioglie, e pare di cera,
fa il suono che fa contraffatta la vera;
in alto, là dietro a un tal panorama,
scuotendo la meravigliosa sua vetta
a bere una tazza di tè poi ci chiama
il *rachat-luchum*, l'El'brus vecchietto.

D'un tratto il Caucaso si manifesta,
con cinque capezzoli, come un colosso,
e pare una barca che ornata a festa
va a Leningrado, al solenne abisso,
e là la circassa intona il suo canto
di fronte a vetrine con i samovar,
e Tula le fa un fox-trot, e intanto
Tambov gli stivali le dà da provar,
il Terek si agita dentro il suo petto,
piagnucola lei con le labbra spaccate
e come un cadavere cade per terra,
chiudendo le mani a comporre un triangolo.

É come d'Aragva il *fluir* di Neva,
sia gloria ed onore alle stelle, urrà!,
al cadaverino di calce in dono
portaron di piombo una bella corona,
Lui dorme . . . perdono a lui, Padre e Figlio!
Oscilla un serto su quel suo giaciglio.

Di luna-Putilovskij l'immenso lume
si muove di sghembo, seguendo il fiume.

Io resto in piedi, son bianco di luce,
lo sguardo è infitto nel mare corvino,
e il mondo che vedo di fronte a me
si sdoppia in due giganteschi stivali;
il primo dei quali passeggia sull'El'brus,
e l'altro discorre in buon finlandese,
ma insieme, entrambi si danno alla fuga,
rombando sul mare, diretti in oriente.

Gennaio 1926

[N. Zabolockij, "Čerkešenka", Ivi, p. 315. Traduzione di Massimo Maurizio]

ESTATE

Il sole scarlatto pendeva in lunghezza
ed era una gioia non solo per me:
si rassodavano corpi umani come pere
e maturavano, oscillando, le loro testoline.
Si ammorbidirono gli alberi. S'ingrassarono
come candele di sego. Sembrava a noi che
lì sotto non un ruscello polveroso scorresse,
ma colasse un grasso brandello di bava.
E la notte giungeva. Su questi prati
stelle pungenti oscillavano tra i fiori,
come sfere si distesero le pecore in pelliccia,
si spensero degli alberi le ricche candele;
un pastore di fanteria, in adunata nel dirupo,
tracciava il diagramma della luna
e si azzuffavano i cani oltre l'incrocio:
a chi fare la guardia. . .

Agosto 1927

[N. Zabolockij, "Leto", Ivi, p. 316. Traduzione di Milly Berrone]

LA SENTINELLA

Di guardia la notte si addensa.
Sta, come torre, la sentinella.
Nei suoi occhi ormai di legno
quadrilame turbina la baionetta.
Pesanti e alati,
i vessilli sfarzosi del reggimento,
come auree cascate,
pendono davanti a lui dal soffitto.
Là un proletario sul muro
tuona, giocando vicino alla luna,
là il grido del cuculo del reggimento
sprofonda lugubre oltre il muro.
Qui una casina bianca cresce
ha una torretta quadrata in cima,
sul muro una bimba s'invola,
suona una tromba trasparente.
A lei accorrono le mucche
con un pallido sorriso sulle labbra. . .

E la sentinella è in piedi al buio
nel pastrano a forma di cono,
su di lui della stella l'incendio rosso
e la falce agognata nelle teste.
Nella trincea pietrosi di lapidi
passarono volti di topo,
sembrano triangoli fatti di gesso,
con occhi funebri ai lati.
Una di loro siede alla finestra
con un fiore di musica in mano.
E il giorno alla grata allunga le dita
ma non riesce a toccare i vessilli.
Si tende e vede:
sta come torre, la sentinella,
e il proletario sul muro
protegge l'accampamento fatato.
Per lui i vessilli son capezzale,
e la baionetta del fucile: guerra alla guerra.
E di lui il giorno è molto soddisfatto.

1927

[N. Zabolockij, "Časovo", Ivi, pp. 77-78. Traduzione di Milly Berrone]

IL MONDO NUOVO

Il titolo originale della poesia è Novyj byt, letteralmente "la nuova vita", in riferimento al ritmo noioso e uniforme del vivere quotidiano. Nel periodo successivo alla Nep questo slogan viene utilizzato per definire l'esistenza sovietica, costantemente presentata come radiosa e felice dalla propaganda staliniana.

S'innalza il sole sopra Mosca,
la vecchia ha fretta, tutta fosca:
dove andare? Come? Quando?
Il mondo nuovo sta arrivando!
Un bimbo, un cocco ben pasciuto
vien battezzato, è un pascià.
Il pope canta come liuto,
l'irradian lumi a volontà.
La nonna accende a lui un cero,
si fa il bimbo un uomo vero,
il mondo nuovo assai galoppa,
il bimbo monta sulla groppa.
Non prova affanno né dispetto,
sarebbe un dubbio ormai tardivo,
e appuntate ha sopra il petto,
marroni macchie: i distintivi.
Lo sguardo ha pieno d'alterigia
(ogni occhio è una cote grigia),
e poi fa gozzoviglie pazze
nel lusso del proletariato,
ma guarda, tocca le ragazze,
ma guarda il kvas che s'è trincato!
E passa svelto dal convito

tra i giovani del gran partito.

Il tempo secca e ingiallisce,
 il babbo-padre è vecchierello,
 nel vial la pronuba scandisce
 il tempo col suo tamburello.
 Il bimbo ha il piede già ben saldo,
 l'acciaio fa la man nodosa.
 E siede in casa sua, al caldo,
 tenendo seco la morosa.
 Arriva il pope, incerto è il passo,
 in mano porta il reliquiario,
 vuol benedire le pareti,
 donar la croce alla ragazza.
 "Va' via – il bimbo lo invita –
 ricciuto pope! Son guerriero,
 votato alla nuova vita,
 per te c'è solo il cimitero!"
 Di piangere gli viene voglia,
 mugugna, fuori dalla soglia,
 e va nel bosco, piange forte;
 il bimbo ride a più non posso.
 "Burlona!", dice alla consorte,
 "Vorrei poterti amare adesso!"

Ma sono giunti i conoscenti,
 la fabbrica fa un'ovazione,
 il mondo nuovo, indulgente,
 ha messo in tavola storione.
 Sul cucchiaino la composta
 a raffreddar qualcuno lascia.
 Lo sposo, lesto e senza sosta,
 la sposa insidia, come biscia.
 E il segretario conviviale,
 brindando loda gli sposini,
 e alza il vino nel boccale
 offrendo loro pasticcini,
 i motti d'eloquenza accoglie,
 dal tavolo la torta a sfoglie.

La fabbrica "urrà!" veementi
 al cielo lancia, e fumo. È festa.
 Gli sposi, soli finalmente
 stan lì, e si grattano la testa.

Propizia è ogni cosa intorno:
 la notte viene e viene il giorno.
 E oltre il vetro in un momento
 sul cero il fuoco s'è già spento.

Aprile 1927

[N. Zabolockij, "Novyj byt", Ivi, pp. 316-317. Versione presente in *Stolbcy* 29. Traduzione di Massimo Maurizio]

IL MONDO NUOVO

S'innalza il sole sopra Mosca,
 la vecchia ha fretta, tutta fosca:
 dove andare? Come? Quando?
 Il mondo nuovo sta arrivando!
 Un bimbo, un cocco ben pasciuto
 vien battezzato, è un pascià.
 Il pope canta come liuto,
 l'irradian lumi a volontà.
 La nonna accende a lui un cero,
 il bimbo cresce, è un uomo vero,
 e passa svelto dal convito
 tra i giovani del gran partito.

Va svelto il tempo come strale,
 il babbo-padre è ormai vecchietto,
 e della pronuba nel viale
 il tamburello suona netto.
 Il bimbo ha il piede già ben saldo,
 l'acciaio fa la man nodosa.
 E siede in casa sua, al caldo,
 tenendo seco la morosa.
 Arriva il pope, incerto è il passo,
 in mano porta il reliquiario,
 vuol benedire le pareti,
 donar la croce alla ragazza.
 "Va' via – il bimbo lo invita –
 ricciuto pope! Son guerriero,
 votato alla nuova vita,
 per te c'è solo il cimitero!"
 Di piangere gli viene voglia,
 mugugna, fuori dalla soglia,
 non sa il pope più che fare.
 La casa è proprio da lasciare?

Ma sono giunti i conoscenti,
 la fabbrica fa un'ovazione,
 il mondo nuovo, indulgente,
 ha messo in tavola storione.
 Dal cucchiaino la composta
 nel selz rovina, e lì gorgoglia.
 Lo sposo, lesto e senza sosta,
 s'attacca viscido alla moglie.
 E il segretario conviviale,
 brindando loda gli sposini,
 e alza il vino nel boccale
 offrendo loro pasticcini,
 i motti d'eloquenza pieni,
 dal tavolo approva Lenin.

Gli urrà! intonan ciminiere,
 e sale il fumo della festa.
 Gli sposi bevon dai bicchieri,
 e poi si grattano la testa.

Propizia è ogni cosa intorno:

la notte appare, appare il giorno.
Ed oltre il vetro in un momento
sul cero il fuoco s'è già spento.

1927

[N. Zabolockij, "Novyj byt", Ivi, pp. 78-80. Versione presente in *Svod* 58. Traduzione di Massimo Maurizio]

MOVIMENTO

Il cocchiere siede come su un trono,
la sua corazza è fatta di ovatta,
mentre la barba, come in un'icona,
cade con tintinnio di monete.
E il povero cavallo agita le gambe,
prima è teso come un gado,
poi di nuovo brillano le otto zampe
nel suo ventre luminoso.

1927

[N. Zabolockij, "Dviženie", Ivi, p. 80. Traduzione di Marco Caratozzolo]

AL MERCATO

Di fiori e vasi già agghindato
apre le porte il vecchio mercato.

Qui le vecchie sono grasse come botti,
hanno scialli di beltà mai vista,
e i cetrioli come colossi
solerti nuotano nell'acqua.
Scintillano come sciabole le aringhe,
i loro occhietti sono dolci
ma, se le tagli col coltello,
sgusciano via come bisce.
E la carne sotto la mannaia
sta lì, è come un buco rosso,
e il salame, intestino sanguinoso,
nel braciere nuota sgangherato
e lo segue un cane riccioluto,
muove in aria il naso affamato
e la bocca è aperta, sembra una porta,
e la testa come un piatto
e le zampe esatte vanno,
ricurve in mezzo lente lente.
Ma che cos'è? Con aria dispiaciuta
si è fermato così per caso
e le lacrime, proprio uva,
dagli occhi volano nell'aria.

Gli storpi son schierati in fila.
Uno suona la chitarra.
Della gamba il moncone, fratello perso,
il suo sostegno sulla piazza.
E sul moncone la stampella,
come un fiasco fatto di paglia.
Un accenno di mano un altro ci mostra,

è il suo vanto, lo dimena,
il dito si è slogato, il mostro,
e mugolò il dito, sembra una talpa,
e scricchiolò dell'osso la giuntura
e si distorse il viso un tantino.

E un terzo, arricciati i baffi,
guarda, eroe battagliaero.
Lassù, sull'orologio del mercato,
sciamano le mosche della carne.
Va inscatolato in carrozzina,
in bocca ha nascosto il rigido volante,
in una tomba le braccia seccano,
in un fiumicello le gambe dormono.
In sorte a questo eroe
è rimasto un ventre con la testa,
sì, la bocca, grande, come un manubrio,
governa l'allegro volante.

Laggiù una vecchia con occhio fisso
siede su una sedia solitaria
e il libretto in magici buchini
(per le dita caro fratello)
canta i funzionari di servizio
e veloce di dita è la vecchia.

E accanto la bilancia, come magellano,
brandelli di burro, grasso d'amore,
è un mostro, sembra un idolo
nel denso sangue calcolato
e il mugolio di una chitarra sacra
e i berretti sono pieni come tiare,
come rame splendente. Non è lontano
il tempo in cui nella tana perigliosa
lui e lei – lui ebbro, rosso
per il gelo, il canto e il vino,
monco, grasso e lei,
strega orba, danzano teneramente
un bellissimo ballo caprino
da far crepitare le volte
e dai piedi scintille schizzare!

E come marmotta la lampada prende a volare.

1927

[N. Zabolockij, "Na rynke", Ivi, pp. 80-82. Traduzione di Milly Berrone]

IL BANCHETTO

Nella camera militare di ferro tra i soldati,
dove sta dormendo una volta di fucili,
sento il fragore di rame delle costellazioni,
il suono ritmato degli zoccoli.
Il mio carro sta volando,
le ruote quadrate risuonano,
grandi eroi sono sul carro

con i berretti dell'Armata rossa.
 Qui la mitragliatrice batte come un dito,
 qui la pallottola si avvinghia come un poppante,
 qui si diffonde un grido di battaglia
 che scuote il nemico e lo fa sussultare.
 E il cavallo fluisce attraverso l'aria,
 unisce il corpo in un lungo cerchio
 e taglia con zampe affilate
 la piatta prigionia delle stanghe.

Strepitano affilati fiorellini,
 si stringono i palmi più caldi,
 ma è la notte a offrirci un fusto di birra,
 un barile di brindisi e discorsi.
 Al chiasso di bicchieri di pietra,
 e al flusso di rame della birra,
 beviamo noi, bivacco di idoli,
 trasformati in baionette nella battaglia!
 Beviamo e i capelli si arricciano,
 dalle mani sudate sale un vapore,
 ma i volti sono piani come piattini
 e il piccolo incendio della lampada
 striscia con rivoli azzurri
 sul palmo rabbuiato;
 le bandiere sollevate dai bastoni
 e sulle lettere è impresso il fuoco,
 e il riso leporino dei fucili,
 l'eco delle liti, monticelli di frasi non dette,
 e una baionetta che infrange il bicchiere
 attraverso la nebbia squarciata!

O, baionetta, che voli dappertutto,
 fredda e sanguigna come un corpicino,
 o, baionetta, che infilzi Giuda
 trafiggi ancora e io sarò con te!
 Ti vedo volare nella nebbia,
 brillando con la punta piatta,
 ti vedo navigare per mari
 con la lancia a faccette sollevata.
 Dove prima un dio ammaliante volteggiava
 e il mondo rumoreggiava, ora c'è una candela per lui;
 dove stuoli di angeli stampati
 volavano in cielo, trascinando
 vuote schiere di fannulloni,
 proprio lì vai, a compensare
 le vuote finzioni degli oggetti,
 proprio tu, luminosa come Kašče!

Ancora non ti spetta quel compito,
 ancora non ti spetta quel volo,
 la fanteria si porta oltre il mare
 e tu dirigi la marcia oltre il mare.
 Drappelli spaziano oltre il mare,
 eccomi, ci sono, ho il cappotto militare addosso,
 (con gli occhi bianchi del soldato
 un neonato di poche settimane).

Ho estratto un sacchetto di tabacco,
 una pipa vuota senza fuoco,
 le pallottole corrono come bambini,
 guardandomi angosciate. . .

Gennaio 1928

[N. Zabolockij, "Pir", Ivi, pp. 318-319. Traduzione di Marco Caratozzolo]

GLI IVANOV

S'innalzano impiegate le piante,
 e quasi s'infilano in ogni dimora.
 Il loro vagare è finito da tanto,
 con sbarre e lucchetti li cingono ora.
 L'angustia dei viali diffonde schiamazzi,
 premuta, schiacciata com'è dai palazzi.

Ma tutte le porte si sono aperte,
 è corso un sussurro per ogni dove:
 van gli Ivanov al lavoro, solerti,
 vestiti di scarpe, le loro, e calzoni.
 Deserti e lustrati sono i tramvai
 che offrono loro le proprie panchette.
 Vi salgono sopra e compran gli eroi
 le fragili lastre che sono i biglietti.
 E stando seduti li tengono in vista con cura,
 non fanno attenzione alla lesta andatura.

E là dove sono pareti di sassi,
 ruggito di fischi e rumor di catene,
 si trovano, avvolte in matasse intricate
 di chiome arancioni, fagate sirene.
 Alcune, da belle di notte agghindate,
 non riescono a starsene al chiuso e allo stretto.
 Suonando le nacchere a più non posso
 van via. Non san dove sono dirette,
 a chi la boccuccia di sangue portare,
 "micino mio caro" chi posson chiamare,
 nel letto di chi gli stivali lasciare,
 e premere il tasto disposto sul petto?
 Davvero c'è luogo a lui prediletto?

O, mondo, mio idolo di piombo coperto,
 tu sferza a ondate sempre più larghe,
 sia a queste donne la pace tua offerta
 in qualche crocicchio e a gambe all'aria.
 Riposa il mondo tremendo oggi, e tace:
 in casa dovunque c'è quiete e c'è pace.

Davvero io posso trovare ricetta,
 laddove la mia fidanzata mi aspetta,
 laddove le sedie si allineano dritte,
 e, come Ararat, delle collinette
 ispirano un senso di gran nobiltà.
 Laddove c'è un tavolo, e un samovar
 di dodici metri e con la corazza,

del capofamiglia ha la stoffa e schiamazza.

O, mondo, ripiegati in un isolato,
in una stradina dal lastrico rotto,
o in un granaio di sputi lordato,
o ancora ripiegati in tana di ratto,
ma scatta all'assalto se senti il comando
che dice "Ivanov sta una donna baciando"!

1928

[N. Zabolockij, "Ivanovy", Ivi, pp. 82-83. Traduzione di Massimo Maurizio]

LE NOZZE

Nell'oscurità sta una casa possente
un raggio oblungo staffila le assi,
il fuoco s'è esteso, attraversa rovente
finestre vestite in camicie di sassi;
e simili a insegne vi pendon blasoni
di rame, vaneggia solingo un lampione
sul numero civico d'una soffitta,
tracciato col dito da chi la affitta.
Passando per i corridoi larghi e lunghi,
per il cui soffitto strisciano travi,
laddove un ghiro ch'è ormai casalingo
ha già calpestato dell'uomo le tane,
d'un organo la cucina ha l'aspetto
e lancia accordi a cento e più canne,
sfavilla con quel suo gran rubinetto,
e manda bagliori nel piatto nuziale;
dei macinacaffè che giocan nel vento
udiamo noi tutti il sonoro fermento:
nell'oscurità oscillan slanciati,
e nudi, svelandosi a noi dei quadrati
da cerimoniere, sopra la brace
seduto è un tegame con fare rapace.

Sì come il sol dei granai offuscato,
sì come regina di cave eccellenti
ha due aragoste affettato a strati,
nell'olio di magro, restando lucente!
Lei nel civettare di una frittata
ravvisa il senso profondo del tutto,
e sopra di lei, il giorno che è nato
bestemmia il polletto, che dopo il bagnetto
è livido, gli occhi da bimbo ha serrato,
la piccola fronte screziata corruga,
ha accolto il suo corpicino assonnato
la piccola bara del piatto col sugo.
Non c'era il pope a strillare la messa
per lui, agitando al vento la croce,
il cuculo non intonava per lui
il canto che canta, al solito, perfido,
avvinto era in un tintinnio di cavoli
e i pomodori gli eran vestito,
scendeva su lui come piccola croce

il sedano sulla gambetta attraente.
Nel fiore degli anni in mezzo alla gente
s'è spento un nano che non conta niente.

È giunta la notte. Le ore rintoccano.
Prosegue infiammata e focosa la festa,
non fanno i boccali che di vino traboccano
calmare il bruciore che prova la testa.
Ricorda uno stormo il carnoso donnume
che siede d'attorno, cui brillan le piume,
gli cinge il torace uno scopino, implume,
di vero ermellino, a cui gonfia le linee
il sudore di quelle centenni regine.
Di dolci s'abbuffano, e mandano suoni
che son rochi per l'insaziata passione,
le pance oramai son scoppiate in fuori,
nei piatti ci infilano pure dei fiori.
E siedono i coniugi calvi e garbati,
le schiene han ritte come fucilate,
la cinta di mura dei loro colletti
un segno di sangue ha lasciato sul collo,
sul tavolo tuona il vino e nei piatti
le grasse trincee di maiale e di pollo,
e lì, sullo sfondo di quei grugni alteri,
paonazzi e affettati di gente noiosa,
così come sogno della terra ubertosa
si libra sulle ali la morale nei cieli.

Uccello divino, dov'è il tuo pudore?
Di che aumenterà il tuo onore, che cosa
ti può dar lo sposo che per la sua sposa
scordò il cavalcare e il suo fragore?
Conserva sul volto suo pieno di vita
del serto di nozze ancora le tracce;
il giovane anello calzato nel dito
riluce che sembra un giovane audace.
Il pope, padrino in ogni gazzarra,
disteso a ventaglio il suo grande barbone
sta prima del ballo, come un torrione,
seduto, ha in spalla la grande chitarra.

E pulsa, chitarra! Il cerchio allargate!
Ruggiscon boccali da quindici chili.
Il pope è in fermento e lancia ululati,
e picchia le corde dorate, sottili.
Ed ecco, è finita l'orribile cena,
e l'ultimo boccale han fatto cadere,
e come un colosso il ballo già mena
la folla nel baratro delle specchiere,
sbatacchia in alto le artritiche braccia,
poi fa roteare il macinacaffè,
si frega le palme sopra la faccia,
e strepita: dai, avanti, olè!

Su, dai!
Da insidie che ebbe a vedere,
dal troppo ululare impazzito dev'essere,

l'enorme edificio, scuotendo il sedere,
 si libra in mezzo allo spazio dell'essere.
 Il sonno angosciante del silenzio aleggia,
 là son nude file d'industrie disposte;
 sui luoghi ove i popoli erranti fan soste
 di arte e lavoro rifulge la legge.

Febbraio 1928

[N. Zabolockij, "Svad'ba", Ivi, pp. 319-321. Traduzione di Massimo Maurizio]

FOX-TROT

Calzati stivali di cuoio celeste,
 e calze da dandy più lustre che mai,
 l'eroe si libra in aria e vi resta
 nel fumo di una jazz-band delle Hawaii.
 Si sente il tubar dei boccali di sotto,
 di sotto non c'è né giorno né notte,
 di sotto sul palco dove siede l'orchestra,
 si agita come un santone il maestro.
 E lui con la mano la pancia percuote,
 e agita la sua bacchetta nel vuoto,
 le anse che forman le lievi cravatte
 sul petto con spille son state fermate.

Evviva, evviva, l'eroe si libra,
 è il trucco hawaiano sulla Neva!
 Il ballo rimbomba, il ballo ancor vibra
 sbattendo la folla esangue qua e là.
 Il ballo rimbomba, e pare un liocorno.
 In mezzo a un crocicchio di gambe sinuose
 le donne han tratto tra chi le attornia
 nel ballo un riccio bendato di rosa.
 E ride il riccio: "Guarda, che ballo!"
 Le donne però se ne vanno a balzelli,
 e come se fosse un bosco in metallo
 risuona il fox-trot dai suoi piedistalli.

Così per un gioco un uomo ozioso
 ha dato alla luce all'ultimo istante
 tra tutti gli storpi il più meraviglioso,
 un Giuda che ha di donna il sembante.
 Ma lascialo stare, che stia pure a letto,
 sarà inadatto a ogni mansione,
 col marchio di pollo che porta sul petto
 il triste rampollo di un corpo malsano.
 Ma là, sulla terra infelice e mesta
 per dar lustro ai vini e ai clarini s'invola
 l'eroe, si libra in aria e vi resta,
 sparando al cielo con la sua pistola.

1928

[N. Zabolockij, "Fokstrot", Ivi, pp. 85-86. Traduzione di Massimo Maurizio]

FIGURE DI UN SOGNO

Sotto la coperta, nel domare la corsa,
 un uomo trova la figura di un sogno.

Non la luna, ma una lunga albugine
 incanta i piccoli bricchi delle menti;
 non le stelle, ma i canarini della notte
 si librano luminosi in puntini.
 Ma nel buio c'è una fila di letti,
 i bambini vi dormono in ordine;
 grandi corpi bianchi
 a stento nascondeva la coperta,
 si sono addormentati alla meglio:
 uno con una camicia azzurra
 è scivolato con la testa verso il pavimento;
 un altro, sprofondato nel cuscino soffocante,
 è steso disidratato e con la scrofola,
 mentre il terzo, grasso come un ragno,
 allargati i vivi attrezzi delle braccia,
 russa e si contorce di passione,
 accarezzando amiche immaginarie.

E lì, dietro un sipario nero,
 nel buio dell'era dei padri,
 un vecchio, rimbombando come uno scalpello,
 gusta un sogno di saggezza.
 Lì l'armadio sembra il re Davide:
 dorme con la corona, il ciccione;
 la brandina si è trasformata in Eva,
 è come una fanciulla con un lenzuolo addosso.
 E una lampada di rame alla finestra,
 come l'allegro colombello di Noé,
 balugina a stento, dopo aver triplicato il buio,
 alla pari di un semplice scalpello.

Marzo 1928

[N. Zabolockij, "Figury sna", Ivi, pp. 321-322. Traduzione di Marco Caratozzolo]

LA PANETTERIA

Cadendo nel piccolo rione,
 la sera docile moriva
 come lampada nel barattolo di vetro.
 Dell'alba le bizzarre piaghe
 fumando si prostravano;
 sui tetti le tazze delle tegole
 le accoglievano a mo' di volti
 appena digrignati dalla rabbia.
 E il gatto nel tubo ficcò la coda.

Ma la ciambella, slogata ad arco,
 si impantanò nella catena a gran velocità
 e oscillò sulla panetteria,
 si fece in un momento figura
 centrale. Sotto il fornaio
 si vedeva: galleggia l'alba

come grasso sulle forme di pane
 ma le forme non sanno dove stare.
 Ovunque falla di fuoco,
 russa la stufa incinta
 e rimbomba come la Sormov.

Lì la pasta, strappato il fondo delle madie,
 come bestia feroce, nella panetteria si aggira,
 striscia, turbina, la gola strozza,
 con muso enorme crepò il muro,
 il muro fa una crepa: non ha il diritto
 di fermare la marcia vittoriosa.
 Già lottano le travi rovesciate,
 ma ecco, tra nebbia e pioggia,
 divelto un lampione esagonale,
 colpisce la padella il capo,
 e i panettieri tra la nebbia,
 come idoli con le tiare
 volano, suonando con cembali
 di pentole un inspiegabile cancan.

Come stendardi imbandierati
 le pale si muovono pesanti,
 e della pasta le lisce teglie
 nuotano nella quadrata bocca.
 E nella rossa per lo sforzo
 caverna di ogni metamorfosi
 il bimbo-pane sollevò le mani
 e una parola, netto, pronunciò.
 E il fornaio, come tromba di fuoco
 strombetta su di lui nel buio della notte.

E la stufa, generato l'erede
 e racconciato lo snello ventre,
 sta lì pudica, come fanciulla
 con una notturna rosa sopra il petto.
 E il gatto, seduto al posto d'onore,
 con zampa stanca si segna il musetto,
 la fetente coda fa girare,
 poi come brocca si va a sedere.
 Siede, siede e sorride
 e sparisce poi d'un tratto. Un pantano
 rimase sul pavimento argilloso.
 E il mattino affiorò nell'angolo.

Aprile 1928

[N. Zabolockij, "Pekarnja", Ivi, pp. 322-323. Traduzione di Milly Berrone]

IL CANALE DI CINTA

La mia finestra e tutto il quartiere
 il canale di cinta ha in proprio potere.

Avvolti i cavalli nel rame di placche,
 van i carrettieri, che sembrano scìa,
 avvolti in camicie, avvolti da giacche,

con il fastidioso sussiego di sciatti.
 D'intorno le bettole son messe in linea,
 e i carrettieri vi stanno seduti.
 Nei vetri è una folla di musì, equina,
 accanto a un lampione poltrisce e scruta,
 nei vetri è un conclave di musì, equino,
 che scrutano fissi, l'un l'altro vicino.
 Là, dietro a essi, all'equino conclave,
 avanza una folla per mezzo e più miglio,
 cavate le dita che son come clave
 il coro dei ciechi va, grida e sfavilla.
 E il rigattiere le braghe sue in alto
 dimena, applaude e canta da falco:
 di tutte le braghe lui è l'eminenza,
 sul moto dei mondi è sua l'influenza,
 è sua l'influenza che muove le folle,
 e il vorticare di braghe fa folle
 la folla, che scorda la sua dignità,
 sta lì, gli occhi fissi, in armonia,
 la fiacca di dosso però non si scrolla.

E tu rigattiere, fischietta da stolto,
 e strilla, lanciando le braghe alle nubi!
 Di fronte al popolo ora raccolto
 si muove un altro, un insolito fiume
 c'è chi uno stivale ha sopra un piattino
 e chi intona canti al suo barboncino,
 e come un tamburo un terzo poi batte
 paonazzo e terribile una pignatta.
 Nessuno ha più forze per reggersi su,
 la folla è asservita, è in schiavitù,
 la folla procede che par sotto ipnosi:
 le braccia in avanti essa tiene protese.

Si libra alto il fischio e tutto sovrastan
 castelli di fabbriche, bui, tenebrosi.
 Ed ecco che ancora si muovono i mustang
 per il colonnato di gambe sontuose.
 E lanciano i carri pietosi ululati,
 è esplosa e sciaborda qui la fanghiglia,
 e dormono sopra il canal gli sciancati,
 ed han per cuscino una vuota bottiglia.

1928

[N. Zabolockij, "Obvodnyj kanal", Ivi, pp. 89-90. Traduzione di Massimo Maurizio]

I MUSICISTI GIROVAGHI

Il piffero sopra una spalla s'è messo,
 come se fosse serpente o sirena,
 e ora procede insieme a esso,
 a piedi, stancandosi, dentro la Geenna,
 che getta ruggiti, muggiti e gli ori
 del volo di spiccioli nella sua borsa.
 Così il musicista-vecchietto uscì fuori.

Gli andavano dietro due altri, di corsa.
 Il primo impugnava un'ombra: un violino,
 il suo, e l'agitava come fogliolina
 quello era un gobbetto, un borghese, un furfante
 con grandi tentacoli invece di braccia,
 da sotto le ascelle sue sempre sudate
 usciva d'un suono continuo la traccia.

Ed era il secondo un ometto un po' anziano,
 un gran lottatore, campione in chitarra –
 teneva un immenso osso sacro in mano,
 con l'eccezionale canzon di Tamara.
 Aveva le corde di ferro, ben sette,
 e sette chiavette e sette pioli,
 che mani ingegnose avevano strette,
 ballavan però come di scale i pioli.

Sta sopra le piazze maestose il tramonto,
 in frotte vi passano i vetturini,
 che paion figure di vaghe province
 a dorso dei loro fibrosi cavalli;
 come boccol di rame, improvvisamente
 nel pozzo e tra le finestre un serpente
 apparve, e guizzò in alto, veloce,
 come da un vulcano e gridò con la voce
 d'un'aquila sorda. Cascò e ruzzolò;
 un'aquila, un'altra, poi qui si mostrò;
 le aquile in cuculi si trasformavano,
 i cuculi in punti si minimizzavano,
 i punti si fecero groppi in gola,
 e entrarono dai vetri in ogni dimora.

Allora il gobbetto, con il suo violino
 fissato alla spalla e sorretto dal mento,
 col dito a scalpello intagliò un sorrisino
 su un visetto breve, sui suoi lineamenti,
 cacciato uno strillo, lui sulla traversa
 le piccole corde si mise a suonar,
 a pianger scoppiò come se avesse persa
 la gamba, ti-ti ta-ta-tar.

Si mise in funzione il sistema, preciso,
 fluttuavano i segni di nuove scoperte,
 lì ogni uditore, celando il suo viso,
 con lacrime limpide il viso s'asperse,
 allor che notò che sulle ringhiere
 in mezzo a musica e a sarabande
 si stese degli ammiratori la schiera
 vestita di bluse e lunghe mutande.

Però il teologo, focoso che arde
 di vita, campione in chitarra
 alzò l'osso sacro, accordò ogni parte
 e con la suadente canzon di Tamara
 dischiuse appena le labbra.
 E tutto tacque...
 Quel suono era tirannia

e sordo com'è il rumor del Kurà,
 fastoso che parve un sogno,
 si sparse...
 Tamara in quel suono, con i pantaloni tirati giù, sta,
 distesa era nella caucasica alcova,
 luceva il flusso del dorso piegato a metà,
 un'orda di giovani attorno si trova.
 Un'orda di giovani è attorno,
 e agita le mani,
 e suoni pas-sionali e selvaggi
 per tut-ta quella notte furon là!!!
 Ti-ti-ti ta-ta-ta!

Possente era il cantore e slanciato,
 cantava al lavoro, fin tra i caseggiati
 tra buchi profondi ove son pozzi neri,
 svolgeva il lavoro, diritto e severo.
 Sistemi di gatti gli andavano dietro,
 sistemi di secchi, finestre, di legna
 pendevano, moltiplicando il tetto
 pianeta in cortili, minuscoli regni.
 Che era il cortile? Soltanto un condotto,
 un tunnel che porta a quelle distanze
 in cui la guerriera Tamara è sopita
 in cui inaridisce la mia adolescenza,
 e in borsa gli spiccioli ronzan spossati
 nel fuoco fallace di luminescenze
 e volano ai piedi del serpe dorato,
 cadendo nei secoli, schiavi di danze.

Agosto 1928

[N. Zabolockij, "Brodjačie muzykanty", Ivi, pp. 324-325.
 Traduzione di Massimo Maurizio]

I BAGNANTI

Uno, un prete, lasciata la stufa,
 striscia al bagno o in un catino;
 vieni, su, a bagnarti al fiume,
 lascia andar le porcherie!

Uno, celato in mano un cuculo,
 cade in acqua con gran slancio;
 nuota a capo di una schiera,
 solo fumo vien dall'inguine.

Tutti, tolte subito le vesti
 e le varie armature,
 all'inizio sono incerti,
 ma poi arrivano i successi.

L'umido, come oca tenera,
 pizzica i giovani corpi
 e muove l'azzurra mano,
 se mai qualcuno stesse affogando.

E se qualcuno non vuole
 stare fermo molle a lungo,

si struscia con un telo asciutto
del colore dell'aria e dell'ocra.

E se qualcuno si affligge
per passione o per la noia,
può subito rinfrescarsi,
riposando senza un moto.

Se qualcuno amar non può,
ma è tutto dall'angoscia roso,
lui da sol si aiuterà,
con la tavola nuotando.

O fiume, donna, mammina,
che ci porti tutti in grembo,
non sei donna concubina,
ma una santa sull'icona!

Non sei donna concubina,
ma tu sei santa Prascovia,
vieni qui da noi bagnanti,
sulla sabbia e tra l'euforbia!

1928

[N. Zabolockij, "Kupal'ščiki", Ivi, p. 94. Traduzione di Giulietta Greppi]

IMMATURITÀ

Il giovane forma una pappetta
di semola di azzurro grano duro.
Il grano vola via come un cubetto,
dai ditini doppi e leggeri.
Grano al grano, il vaso è pieno,
ed ecco dondolando pende,
come campana sul campanile,
noto per la sua quadrupla forza.
Il bimbo striscia per un fitto bosco,
strappa via foglie di noci,
e sugli alberi sempre più spesso
vacillano le sue dita.

E le ragazze, portate insieme,
galleggiano per l'aria fino a lui.
Una di loro, con una crocettina,
cade nell'erba piano piano.

Il vaso ruota sotto la gamba,
sostanza viva di fuoco,
e la fanciulla giace tutta nuda,
nel fuoco ha gettato i merletti.
Il ragazzo piano le risponde:
"Son giovane, non son cresciuto!
Possibile che la tua mente non osservi
quanto sia assurda la tua idea?
Arrossisco alla vista delle tue bellezze,
e copri le gambe con bianco tessuto,
guarda come sta ardendo il mio fuoco,
non prepararti alla profanazione!"

e preso piano nelle mani il mestolo,
si mise saggio a mescolar la *kaša*:
così la lezione della viva scienza
ha dato a un'anima sfortunata.

1928

[N. Zabolockij, "Nezrelost'", Ivi, p. 95. Traduzione di Giulietta Greppi]

LA CASA DEL POPOLO

Alla fine dell'Ottocento nelle principali città russe sorgono le case del popolo, grandi complessi pubblici destinati principalmente alle famiglie. Dotati di sale da ballo, spazi per conferenze e teatri, avevano lo scopo di favorire la diffusione della cultura e allontanare la popolazione dall'alcolismo. La casa del popolo qui descritta era la più grande di San Pietroburgo, costruita dall'architetto Ljucedarskij nel 1900-1912 presso l'Aleksandrovsij park. Nelle sue adiacenze si trovava anche un parco dei divertimenti.

1

Tutto il mondo è rivestito di parati:
una piccola caverna dell'amore,
finestrelle a forma di fessure
e tendine che sembrano rose;
le gradite foto dei conoscenti
inchiodate attorno
al tavolo. "Oh notti, notti indimenticabili",
canta una chitarra a tutto fiato.
Una chitarra di rame canta,
la sua pancia di legno singhiozza,
muoviti, mantella melliflua,
le ragazze si sono sedute in disparte,
le manine sono cadute verticali,
la pelle si squama al sole,
il naso spellato, i visi piatti
e usati. Le ragazze si sono sedute,
intrecciano capelli in una sola fibra,
sprimacciano i grassi letti
e dicono: "Siamo molto contente,
siamo sedute a gruppi, attendiamo premi,
arriverà lei, la maga gentile,
arriveranno i fidanzati in macchina,
si toglieranno i cappotti, esporranno
le loro sincere impressioni.
Li prendiamo per mano,
ridacchiamo con visi diversi,
poi indossiamo le calze,
che gambe lunghe abbiamo,
le calze fin sopra le ginocchia!"
Così queste innocenti fanciulle,
chiacchieravano ad alta voce tra loro,
giocando allegre col destino. . .

Ma a chi importa del destino,

quando nel sangue c'è un tumulto,
 quando come bolle di sapone
 le sensazioni si involano?
 In tram si muove una comitiva,
 si vede il Kronverskij dal finestrino,
 i volti lucidi come scodelle
 i vestiti con i tulipani rossi,
 sudano e vogliono essere belli,
 giocano come prugne di tessuto indiano,
 e le mani sembrano bellissime,
 si allungano sempre di più,
 ed ecco, risplende sottosopra
 la casa del popolo.

2

Casa del popolo, pollaio di letizia,
 granaio di una magica esistenza,
 truogolo festoso di ansia,
 denso inferno dell'essere!
 Qui i berretti dell'Armata rossa,
 con essi le donnine mondane
 fluttuavano pensose,
 il caos della capitale non le sconvolge;
 qui la felicità ti guidava con un dito,
 si volgeva al popolo con divertimento:
 qui ogni ragazzo si divertiva,
 chi dava alla sua donna le noccioline,
 chi si stordiva con una birra.
 Qui le cime delle montagne russe,
 sopra di esse le ragazze, dee di bellezza,
 si nascondono svelte nei carrelli,
 e i carrelli stanno già partendo,
 le tenere bellezze scoppiano a piangere
 cadendo sui loro cavalieri.
 E ce n'erano tanti di questi casi.

Una ragazza porta al guinzaglio
 il suo cagnolino tutto pettinato,
 lei stessa era fradicia di sudore
 e i seni spuntavano in alto,
 e quel cagnolino tutto pettinato,
 pieno di essenza di primavera,
 le sue zampe a funghetto
 fa frusciare con impaccio per la strada.

A una rispettabile fanciulla si avvicina
 un elegante mugicco, il venditore di arance,
 regge un secchio variopinto,
 dove ci sono le arance disposte con cura.
 Come cerchi tracciati col compasso,
 sono ondulate ed elastiche,
 come piccoli soli
 rotolano sulla latta
 e sussurrano alle dita: venite, venite!

E una fanciulla, mangiando dei frutti,

ringrazia il passante con un rublo,
 gli dà del tu,
 ma vuole qualcos'altro, qualcosa di buono.
 Cerca il meglio con gli occhi,
 ma davanti a lei scricchiola l'altalena.

Sull'altalena andava l'anima bambina,
 facendo frusciare le gambine
 volava in aria,
 muoveva la tiepida gambetta,
 chiamava con la tiepida manina.

Un altro, vedendo il proprio volto
 riflesso in uno specchio ricurvo,
 stava come un ragazzaccio coperto di sputi,
 voleva ridere, ma non ce la faceva;
 volendo sapere perché apparisse storto,
 sembrava fosse diventato un bambino
 e tornava camminando carponi:
 un quadrupede di quasi quarant'anni.

L'apprensione è appena cessata,
 inizia un nuovo giro;
 la gente si gonfia d'aria,
 le ragazze si stringono l'un l'altra;
 già non si cammina più,
 scendendo al fiume, si disperdono
 in Coppiette svagate,
 sedendosi su docili ginocchia.

3

Ma di fronte a questa ebbrezza festaiola
 altri sembrano ritrarsi:
 non sono soddisfatti del granaio di letizia,
 venivano qui da giovani;
 e ora, parlottando con la bottiglia,
 congedandosi dall'ardente gioventù,
 grattano il bicchiere con i denti,
 lo succhiano con le labbra,
 raccontano le loro folli ebbrezze
 alla Baviera;
 certo, per loro la bottiglia è una madre,
 mantella melliflua dell'anima,
 bacia meglio di qualsiasi ragazza,
 ma ti raffredda più della Nevka...

Guardano dal vetro.

Nel vetro sorge il mattino.

Un lampione esangue, come un verme,
 ondeggia come una lancetta nei cespugli.
 E il paradiso oscilla sui tram,
 lì ogni ragazzo sorride,
 e la ragazza fa il contrario:
 chiusi gli occhi, ha aperto la bocca
 e respinge la mano calda
 sulla pancia in evidenza.

Il tram barcolla, avanza lento. . .

1927-1928

[N. Zabolockij, "Narodnyj dom", Ivi, pp. 326-329. Traduzione di Marco Caratozzolo]

IL VOLTO DEL CAVALLO

Gli animali non dormono. Nel buio della notte stanno sul mondo come parete di pietra.

Con corna lisce borbotta nella paglia
la testa ciondolante della mucca.

Allungati i secolari zigomi,
la strinse la pietrosa fronte,
ed ecco gli occhi balzubienti
con fatica fanno il giro.

Il volto del cavallo è più bello e intelligente.
Sente la voce delle foglie e delle pietre.
È attento! Conosce il grido delle bestie
e nell'antico bosco il bisbiglio dell'usignolo.

E conoscendo tutto, a chi racconterà
le sue fantastiche visioni?
La notte è fonda. Sulla scura volta del cielo
si levano di stelle le combinazioni.
E il cavallo sta fermo, come cavaliere di guardia,
gioca il vento sul pelo leggero,
gli occhi ardono come due globi enormi
e la criniera si distende come porpora imperiale.

E se l'uomo vedesse
il magico volto del cavallo,
si strapperebbe la lingua sua, impotente,
e al cavallo la darebbe. Davvero degno
di avere lingua è il magico cavallo!

Noi sentiremmo le parole.
Parole grandi, sembrano mele. Dense
come miele o latte consistente.
Parole che penetrano come fiamma
e, libratesi nell'anima, come fuoco in una capanna,
illuminano il misero arredo.
Parole che non muoiono
e su cui canzoni noi cantiamo,
ma ecco che la stalla si è svuotata,
anche gli alberi si sono allontanati,
un debole mattino i monti ha fasciato,
i campi ha aperto ai lavori.
E il cavallo nella gabbia delle stanghe,
un carro coperto trascinando,
guarda con occhi mansueti
il misterioso e immobile mondo.

1926

[N. Zabolockij, "Lico konja", Ivi, pp. 104-105. Traduzione di Milly Berrone]

NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA

1903-1916: Nikolaj Alekseevič Zabolockij nasce primogenito di quattro figli a Kazan' in una famiglia di agronomi. Nel 1910 la famiglia si trasferisce a Sernur, paese agricolo del distretto di Uržum nel governatorato di Vjatka, dove Zabolockij termina la scuola primaria. Il futuro poeta inizia gli studi secondari a Uržum, lontano dalla famiglia che rimane invece a Sernur, e scopre il suo amore per la lettura.

1917-1925: la famiglia si trasferisce a Uržum nel 1917 e Zabolockij torna a vivere con i genitori. All'età di diciassette anni decide di andare a studiare a Mosca e si iscrive alla facoltà di lettere della Prima università di Mosca e a quella di medicina della Seconda università di Mosca. L'iscrizione a quest'ultima gli garantisce il vitto, ma le condizioni di vita sono molto difficili. Decide quindi di tornare a Uržum per un anno ma nel 1921, spinto dalla madre, si trasferisce a Pietrogrado e si iscrive all'Istituto pedagogico Herzen, dove frequenta i corsi di storia dell'arte e storia della letteratura russa antica, e segue le lezioni di Jurij Tynjanov, Viktor Šklovskij e Boris Ejchenbaum presso il Giii. Collabora inoltre con il gruppo letterario Masterskaja slova [Il laboratorio della parola] e scrive per la rivista studentesca Mysl' [Il pensiero]. Zabolockij termina l'Istituto Herzen nel dicembre del 1925, ma continua ad alloggiare per quasi un anno, fino alla chiamata alle armi, con altri tre studenti nel convitto dell'istituto. La borsa di studio di cui dispone gli permette appena di sopravvivere. Si mantiene grazie a impieghi saltuari come scaricatore di legna e addetto alla pulizia delle rotaie dei tram. Alla fine dell'estate del 1925 conosce Daniil Charms e Aleksandr Vvedenskij presso la sede leningradese del Sojuz poetov, dove è invitato a leggere i suoi versi.

1926-1932: nel corso del 1926 Zabolockij partecipa alle attività di Radiks e inizia a collaborare strettamente con Charms e Vvedenskij. Nel mese di novembre viene chiamato alle armi, ma non si allontana da Leningrado e continua a frequentare gli amici poeti. Nel 1927 riceve da Nikolaj Olejnikov e Evgenij Švarc la proposta di lavorare per la sezione di letteratura per l'infanzia del Gosizdat. In occasione della serata *Tre ore di sinistra* il 24 gennaio del 1928 il Levyj flang si trasforma ufficialmente in Oberiu. Il manifesto del gruppo Oberiu viene pubblicato sul secondo numero della rivista Afši Doma pečati e Zabolockij ne scrive l'introduzione e la sezione intitolata *Poezija oberiutov* [La poesia degli oberiuti]. A una seconda serata, proposta agli oberiuti dal direttore del Dom pečati alla fine del 1928, Zabolockij decide tuttavia di non partecipare, allontanandosi progressivamente dal gruppo. I motivi del distacco non sono stati mai chiariti ma, come scrive Nikita Zabolockij (*Žizn' N.A. Zabolockogo*, Sankt-Peterburg 2003, p. 169), vanno

probabilmente cercati nella diversità dei percorsi artistici intrapresi dal poeta e dagli altri oberiuti: se questi ultimi sono maggiormente volti alla tematizzazione dell'assurdo e inclini ai toni irriverenti, Zabolockij è impegnato in una intensa riflessione sulla poesia di Velimir Chlebnikov e sulla pittura di Pavel Filonov. Su queste basi elabora la propria idea di natura che svilupperà successivamente nei poemi degli anni Trenta, secondo la quale l'uomo deve recuperare il proprio rapporto con gli animali e le piante, ponendosi come loro collaboratore e non più come sfruttatore. Nonostante la separazione dagli oberiuti, il 1928 è un anno molto intenso per il poeta: in primavera, prima di staccarsi dal gruppo, Zabolockij si esibisce da solo in due serate di poesia presso il Dom pečati e il Giii, ricevendo notevoli consensi; frequenta molto spesso lo studio di Pavel Filonov e prepara per le stampe la sua prima raccolta di poesie, inizialmente intitolata *Ararat*, ma poi trasformata in *Stolbcy* [Colonne]. Il volume di poesie, l'unico pubblicato da un oberiuta negli anni di attività del gruppo, esce nel 1929 con una tiratura di 1200 copie dal Gosizdat. Alla fine dello stesso anno Zabolockij inizia a pensare al poema *Toržestvo zemledelija* [Il trionfo dell'agricoltura] che termina di scrivere prima della fine del 1930. Mentre prosegue il suo lavoro per il Detizdat, il 25 aprile del 1930 sposa Ekaterina Klykova, conosciuta negli anni di studio all'Istituto Herzen. Scrive molto per la rivista per l'infanzia *Ež* e nel 1931 compone il poema *Bezumnyj volk* [Il lupo folle]. Nel 1932 intrattiene un'interessante corrispondenza con lo scienziato Konstantin Ciolkovskij, padre della cosmonautica russa. Nasce nel 1932 il primo figlio, Nikita.

1933-1938: il poema *Il trionfo dell'agricoltura* viene pubblicato sulla rivista *Zvezda* (1933, 2/3) e ottiene un'accoglienza negativa da parte della critica. Zabolockij distrugge il piano di una raccolta di poesie che avrebbe dovuto pubblicare e in cui compaiono anche nuove versioni di alcune poesie di *Colonne*. Inizia inoltre a lavorare a un'edizione per l'infanzia di *Gargantua et Pantagruel*, cui faranno seguito *Til' Ulenšpigel'* [Till Eulenspiegel] e *Gulliver u velikanov* [Gulliver dai giganti]. Nel 1934 si stabilisce con la moglie e il figlio in un appartamento a Leningrado. L'anno successivo, dopo aver conosciuto i poeti georgiani Simon Cikovani e Titsian Tabidse, inizia a dedicarsi alla traduzione delle loro opere. La pubblicazione sul giornale *Izvestija* nel 1936 della poesia *Gorijskaja simfonija* [La sinfonia di Gori], dedicata a Stalin, attenua momentaneamente i sospetti nati dopo il discorso che il poeta aveva tenuto nel marzo dello stesso anno presso la sede del Sojuz pisatelej, intervenendo in una discussione sul formalismo ed esponendo chiaramente le proprie idee sulla natura e sulla rivoluzione. Nel 1937 nasce la secondogenita, Natal'ja, ed esce in 5300 copie un'altra raccolta di poesie, *Vtoraja kniga* [Secondo libro]. Il 19

marzo 1938 Zabolockij viene arrestato e interrogato per quattro giorni. Il 23 marzo viene rinchiuso per un mese nella sezione penale di una clinica psichiatrica, poi incarcerato. Il 3 luglio, dopo un lungo interrogatorio, viene accusato di essere un "attivista della lotta controrivoluzionaria al regime sovietico". Il 2 settembre viene condannato a cinque anni di lavori forzati e l'8 novembre inizia il suo viaggio verso il campo di lavoro di Komsomol'sk-na-Amure. La sua famiglia viene esiliata a Uržum.

1939-1945: dopo aver raggiunto il lager di Komsomol'sk-na-Amure viene spostato, in qualità di tecnico disegnatore, nella sezione di progettistica del campo di Start, nei pressi di Komsomol'sk-na-Amure. Intanto viene avanzata dalla famiglia e da alcuni amici scrittori una richiesta di revisione della sua pratica. La famiglia viene riammessa a Leningrado, ma nel 1940 la richiesta viene respinta e Zabolockij viene trasferito in un altro campo, questa volta quello centrale di Komsomol'sk-na-Amure. Negli anni di detenzione il lavoro di Zabolockij si alterna tra la postazione di Start e i turni di operaio per la costruzione della ferrovia nei pressi del porto di Komsomol'sk-na-Amure. Nel 1942 la moglie e i figli vengono evacuati da Leningrado e fanno ritorno a Uržum. L'anno successivo scade il termine di detenzione per Zabolockij che tuttavia a maggio viene trasferito a Altajlag, un nuovo campo di detenzione allestito nella zona dei monti Altai. A questo trasferimento fa seguito nel 1943 un periodo di cure nel sanatorio del campo, mentre nella prima metà del 1944 Zabolockij ritorna al lavoro di tecnico disegnatore. Il 18 agosto del 1944 viene liberato, ma non gli viene concesso il permesso di lasciare il suo incarico. La moglie da Uržum lo raggiunge con i figli. La famiglia, finalmente riunita, vive nel vicino villaggio di Michajlovskoe fino al 1945, quando Zabolockij viene finalmente esentato dai suoi obblighi e si trasferisce a Karaganda, dove continua a lavorare come disegnatore tecnico.

1946-1958: tornato a Mosca, viene riammesso nel Sojuz pisatelej, ottenendo il permesso di pubblicare. Per mancanza di alloggi la sua famiglia viene ospitata in una dacia di alcuni amici. Nel 1947 fa un viaggio in Georgia, dove intensifica i suoi rapporti con i poeti locali. Grazie al sostegno del Sojuz pisatelej nel 1948 ottiene un appartamento a Mosca e vi si trasferisce con la famiglia. Esce in questo stesso anno la sua terza raccolta, *Stichotvorenija* [Poesie], composta di diciassette poesie e della sua versione in russo moderno dello *Slovo o polku Igoreve* [Canto della schiera di Igor']. Nel 1949 viaggia nuovamente in Georgia e in Crimea e continua a lavorare alle traduzioni della poesia georgiana, in particolare delle opere di Vazha Pshavela, ma non scrive poesie proprie. La nota poesia *Proščanie s druž'jami* [Addio agli amici] viene composta nel 1952, mentre nel 1953 Zabolockij si reca a Peredelkino, dove in-

contra Boris Pasternak e gli legge il suo poema *Il lupo folle*. Inizia il lavoro di traduzione integrale del poema *Il cavaliere dalla pelle di tigre* di Shota Rustaveli che sarà completato nel 1955. Gli anni di detenzione hanno minato la salute di Zabolockij: nel 1954 subisce il primo infarto, cui seguirà un periodo di cure in un sanatorio della provincia di Mosca. Gli ultimi anni di vita del poeta sono molto fruttuosi: nel 1957 scrive 33 poesie, pubblica la traduzione del poema di Rustaveli e nel mese di ottobre fa un viaggio in Italia, come membro di una delegazione ufficiale di poeti sovietici. È l'unico viaggio di Zabolockij fuori dall'Unione sovietica. L'11 settembre 1958 incontra una delegazione di poeti italiani e circa un mese dopo, il 14 ottobre, muore nella sua casa di Mosca alla presenza della moglie. È sepolto a Mosca nel cimitero del Monastero delle Vergini.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Per un'accurata e completa bibliografia dell'opera in prosa e in versi di Zabolockij e della letteratura critica a lui dedicata fino al 1965 rimandiamo all'esauriente volume *Stichotvorenija*, curato da Boris Filippov e Gleb Struve, Washington - New York 1965, pp. 271-299. Qui di seguito indichiamo le raccolte di poesie più importanti pubblicate da Zabolockij in vita e post mortem. Segue una breve rassegna bibliografica della letteratura critica a lui dedicata: si tratta dei contributi monografici e delle raccolte di studi più importanti uscite a partire dagli anni Sessanta. Lo studioso Igor' Loščilov ha inoltre recentemente messo in rete una bibliografia completa del poeta, monografie, singoli saggi, tesi di dottorato, consultabile all'indirizzo <http://loshch.livejournal.com>.

POESIA

- N. Zabolockij, *Stolbcy*, Leningrad 1929.
 Idem, *Vtoraja kniga*, Leningrad 1937.
 Idem, *Stichotvorenija*, Moskva 1948.
 Idem, *Stichotvorenija*, Moskva 1957.
 Idem, *Stichotvorenija*, Moskva 1959.
 Idem, *Izbrannoe*, Moskva 1960.
 Idem, *Colonne di piombo*, a cura di V. Strada, Roma 1962.
 Idem, *Stichotvorenija*, a cura di G. Struve e B. Filippoff, Washington-New York 1965.
 Idem, *Vnešnich dneĭ laboratorija*, a cura di Nikita Zabolockij, Moskva 1987.
 Idem, *Stolbcy i poemy. Stichotvorenija*, a cura di Nikita Zabolockij, Moskva 1989.
 Idem, *Ogon' mercajuščij v sosude...*, a cura di Nikita Zabolockij, Moskva 1995.

Idem, *Merknut znaki zodiaka*, a cura di I. Rostovceva, Moskva 1998.

Idem, *Selected poems*, a cura di D. Weissbort, Manchester 1999.

Idem, *Stichotvorenija*, a cura di Nikita Zabolockij, Moskva 2004.

Idem, *Stichotvorenija*, a cura di Nikita Zabolockij, Moskva 2005.

CRITICA

A. Turkov, *Nikolaj Zabolockij*, Moskva 1966.

A. Makedonov, *Nikolaj Zabolockij. Žizn', tvorčestvo, metamorfozy*, Leningrad 1968.

F. Biörling, *Stolbcy by Nikolaj Zabolockij. Analyses*, Stockholm 1973.

I. Rostovceva, *Nikolaj Zabolockij. Opyt chudožestvennogo poznanija*, Moskva 1984.

D. Goldstein, *Nikolai Zabolotsky: Play for mortal Stakes*, Cambridge 1993.

Trudy i dni Nikolaja Zabolockogo. Materialy literaturnych čtenij instituta im. A.M. Gor'kogo, a cura di L. Ozerov, Moskva 1994.

E. Etkind, *Tam, vnutri. Zabolockij i Chlebnikov. O russkoj poezii XX veka. Očerki*, Sankt-Peterburg 1997.

I. Loščilov, *Fenomen Nikolaja Zabolockogo*, Helsinki 1997.

S. Pratt, *Nicolai Zabolotsky. Enigma and Culture Paradigm*, Evanston 2000.

"Strannaja" poezija i "strannaja" proza: filologičeskij sbornik, posvjaščennyj 100-letiju so dnja roždenija N.A. Zabolockogo. Novejšie issledovanija russkoj kul'tury. Vypusk 3, a cura di I. Loščilov, Moskva 2003.

A. Rossomachin, *Kuznečiki N. Zabolockogo sobrannye Andreem Rossomachinym*, Sankt-Peterburg 2005.

"I ty pričasten byl k soznaniju moemu...": problemy tvorčestva Nikolaja Zabolockogo. Materialy naučnoj konferencii k 100-letiju so dnja roždenija N.A. Zabolockogo, a cura di G. Belaja, A. Belyj, S. Bojko, Moskva 2005.

Nikolaj Zabolockij. Problemy tvorčestva: po materialam meždunarodnyh naučno-literaturnych čtenij, posvjaščennyh 100-letiju N.A. Zabolockogo, 1903-2003, a cura di E. D'jačkova, S. Kočerina, Moskva 2005.



KRASNOARMEJSKAJA 23, APPARTAMENTO 39

DI CLAUDIA SCANDURA

Uscendo dalla stazione della metropolitana Aeroport sul Leningradskij prospekt e svoltando a destra, ci si trova in una serie di strade dove sorgono dei palazzi tutti uguali: le cooperative dell'Unione degli scrittori. Le vie, Černjakovskij, dove sorge il policlinico, e Krasnoarmejskaja che la interseca, formano una sorta di quadrilatero dove vivono scrittori, traduttori, redattori di riviste e di case editrici, insomma tutti coloro che abbiano un qualche rapporto con la letteratura.

Cominciai a frequentare il ghetto degli scrittori della metropolitana Aeroport alla fine degli anni Settanta, nel periodo in cui lavoravo a Mosca come lettrice di lingua italiana presso l'Istituto per interpreti e traduttori Maurice Thorez. Allora era un'università di élite e tale è rimasta, anche se ormai si è sbarazzata del nome del segretario del Pcf.

Tutte le mie frequentazioni letterarie, le mie amicizie russe, sono nate nel segno di Angelo Maria Ripellino. Fu dietro suo consiglio che, da Voronež, dove mi trovavo nell'inverno 1973-1974 con la borsa di studio del Mae, mi decisi a scrivere una lettera a Venjamin Kaverin, in cui lo informavo del mio interesse per le sue opere degli anni Venti e per il gruppo letterario dei Fratelli di Serapione e fu sempre grazie a Ripellino – e a Caterina Graziadei che aveva avuto da lui il numero di telefono e che mi propose di accompagnarla – che conobbi Evgenij Solonovič nell'estate del 1977.

Quando nell'autunno di quello stesso anno tornai a Mosca con la prospettiva di rimanervi almeno per un anno, Solonovič e Kaverin erano già per me due punti di riferimento.

Fu a casa di Evgenij Michajlovič, dove capitavo con sempre maggiore frequenza, che conobbi i suoi amici più cari: Nikolaj Tomaševskij (il figlio di Boris Tomaševskij), l'italianista Ruf Chlodovskij e Nikita Zabolockij, il figlio del poeta. Grazie a Tomaševskij cominciai a frequentare la via Krasnoarmejskaja dove lui abitava al numero 29, un piano sopra Šklovskij e uno sotto Ljuba Rudneva, una conoscente di Caterina Graziadei che lo detestava cordialmente. Per cui ogni volta che andavo da lui, mi toccava sgattaiolare con aria furtiva sperando di non incontrare l'inquilina del piano di sopra.

Con Nikita Zabolockij ci vedevamo spesso, andavamo a volte alle corse sulla via Begovaja dove lui mi mostrò il gruppo di case a due piani costruite dai prigionieri tedeschi all'angolo con il Chorošovskoe šosse, dove aveva abitato con la sua famiglia dall'estate del 1948. Nikita allora non si occupava in modo così serio e accurato dell'eredità letteraria del padre poeta, era piuttosto preso dal suo desiderio di andare a vivere in campagna e di ottenere il "part time" dall'Istituto centrale di perfezionamento medico presso l'ospedale Botkin dove lavorava come biochimico. Il sogno di Nikita era di lavorare durante l'inverno e di passare l'estate in campagna a coltivare la terra. Ci riuscì nel 1979: l'istituto lo autorizzò a lavorare *na polstavke* e lui comprò una casa nel villaggio di Dubcy, nei pressi di Murom.

Anche il rapporto con Venjamin Kaverin e con sua moglie Lidiya Nikolaevna (che era la sorella minore di Jurij Tynjanov) divenne sempre più intenso e affettuoso. All'inizio telefonavo e li andavo a trovare a Peredelkino, dove abitavano stabilmente, un paio di volte al mese, poi presi l'abitudine di passare da loro il fine settimana. A volte c'erano altri ospiti: la figlia Natal'ja con la sua famiglia, il figlio Nikolaj (che aveva sposato la sorella di Nikita, Natal'ja Zabolockaja) con le sue figlie, Marietta Čudakova con il marito, Vladimir Lakšin e molti altri. In genere arrivavo il sabato all'ora di pranzo e rimanevo fino alla domenica pomeriggio e con Venjamin Aleksandrovič prendemmo l'abitudine di fare lunghe passeggiate nei boschi di Peredelkino durante le quali lui mi raccontava del passato, dei suoi esordi letterari, delle sue amicizie, di Lunc e Tynjanov, di Zoščenko, di Evgenij Švarc e di Nikolaj Zabolockij, e delle sue inimicizie, di Kataev, cui aveva tolto il saluto, di Fedin con cui aveva troncato ogni rapporto.

La casa di fabbricazione finlandese con il tetto rosso spiovente e una grande veranda in cui vivevano i Kaverin a Peredelkino in mezzo a un boschetto di pini, era un po' lontana dalla stazione e anche dalle altre case. Inoltre, non apparteneva all'Unione

degli scrittori, ma a Venjamin Aleksandrovič che l'aveva acquistata con la somma ricevuta nel 1946 per il Premio Stalin assegnato al suo romanzo *Dva kapitana* [I due capitani]. Era questa la casa in cui aveva abitato Nikolaj Zabolockij con la famiglia nell'inverno 1947-48, dopo la liberazione dal lager e prima di trasferirsi a Mosca nell'appartamento della via Begovaja.

Così, piano piano cresceva il mio interesse per Nikolaj Zabolockij, soprattutto per alcune poesie della raccolta *Stolbcy* [Colonne, 1929], che rappresentavano la stessa Leningrado del romanzo di Venjamin Aleksandrovič, *Konec chazy* [Fine di una banda, Casale Monferrato 1983], che stavo allora traducendo in italiano. Era da poco uscito un volumetto azzurro *Vospominanija o Zabolockom* [Ricordi di Zabolockij, Moskvja 1977], a cura di Ekaterina Zabolockaja e Aleksandr Makedonov, e Kaverin, che era uno degli autori, me ne regalò una copia insieme ai due volumi di Nikolaj Zabolockij, *Izbrannoe* [Opere scelte], pubblicati nel 1972 con un articolo introduttivo di Nikolaj Stepanov, sempre a cura di Ekaterina Zabolockaja.

Il primo volume conteneva *Stolbcy i poemy* [Colonne e poemi] in una redazione diversa da quella che io avevo letto nella ristampa del 1929 e la curatrice nelle note accennava a una serie di rifacimenti e rielaborazioni testimoniati dai materiali conservati nell'archivio del poeta.

Fu proprio Kaverin a darmi il numero di telefono di Ekaterina Vasil'evna Zabolockaja, che abitava accanto alla figlia Natal'ja sulla via Krasnoarmejskaja, al numero 23, invitandomi ad andarla a trovare perché era in casa sua che si trovava l'archivio del poeta ed era lei, che aveva studiato lingua e letteratura russa all'Istituto pedagogico Herzen di Leningrado, e che aveva rinunciato ad insegnare per dedicarsi alla famiglia, ad occuparsi dell'archivio del poeta.

Ekaterina Vasil'evna mi apre la porta dell'appartamento al piano terra, è una donna esile e gentile, con gli occhi scuri e gli occhiali da miope, i capelli grigi raccolti a crocchia sulla nuca, mi accoglie gentilmente, le fa piacere che venga dall'Italia, il paese dell'unico viaggio all'estero del marito. Mi racconta che Nikolaj Alekseevič aveva portato con sé una copia di *Stolbcy*, l'edizione del 1929, su cui aveva segnato a mano con la sua calligrafia minuta e precisa tutte le modifiche che si sarebbero dovute apportare per un'eventuale edizione italiana dei suoi versi e l'aveva regalata a Ripellino.

Nella stanza da pranzo in cui Ekaterina Vasil'evna mi riceve, troneggia una credenza di mogano e mi chiedo involontariamente se venga dall'appartamento della Begovaja, che Ripellino definì nel suo saggio *Diario con Zabolockij* [A.M. Ripellino, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino 1968] "una piccola casa ingombra di anticaglie e di annosi mobili affastellati".

Poi tira fuori da un armadio cartelle legate con lo spago, quaderni dove con pazienza ha elencato tutte le varie redazioni delle poesie di Nikolaj Alekseevič, dove ha ricopiato versi che sono stati eliminati e poi reinseriti, ricostruendo così il laboratorio di scrittura del poeta. Davanti alla mia sorpresa per tutto il lavoro fatto sui manoscritti del marito e così generosamente offerto, mi risponde con modestia che anche se ha studiato filologia, preferisce lasciare ad altri il compito di utilizzare tutti questi materiali, di scrivere sul poeta Zabolockij.

Mi colpisce la sua aria quieta, quasi dimessa, che contrasta con il grande coraggio e la determinazione di cui ha dato prova nella sua vita, sostenendo il marito durante la condanna e il lager, sopravvivendo all'assedio di Leningrado e crescendo due figli.

Ekaterina Vasil'evna aveva conosciuto il futuro marito a Leningrado nel 1926, appena ventenne, e una foto del 1929 ci rimanda l'immagine di una bella ragazza serena e sorridente, con le lunghe trecce attorcigliate sopra le orecchie che guarda con timidezza verso l'obiettivo. Nel 1930, subito dopo l'inizio della loro vita in comune, Nikolaj Aleksevič l'aveva presentata ai suoi amici, Charms, Olejnikov, Kaverin, Stepanov, cui aveva fatto un'ottima impressione e uno di loro, Evgenij Švarc, nel suo diario scrive di lei che era semplice e modesta, che sorrideva molto ma parlava poco.

Nonostante il grande affetto che li legava, nonostante Ekaterina Vasil'evna avesse rinunciato a lavorare per occuparsi della casa e del marito, la vita in comune non fu facile. La penuria di soldi, la nascita del figlio, la mancanza di una casa costrinsero fin dall'inizio i due coniugi a separazioni continue. L'assegnazione di un appartamento nel 1934, l'attività di traduttore di Zabolockij sembrarono portare un po' di tranquillità alla giovane famiglia. Ma l'arresto del poeta nel 1938 e la sua successiva condanna costrinsero la sua timida e riservata compagna a darsi da fare per aiutarlo, a scrivere a Berija e a Stalin, a lottare per la stessa sopravvivenza sua e dei figli durante la deportazione e l'assedio di Leningrado e infine a sobbarcarsi un lungo e faticoso viaggio per raggiungerlo in uno sperduto villaggio degli Altai nel 1945.

Ma entrambi erano cambiati: il marito era chiuso, sospettoso, terrorizzato dall'idea di poter perdere di nuovo la propria libertà e la moglie era forte, determinata, fragile solo di aspetto.

E ora Ekaterina Vasil'evna che conserva la sua aria quieta e modesta, alterna l'attività di nonna a quella di curatrice della memoria del marito, mantenendosi però sempre in disparte, lasciando la scena ad altri.

Tiro fuori il mio quaderno dalla borsa e mi metto a ricopiare tutti i dati relativi alle varie redazioni di *Stolbcy*, le varianti, i cambiamenti apportati dal poeta nel corso degli anni. Poi Ekaterina Vasil'evna mi fa vedere un dattiloscritto su fogli di carta velina e mi permette di leggerlo. Si tratta della *Istorija moego zaključenija* [Storia della mia detenzione], in cui Zabolockij ha fissato in uno stile asciutto i dati relativi al suo arresto e alla detenzione, che io ho citato nel mio articolo pubblicato su Ricerche Slavistiche (1982-1984) e che Nikita Nikolaevič ha pubblicato nel 1988 sulla rivista Daugava.

Eppure Ekaterina Vasil'evna è una donna molto più vivace e interessante di quello che vuole far credere.

Quando nell'estate del 1948 – dopo la liberazione del capo famiglia dal lager e dopo aver finalmente ottenuto il permesso di risiedere a Mosca – la famiglia Zabolockij si era trasferita nell'appartamento di quattro stanze sulla via Begovaja, in un gruppo di case abitate da scrittori, si trovò ad avere come vicino di casa Vasilij Grossman, un uomo e un intellettuale che non si potrebbe immaginare più diverso e più lontano da Zabolockij. Una fotografia scattata da Nikita Zabolockij e riprodotta nella sua biografia del padre [N. Zabolockij, *Žizn' N. A. Zabolockogo*, Moskva 1998] mostra Ekaterina Vasil'evna, Vasilij Semenovič e Nikolaj Aleksevič nell'e-

state del 1951 seduti su una panchina davanti alla casa. Ekaterina Vasil'evna sta di profilo, sembra raccontare qualcosa, Vasilij Semenovič la guarda, ascolta con interesse e sorride, Nikolaj Aleksevič non partecipa al dialogo fra i due e fissa l'obiettivo.

Si percepiscono chiaramente dalla foto i rapporti che intercorrono fra i tre personaggi per cui non stupisce sapere che, qualche anno dopo, nel 1956, Grossman, uomo di grande fascino e personalità, fu la causa della separazione fra i due coniugi e che Ekaterina Vasil'evna e Vasilij Semenovič vissero insieme in una stanza del Lomonosovskij prospekt nel periodo in cui lo scrittore scriveva il suo romanzo *Žizn' i sud'ba* [Vita e destino].

Evidentemente, una donna come Ekaterina Vasil'evna che sempre si era uniformata al volere del marito, che aveva mostrato coraggio e abnegazione in tante tragiche situazioni, era stata affascinata da un uomo come Grossman, incurante delle regole e dell'equilibrio che Nikolaj Aleksevič aveva creato per proteggere la sua vita e il suo lavoro.

Quando Ekaterina Vasil'evna lasciò il marito, quest'ultimo pensò di poter facilmente ristabilire l'ordine domestico cercandosi una nuova moglie. La scelta, alquanto frettolosa, condotta sull'elenco telefonico dei membri dell'Unione degli scrittori (come mi raccontò Nikolaj Tomaševskij), cadde su Natal'ja Aleksandrovna Roskina, collaboratrice della casa editrice Literaturnoe nasledie, figlia, ironia della sorte, di un amico di Grossman, scomparso durante la guerra. La giovane donna aveva però un difetto: si interessava di politica ed era vicina ai circoli della nascente dissidenza. La storia durò poco e la stessa Roskina la racconta con molta sincerità in un libricino dal titolo *Četyre glavy* [Quattro capitoli], pubblicato a Parigi nel 1980 dalla casa editrice YMCA-Press (gli altri capitoli sono dedicati a Anna Achmatova, Vasilij Grossman e Naum Berkovskij).

Passarono gli anni, Zabolockij scomparve nel 1958, Grossman nel 1964 e sia Ekaterina Vasil'evna che Natal'ja Roskina si trasferirono nelle case degli scrittori della metropolitana Aeroport, entrambe sulla via Krasnoarmejskaja, la prima al numero 23, la seconda al numero 27. Ljuba Rudneva era amica di Natal'ja Roskina e mi aveva dato il suo numero di telefono, invitandomi a chiamarla, ma io non lo feci mai, un po' per rispetto verso Ekaterina Vasil'evna e un po' perché mi ero fatta un'opinione sul suo rapporto con Zabolockij e conoscerla personalmente non mi interessava.

Ero ancora a Mosca nel 1978, quando morì Ripellino e vi rimasi fino al 1980. Al mio ritorno in Italia, andai a cercare fra i suoi libri (che erano stati acquistati dalla biblioteca del dipartimento di studi slavi dell'università La Sapienza di Roma) la famosa edizione di *Stolbcy* di cui Ekaterina Vasil'evna mi aveva parlato. La trovai subito e mi colpì la calligrafia minuta e ordinata con cui il poeta aveva preparato l'edizione dei suoi versi, edizione che però non fu mai realizzata. Alcune poesie di Zabolockij apparvero in traduzione italiana nell'antologia di Ripellino *Nuovi poeti sovietici* [Torino 1961], altre (ma non tutte quelle che il poeta aveva indicato) vennero tradotte da Strada e pubblicate con il titolo *Colonne di piombo* [Roma 1962]. Fotocopiai la preziosa edizione del 1929 e mi ripromisi di farla avere a Ekaterina Vasil'evna.

Ma quando tornai a Mosca nel dicembre 1983, seppi da

Venjamin Kaverin che non stava molto bene e rinunciai ad incontrarla.

Inaspettatamente, nel gennaio 1984 mi ritrovai di nuovo a Mosca. La morte improvvisa del segretario del Pcus, Andropov, aveva costretto il Ministero degli esteri a cercare in gran fretta un'interprete che accompagnasse il presidente Pertini. Si ricordarono di me che fino a pochi anni prima avevo lavorato come lettrice di italiano e mi chiamarono. Partimmo il giorno successivo sull'aereo presidenziale e arrivammo in una città irreale, con le strade deserte su cui sfrecciavano macchinoni neri e poliziotti che stazionavano a ogni incrocio. Ai funerali non mi permisero di andare (andò la delegazione ufficiale composta da Pertini e Andreotti e quella del Pci di cui facevano parte Bufalini e D'Alema), ma lasciarono a mia disposizione una macchina con autista.

Ne approfittai per andare a trovare Nikita Zabolockij, che si trovava allora a casa convalescente, per dargli la preziosa fotocopia di *Stolbcy* che mi ero portata dietro.

Nikita fu contento ma anche spaventato quando mi vide: l'idea che una macchina del Kgb stazionasse sotto casa sua gli faceva venire i brividi e probabilmente provava la stessa sensazione di terrore che aveva avuto Nikolaj Aleksevič sentendo i discorsi provocatori di Vasilij Grossman.

Quella fu per me "l'ultima volta a Mosca" per molti anni. Con questo strano viaggio era finita per me la "bohème moscovita" e la mia vita prendeva un'altra direzione. Quando sono tornata in Russia, non c'era più l'Urss e non c'erano più molti dei vecchi amici.

Venjamin Kaverin è morto nel 1989, Ekaterina Vasil'evna Zabolockaja nel 1997. Le case degli scrittori sulla via Begovaja sono state demolite per far posto a due grattacieli e a un centro commerciale.

Roma, 28 maggio 2007



Daniil Charms. Il volo e la vertigine

A cura di Laura Piccolo

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 135-151 ◇

Finito lo spazio, andò a sbattere contro il tempo.
Iosif Brodskij

Daniil Charms è uno degli ultimi rappresentanti dell'avanguardia russa, testimone di un'epoca di grandi e continui cambiamenti: dalla Russia zarista alla rivoluzione di ottobre, dalle purghe staliniane all'assedio di Leningrado, dove trova la morte, solo, in un ospedale psichiatrico. Con Charms finiscono le sperimentazioni letterarie e s'inaugura la stagione degli scrittori reclusi nei manicomii. L'assurdità della vita sovietica si riversa in ogni piega dei suoi testi dove tutto è paradossalmente possibile, come ricorda Anna Achmatova:

A lui è riuscito quello che quasi a nessuno è riuscito fare, la cosiddetta "prosa del ventesimo secolo": quando si dice, mettiamo, che l'eroe è uscito di casa e improvvisamente è volato in aria. Nell'opera di nessuno vola, in quella di Charms sì¹.

Definire Charms soltanto prosatore sarebbe però riduttivo. La sua opera si muove liberamente dalle poesie transmentali degli anni Venti a quelle elegiache degli ultimi anni, dalle pièce teatrali alle filastrocche per bambini, dagli ironici *anekdoty* su Puškin e Gogol' alle prose brevi, fino al racconto *Starucha* [La vecchia, 1939], preannuncio, forse, di una vocazione narrativa indirizzata al romanzo che la morte prematura dello scrittore ha stroncato.

Tra "casi" e "disastri" le sue opere in prosa sono oggi accessibili al pubblico italiano, laddove, salvo rare eccezioni (vedi l'introduzione *Perlustrativa. Oberiu in Italia*), la sua produzione in versi è pressoché sconosciuta. Più volte la critica ha evidenziato il passaggio di Charms dalla poesia alla prosa. In realtà egli compone versi prima di Oberiu, durante Oberiu e dopo Oberiu quando la poesia cede sì la scena alla prosa ma continua a palpitare dietro le quinte, ripiegandosi in una dolorosa confessione della paura e della disperazione degli ultimi anni.

Compagna inseparabile della sua breve esistenza, la poesia di Charms è costellazione di forme e di temi che vorticano in un continuo altalenarsi di leggerezza e pesantezza: in fase ascendente, il poeta vola insieme alle parole svincolate dai significati funzionali; in quella discendente, precipita irrimediabilmente nella vertigine della fine. Il ritmo del volo – e quello della successiva caduta – è

scandito dalla deformata percezione dello spazio e del tempo avvenuta nel corso degli anni Trenta in Unione sovietica: dai nove metri quadrati di superficie abitativa – la "stanza e mezzo" raccontata da Brodskij² – dalla settimana di cinque giorni per incrementare la produzione industriale, fino ai cambiamenti dei nomi di vie e città, l'uomo sovietico si destreggia in una realtà che ha mutato le proprie coordinate temporali e topografiche. Lo spazio religioso è stato "demolito" anche in senso letterale: chiese abbattute, monasteri trasformati in prigioni, abolita la "domenica" dai calendari; quello artistico è imbrigliato nelle maglie di una censura sempre più capillare. Charms ha vissuto questa contrazione dello spazio e del tempo in modo tragico. I suoi luoghi letterari rispecchiano questa dimensione esistenziale claustrofobica: il suo tempo, come la superficie abitativa, si riduce sempre più, fino al totale annullamento. Unica via di fuga resta la parola e, soprattutto la lettera, il segno, territorio dei mondi possibili e dell'incontro con Dio e con se stessi.

Le liriche qui presentate offrono una cronistoria del percorso creativo ed esistenziale di Charms a partire dalla seconda metà degli anni Venti fino ai suoi ultimi giorni, con una serie di componimenti diversi per natura e ispirazione. Il lettore avrà così la possibilità di confrontarsi con espressioni poetiche e registri differenti. In questa scelta però, il lettore c'entra relativamente, laddove il sospetto cade sulla faziosità del traduttore e dei suoi gusti, nonché sul capriccio degli stessi testi: alcuni versi si sono concessi senza riserve, altri si sono negati alla traduzione, barricati dietro a complessi nodi di significati e di suoni. Ci sono quindi i lavori presentati e altri, invisibili, che aspettano di essere scoperti; le traduzioni raccontano anche la storia di parole ancora da tradurre, la storia di una scelta e quella di una inevitabile lacuna: "e tu scartando e scartando sino alla nausea, puoi supporre alla fine che la tua scelta sia tanto più valida quanto più lacunosa"³.

Nella traduzione abbiamo rispettato l'uso che Charms fa delle maiuscole e della punteggiatura, o della non punteggiatura. Dove

¹ A. Najman, *Rasskazy o Anne Achmatovoj*, Moskva 1989, p. 219.

² "Se questa unità di spazio ha qualche senso in una lingua diversa dal russo", I. Brodskij, "In una stanza e mezzo", Idem, *Fuga da Bisanzio*, traduzione di G. Forti, Milano 1987, p. 187.

³ A.M. Ripellino, "Lettera all'editore a proposito di questa antologia", Idem, *Nuovi poeti sovietici*, Torino 1961, p. VII.

è stato possibile abbiamo scelto di rendere in italiano la trama fonica delle liriche o dei frammenti poetici, ricostruendo assonanze, allitterazioni e rime; in altri componimenti abbiamo privilegiato invece il contenuto, cedendo alle lusinghe di un compromesso tra senso e suono.

E se tradurre è il “tentativo di produrre un’eco”⁴, una scia di suoni nell’aria più che un’esaustiva presentazione del mondo lirico dell’autore, il bouquet di versi qui offerto è una traccia odorosa che invita a varcare l’inesplorato giardino della sua poesia.

Laura Piccolo

L’AVIAZIONE DELLE TRASFORMAZIONI

Il volo è una delle immagini più ricorrenti nell’opera charmsiana e in quella degli altri oberiuti. Attraverso il volo, l’uomo e gli oggetti possono liberarsi dei propri significati funzionali. L’aviazione delle trasformazioni diventa un moto di liberazione e di cambiamento dei corpi che coinvolge anche il loro abito linguistico, alla ricerca di un significato più profondo. Nel saggio Aviacija prevraščenij: poezija Danii- la Charmsa (D. Charms, Žizn’ čeloveka na vetru, Sankt-Peterburg 2000, pp. 5-22) Dmitrij Tokarev si appropria del titolo del componimento qui presentato e lo elegge a meccanismo creativo dell’intera produzione poetica charmsiana dove concetti, parole e suoni si librano nell’aria volteggiando, precipitando e risalendo, provandosi in tutte le possibili combinazioni, per giungere al loro vero significato. Sovente al volo segue la caduta in un continuo oscillare gnoseologico che lo rende metafora della conoscenza.

Il volo senz’ali è uno svago crudele
 Prova e cadrai rovesciandoti impacciato
 Tortura diversa lei non elesse
 La colpirono con la gomina sul capo.
 Ah, come cascò sopra la mota!
 Rovesciate le gonnelle! I marmocchi gradirono
 Lei invece gridava in subbuglio al pilota.
 Ma al pilota i morbidi baffi si spezzarono.
 Lui i giovani vede
 rulla e sorride
 fermo il ronzo delle mosche
 scende lento sopra il muschio.
 Lei: me ne sto qui in ambascia.
 Lui: signora sono il vostro conforto.
 Lei: Io muoio, Dammi un biscotto.
 Insieme: moriamo per l’ascia!
 Sono freddi i nostri faccini,
 il polso – è scomparso,
 Sdraiati. Aperti i finestrini
 respiriamo con sforzo.
 le guardie vengono a bussare.

Pensa la donna senza baule.
 Le nonne i nipoti a mangiare.
 I pesci nuotano nel fiume.
 Gli abeti guizzano nel bosco
 geme il mago oltre il mare
 e sulla città trasferiscono
 le cose a comandare.
 Ora zio occhio d’uccello
 Ma <...> il cuore ghiaccio diafano
 mi prende il silenzio, ecco il gallo
 vola via l’aeroplano.
 Là rigonfio d’aria è cascato.
 Chi rimase sulla sabbia?
 Non sappiamo. Il nonno ha scavato
 buche nella nostalgia.
 e gettando radicine
 Nelle buche spensierate.
 Lui prepara polverine
 Per i cavalli ammalati.
 Divorano il freno penoso
 Indicando il testone
 state fermi è lo stregone
 sa <...> cosa
 la nube degli armadi corre
 versano il fumo dei fornelli
 Nel cielo trecento cappelli
 Coi mattoni erigono torri
 Là ardente il sole sfavilla
 Rode l’odiata oscurità
 Là un aereo in Europa si libra
 E trasporta una vera beltà.
 Lei: volo dai miei pretendenti.
 Il pilota: il velivolo è sfasciato
 lei grida al pilota: insolente!
 il velivolo qui si è abbassato
 lei grida: papà, papino
 Io qui vivevo. Io qui son nata
 dopo giunge la sua fine
 lei in candelabro si è trasformata.
 Madeleine sei fredda e centenaria
 giaci sotto un pruno solitaria
 s’inclinò un giovanotto a te
 dal volto acceso come il Tibet.
 Il pilota invecchiò nel viaggio.
 muove le mani – non volteggia
 dimena le gambe – non va
 ancora una volta e cadrà
 Dopo un anno incorrotto giace
 La povera Madeleine s’affligge
 Intesse una treccina al fuoco
 inseguendo dei sogni il gioco.
 È TUTTO

Gennaio 1927

[D. Charms, “Aviacija prevraščenij”, Idem, *Polnoe sobranie sočinenij*, I, Sankt-Peterburg 1997, pp. 66-67]

⁴ I. Brodskij, “Il figlio della civiltà”, Idem, *Fuga*, op. cit., p. 87.

“DA DOVE VENGO?”

Accanto ai giochi verbali, ai neologismi, al continuo rimando intertestuale ai mondi, alle parole e ai suoni chlebnikoviani, la poesia di Charms si snoda spesso in forma di conversazione, quasi come riflesso in versi di quelle condotte nelle serate dei činari. I temi principali sono il tempo e il ruolo del poeta capace di penetrare nel mistero delle cose e di svelare i meccanismi più nascosti delle parole e della comunicazione. Le riflessioni e i quesiti filosofici sono inseriti in una cornice quotidiana, sovente ci si ritrova nella stanza del poeta con i suoi oggetti. In Da dove vengo? la lirica-conversazione si apre con una serie di domande sull'esistenza e sulla condizione umana. Le risposte si trovano negli oggetti, giustapposti senza interruzioni, senza virgole, nella loro esistenza e nel numero con il quale si presentano a noi.

Da dove vengo?
Perché me ne sto qui?
Cosa vedo?
Dov'è che sono?
Ebbene, provo sulle dita
Tutti gli oggetti a contare.

(Conta sulle dita).

Lo sgabello la botte il tavolino
il secchio il cuculo la stufa
la scopa il baule la blusa
la palla la fucina il moscerino
nel cardine il portone
nella scopa il bastone
quattro nappe sul fazzoletto
otto bottoni sul soffitto.

1 giugno 1929

[D. Charms, “Otkuda ja?”, Ivi, pp. 93-94]

“TUTTI TUTTI TUTTI GLI ALBERI PIF”

La prima categoria grammaticale che si libera e può intraprendere il volo è quella dei sostantivi. In Tutti tutti gli alberi pif mancano totalmente le forme verbali. Il componimento è costruito su tre terzine tra loro simmetriche. Il primo verso di ogni terzina comprende un elemento A; il secondo un elemento B, opposto o diverso da A; il terzo verso rappresenta la sintesi degli elementi precedenti. L'onomatopeico pif, paf, puf finale ricorda il “Pif-paf! Oj-uj-uj. . . / Umiraet zajčik moj” [Pif-paf! Oh, oh, oh / muore il mio leprotto] della famosa filastrocca per l'infanzia di Kornej Čukovskij Raz dva tri. . . [Un, due, tre. . .], creando nel componimento charmsiano una sorta di sorcellerie secondo un principio di apparizione-sparizione: l'intera natura, l'intero genere umano, la Russia intera possono scomparire con una formula magica, con un pif, un paf o un puf. La scelta dei sostantivi può

essere inoltre ricondotta alle conversazioni dei činari: così ad esempio gli alberi rappresentano la vita, mentre i sassi la morte.

Tutti tutti tutti gli alberi pif
tutti tutti tutti i sassi paf
tutta tutta tutta la natura puf.

Tutte tutte tutte le fanciulle pif
tutti tutti tutti gli uomini paf
tutte tutte tutte le nozze puf.

Tutti tutti tutti gli slavi pif
tutti tutti tutti gli ebrei paf
tutta tutta tutta la Russia puf.

ottobre 1929

[D. Charms, “Vse vse derev'ja pif”, Ivi, p. 101]

I DISTRUZIONE

Il primo piano quinquennale è accompagnato da persistenti richiami a una trasformazione radicale della vita quotidiana per la “ricostruzione socialista della vita” a partire proprio dall'organizzazione del tempo e del calendario. Viene avanzata la proposta di ridurre la settimana da sette a sei giorni eliminando la domenica (voskresenie, che significa anche resurrezione) con l'obiettivo di estirpare, almeno in parte, il significato religioso dei giorni festivi. Questa proposta tuttavia viene considerata “non sufficientemente rivoluzionaria”. Si pensa così a una settimana senza giorni di riposo, in modo tale da rendere ancora più competitiva l'economia sovietica: la settimana, nata come unità nedelima (indivisibile), subisce una razrušenie (distruzione) e diventa di cinque giorni. L'urrà dell'ultima strofa sembra fare eco all'entusiasmo con cui una parte della società sovietica più strettamente legata al partito accoglie la novità. In verità, come osserva Lazar Fleishmann, quella che oggi può sembrare una stravaganza o una nota di colore, agli occhi dei contemporanei “assunse un significato catastrofico, escatologico” (L. Fleishmann, “Ob odnom zagadočnom stichotvorenii Daniila Charmsa”, Stanford Slavic Studies, 1, 1987, p. 255). La poesia si chiude con l'amara e lungimirante constatazione che la distruzione della settimana non è che l'inizio, la prima di molte altre distruzioni.

Settimana – in breve viaggio dello spirito
Settimana – biffa, segno del sette
Settimana – di un colosso il marameo
Settimana – in lettere indivisibile
così l'indivisibile settimana
divide i dì in dosi di dovere
nei giorni feriali i doveri di una volontà selvaggia
il nostro corpo nel letto si trascina

La nostra settimana dura a lungo
noi usciamo il lunedì

noi faticiamo fino al sabato
terminando i doveri nei giorni feriali

ma riducendo la settimana
accresciamo la nostra quiete
a distanza di intervalli uguali
uno scrigno in quattro giorni
vedi un giorno di liberi scherzi
in un anno raggiungendo l'obiettivo
Vedi la nuova settimana
è diventata divisibile dalla ragione
come il palmo di cinque dita
il tempo ha preso a scorrere implacabile.

Là costruiamo il conto del tempo
secondo la legge dei nostri corpi.
Da capo scorre il tempo
per la comodità dei nostri doveri.
Settimana – è diventata da noi divisibile
settimana – segnetto di cinque giorni
settimana – di un colosso il marameo
settimana – come pallottola vola.
Urrà, settimana corta
tu hai perso tutto!
E adesso si può passare alla prossima distruzione.

È TUTTO

Iniziata il 6 novembre – finita il 20/21 novembre 1929
[D. Charms, "I Razrušenie", Ivi, pp. 108-109]

LA VENDETTA

All'interno dell'organizzazione spaziale verticalizzata di Charms, nella dicotomia tra cielo e terra, incarnata qui dalla presenza degli apostoli (e da un'unica battuta di Dio) e degli scrittori, si svolge la vicenda di Faust e del suo fallimento poetico. Il dialogo in versi richiama alla memoria il Faust goethiano, in particolare il secondo atto della seconda parte. A questo si unisce il sottotesto chlebnikoviano segnalato dal richiamo a Ka e rafforzato dallo stesso interesse di Charms per l'egittologia, come dimostrano all'interno della sua produzione il faraone di Lapa [Zampa, 1930] e l'Osiride di Nebesa svernutsja [I cieli si avvolgono, 1931].

Nel dilemma tra la ka e la effe, o meglio, fita, anagramma di Esther, sua prima moglie, e per Charms lettera simbolo della finestra attraverso la quale accedere a un altrove ormai perduto, sembra intravedersi il passaggio dalla poetica transmentale alla lingua Oberiu. Di fronte a tale scelta gli scrittori dichiarano che la saggezza celeste è da loro lontana. Gli apostoli rispondono con varie combinazioni di significati e suoni – Jaccard parla di gradazioni dal possibile all'impossibile – che ricordano a tratti i principi espressi da Chlebnikov nello scritto teorico Naša osnova [Il nostro fondamento, 1919]. Essi nominano i quattro elementi – gli stessi che chiudono il secondo atto goethiano – quando

compare Faust che, annunciando di aver ricevuto il potere dall'alto, tenta di far scomparire gli scrittori con una formula magica. Questi hanno paura, tremano ma non scompaiono: lo stregone Faust non sembra avere forza sufficiente perché le sue parole siano capaci di modificare la realtà. Egli si rifugia nel sogno di Margherita dove la realtà è apparenza in continua metamorfosi, rivelando la sua impotenza di fronte allo scorrere del tempo.

Margherita risponde a Faust con la preghiera di nasconderla dal diavolo in un alto armadio – simbolo della creazione caro all'autore e agli oberiuti – e gli ricorda che il tempo continua a scorrere attraverso le ore, i giorni o gli anni disegnati su un tronco: le penne si esauriranno ed essi saranno ormai già morti.

Margherita è però un fantasma e può vivere solo nel mondo del sogno. Faust si ritrova così solo sulla terra a intonare un canto-preghiera caratterizzato da un refrain simile a un incantesimo e al verso dell'alzavola che lo accompagna.

Faust si complimenta con gli scrittori per i loro versi in cui affiorano "cavalli di significati". Nella collisione di significati che generano senso gli scrittori vedono soltanto ammassi di parole assurde, ripiegandosi su una vuota zaum' di fronte alla quale anche il debole poeta Faust sembra arrendersi.

SCRITTORI

le braccia incrociamo
gli occhi chiudemmo
noi l'aria inghiottiamo
sopra noi il nembo
e uccello l'aquila
e fiera il leone
e flutti d'acqua
smarriti noi siamo

APOSTOLI

in verità di
principio di dei
invece io e te
prigionieri in catene
parlate o scrittori
effe o Ka?

SCRITTORI

la saggezza celeste
è a noi lontana.

APOSTOLI

I laschi del tomo
i maschi del pomo
i gaschi del duomo
ecco l'uomo.

È la roggia
è la foggia
è la loggia
di mucche e di alpeggi.

È lino

	è vino è tino è biancospino.		ma come osate prendermi per uno che fiuta? andate via. morite. e rimarrò qui a sognare solo di Margherita.
<i>SCRITTORI</i>	guardate guardate un campo lucente guardate guardate la bella nel campo guardate, guardate bella, angelo e serpente.	<i>SCRITTORI</i>	noi andiamo noi andiamo noi andiamo noi andiamo noi antimo noi antiemi ma a te barbuto stregone molto danno arrecheremo.
<i>APOSTOLI</i>	fuoco aria acqua terra.	<i>FAUST</i>	nel rivo mi getto ma il rivo è un laccio mi aggrappo al petto ma il petto è molliccio Mi guardo nel lume ma nel lume c'è un gordon del vento ho timore ma il vento è cartone. Ma tu Margherita ni ni e né né come sogno arrivi Margherita da me i baffi son nuovi a guisa d'anello di trecce dorate fluisce un ruscello gli occhi aprono le ombre celesti d'uno sguardo dannano bende e voli lesti son da Margherita m'inchino al bisogno ma tu Margherita sei fantasma e sogno.
<i>FAUST</i>	ed ecco anche me.		
<i>SCRITTORI</i>	senza indugi noi arretriamo arretriamo. Con le dame arretriamo. E noi stessi arretriamo senza sapere verso dove.		
<i>FAUST</i>	che volgarità! la bella nel campo. vado da lei. Va a sinistra. Fermati! Lei va a destra. Ma che sciocca, a destra!		
<i>SCRITTORI</i>	alla bella un cenno fate su indovina, su indovina e chi occorre via cacciate su vai via, su vai via.		
<i>FAUST</i>	dall'alto il potere mi è dato io il prode di forze celesti e voi scrittori Abracadabra ora! scomparete!	<i>MARGHERITA</i>	fluisce nell'aria leggera il tavolo bianco volteggia il biscotto l'angelo assaggia guarda nella nostra dimora caro Friedrich Friedrich caro tienimi nell'armadio ché il diavolo col forcione non mi infilzi chissà dove alzati mite alzati amato la porta col masso chiudi ché egli con acqua ferrosa non abbranchi i miei piedi le vette per te lasciate son qui col solo scialle ma le ore son piene e leste sul soffitto svelti i dì morremo. Si estingueranno le penne. Le stelle qua e là brilleranno e alberi seri sulla tomba cresceranno.
<i>SCRITTORI</i>	noi temiamo e tremiamo noi tremiamo e corriamo Noi corriamo e tremiamo e d'un tratto ci sbagliamo.		
<i>FAUST</i>	io scorgendovi aggrottai la fronte e voi fiutaste il mio sangue bollente guardate carogne di scrittori vi capitò mai di danzar su un fornello rovente?		
<i>SCRITTORI</i>	noi or or or or or or or ora tutto capiamo come mai è così furioso è perché maleodoriamo?		
<i>FAUST</i>	cosa?		

<i>FAUST</i>	<p>che sento io? come lucignol che trema come topo che rode come cimice che ingoia un chiodo come il mio vicino che vive da solo per sorte di notte frugando il cerino l'unghia del furfante sfiora i bicchieri colmi d'acqua poi sospirando e sbadigliando, il pizzetto s'accarezza o è da nuvole circondata la civetta dolcemente assonnata prese a sbattere le ali o l'ape nella stanza o oltre la porta il nitrito o sul crine ronza il tafano o è pulito il caffettano per gli anni respiro affannato</p>	<p>il ventre nel limo d'estate grasso d'inverno freddo e le alzavole a mezzodì cur chir car scorre il tempo dorme aronne urlano i fratelli da tre sponde d'estate grasso d'inverno freddo le alzavole a mezzodì cur chir car via l'amore brusco fugge la ciglia rema il labbro trema d'estate grasso d'inverno freddo le alzavole a mezzodì cur chir car sono caduto tra le scienze son zanzara e tu ragno d'estate grasso d'inverno freddo le alzavole a mezzodì cur chir car ma dateci la corteccia cerebrale piedi spingeteci nella tana d'estate grasso d'inverno freddo le alzavole a mezzodì cur chir car di Margherita è percettibile la corsa di armoniose montagne di agili fiumi d'estate grasso d'inverno freddo le alzavole a mezzodì cur chir car</p>
<i>MARGHERITA</i>	<p>sopra gli alti caseggiati tra le stelle e tra i prati sopra noi angeli vanno gli assonnati musci alzati più in alto grandi e snelli dall'acqua risorgendo solo di Dio gli arcangeli Divini orti piantando là presso il Divino molo (capirli non possiamo) errano Princípi di luce eterei e senza voce</p>	<p>innalzeremo di corazze di secoli mughetto di battaglia armata di tori</p>
<i>APOSTOLI</i>	<p>più su i celesti Celesti Poteri più su le celesti Celesti Forze Più su i soli Domini il volto celiamo princípe ché forme leccano i Poteri ché Gog di moto le Forze ché della saggezza i Domini <nei buchi del cielo sguscian via> rallegratevi uomini di lingua ortodossa happy daremo la quercia al Potere happy la pietra doneremo alla Forza happy ai Domini offriremo il tempo e un tenero albero al caro tuo</p>	<p><i>APOSTOLI</i></p> <p>il cielo è scuro uccelli rondini volano piccoli campanili suonano.</p>
<i>DIO</i>	<p>cuf cuf cuf Trono di elionia Cherubo cielo e terra Serafo della tua gloria</p>	<p><i>SCRITTORI</i></p>
<i>FAUST</i>	<p>io sono lontano e vicino la fronte nel fuoco</p>	<p><i>FAUST</i></p> <p>ricordiamo vecchi miei Margherita stagno dei miei capelli, di rivi ah vedrò mai Margherita</p>

chi mi capirà?

APOSTOLI candele
molte in questa offerta
sciabole molte ma in compenso
non c'è né paura né movenza
dammi il piatto

FAUST è pron-
to Oleg strombetta
i cani
nel vento le code portano
si muovono nel buio i leoni.
dov'è la brocca – l'orcio del vino?

SCRITTORI in questo piccolo orcio
son prosa e versi
ma nessuno potrà giudicarci
siamo umili e miti.

FAUST Ho letto i versi
che incanto

SCRITTORI ringraziamo.
ci lusinga tanto

FAUST I versi son belli e musicali.

SCRITTORI ah lasci perdere
sono ammassi di parole irrazionali

FAUST Si è vero
c'è in essi anche l'acqua
ma di sensi, errano mandrie sognanti
l'amore è cantato solenne
ecco ad esempio i versi:
"nell'amore gli amici vi sono a bizzefte
ovunque sciacchezze e ovunque sciocchezze"
le parole si disposero come legna
in esse i sensi van come fuoco
ecco la strofa guardiamo dopo:
"a casa la casa correva
dicendo col vocione
un morto nel letto giaceva
accanto al lampione
e un pugnale nel petto
lo trafisse come mica
pensai – l'hanno ammazzato
e fumando dalla pipa
qui sono arrivato"
Questo è un cavallo di significati.

SCRITTORI scrivevamo componevamo
rimavamo nutrivamo
permavamo garmavamo
foi fari poghi ghiri
magaforti e scuotevamo

FAUST Rua reo
chio chio lau
caval caval fiu
peu mou
baia, baia, baia
questo a voi è più noto.

22-24 agosto 1930
[D. Charms, "Mest", Ivi, pp. 148-156]

BUGIARDO

Nella produzione poetica charmsiana i confini tra componimenti per l'infanzia e quelli "adulti" non sono sempre netti. I soggetti delle poesie per bambini diventano spesso leitmotiv della prosa e l'abito fonico e alcuni meccanismi strutturali (anafore, ripetizioni di parole e di versi, associazioni d'idee, giochi verbali) ritornano anche nelle poesie "adulte". Il componimento qui presentato è esplicativo di questa caratteristica del verso charmsiano: ai vari congegni poetici assemblati dall'autore, si aggiunge la figura genitoriale, l'iperbole del discorso infantile, il numero quaranta presente in molte fiabe. Allo stesso tempo, per bocca del "bugiardo" sono espresse tematiche fondamentali della poetica e della filosofia di Oberiu come il volo degli oggetti o la liberazione delle parti del corpo. Nell'articolo Kak sdelan "Vrun" Charmsa (Tynjanovskie sborniki, vyp. 9, Sed'mye tynjanovskie čtenija, Riga-Moskva 1995-1996, pp. 206-207) Anna Gerasimova ha indagato la reminiscenza di alcune strutture di Bugiardo nelle poesie più mature e nel teatro, capace di innescare quel procedimento che vede nella ripetizione della battuta la creazione di una conversazione assurda.

Voi sapete?
Voi sapete?
Voi sapete?

Ma certo, sapete!
È chiaro che sapete!

Senza dubbio,
Senza dubbio,
Senza dubbio sapete!
No! No! No! No!
Noi non sappiamo nulla,
Non sentimmo nulla,
Né sentimmo, né vedemmo
E non sappiamo
Nulla!

E voi sapete che PA?
E voi sapete che PÀ?
E voi sapete che HA?
Che mio papà
Ha quaranta figli.
Ha quaranta fustacchiotti

E non venti,
 E non trenta,
 Quaranta figli esatti!
 Su! Su! Su! Su!
 Menti! Menti! Menti! Menti!
 Ancora venti,
 Ancora trenta,
 Su ancora qua e là,
 Però quaranta,
 quaranta esatti
 È una semplice assurdità!

E voi sapete che I?
 E voi sapete che CA?
 E voi sapete che NI?
 Che i cani-abbaioni
 Hanno imparato a volare?
 Hanno imparato, son proprio uccelli,
 (né come fiere,
 né come pesci)
 proprio falchi a volare!
 Su! Su! Su! Su!
 Menti! Menti! Menti! Menti!
 Su come bestie,
 Su come pesci,
 Su ancora qua e là
 Ma come falchi,
 Come uccelli,
 È una semplice assurdità!

E voi sapete che NEL?
 E voi sapete che CIE?
 E voi sapete che LO?
 Che nel cielo
 Al posto del sole
 Prestò ci sarà una ruota?
 Presto ci sarà dorata,
 (né un piatto,
 né un dischetto),
 Ma un'enorme ruota!
 Su! Su! Su! Su!
 Menti! Menti! Menti! Menti!
 Su, il piatto,
 Su, il dischetto,
 Su ancora qua e là,
 Ma ora una ruota
 È una semplice assurdità!

E voi sapete che IL?
 E voi sapete che MA?
 E voi sapete che RE?
 Che sotto il mare-oceano
 La sentinella sta col fucile?
 La sentinella sta sotto il mare
 (né con la mazza,
 né con la ramazza),

ma col fucile carico!
 Su! Su! Su! Su!
 Menti! Menti! Menti! Menti!
 Su, con la mazza,
 Su, con la ramazza,
 Su, ancora qua e là,
 Ma con un fucile carico
 È una semplice assurdità!

E voi sapete che AL?
 E voi sapete che NA?
 E voi sapete che SO?
 Che fino al naso
 Né con le mani
 Né coi piedi
 Si tocca?
 Che fino al naso
 Né con le mani,
 Né con i piedi,
 Non si arriva,
 Non si salta,
 Che fino al naso
 Non si tocca!
 Su! Su! Su! Su!
 Menti! Menti! Menti! Menti!
 Su, si arriva
 Su, si salta
 E su, ancora qua e là
 Ma toccarlo con le mani
 È una semplice assurdità

ottobre 1930

[D. Charms, "Vrun", Ivi, III, pp. 32-36]

"GIUNSE LA PRIMAVERA"

La primavera, il tepore, le giornate di sole, il rifiorire della natura, sono per il poeta ospiti attesi sulla soglia di un lungo inverno. La contrapposizione con le pietre che sembrano assorbire tutto il caldo della primavera potrebbe trovare una sua spiegazione nelle conversazioni e nelle concezioni dei činari per i quali la pietra spesso è associata alla morte.

Giunse la primavera.
 s'ingrossarono le pietre
 più lieti ci furono i giorni.
 giunse la primavera
 calore e pietre
 più lieti ci furono i giorni.
 Qui è primavera!
 Gridarono le pietre
 e più caldi ci furono i giorni.
 perché la primavera
 si adagia sulle pietre
 ridate solo a noi i giorni

Dov'è la primavera?
Guarda le pietre.
alle pietre ridai la notte e a noi i giorni.
ritirati primavera sotto le pietre
sulla terra lasciati solo i giorni.

1930

[D. Charms, "Prišla vesna", Ivi, I, p. 177]

SUONAREVOLARE (TERZA LOGICA CISFINITA)

La concezione di una lingua "liberata" che possa librarsi nello spazio non è nuova. Per Chlebnikov è la lingua stellare dove "simili a meteoriti che cadono dallo stesso punto del cielo, le parole con il medesimo suono iniziale volano" (C. Solivetti, "Chlebnikov, il mondo come verso", Carte segrete, 1985, 3-4, p. 24). Il movimento della parola chlebnikoviana è legato alla forma interna della parola e ai suoni iniziali che ne determinano la posizione nella costellazione linguistica. L'obiettivo di Charms, per certi versi, si avvicina a quello di Chlebnikov per il quale la nuova lingua stellare dovrà liberare l'uomo dal fardello dei discorsi quotidiani che affaticano l'udito. Nella ricerca linguistica di Charms il volo diventa immagine, metafora e procedimento di liberazione dai significati funzionali: gli oggetti volano liberi seguiti dagli uomini e dalle loro parti del corpo. Anche gli uomini, infatti, da osservatori passivi della materia, possono diventare oggetti, liberarsi dagli "obblighi" funzionali, per riscoprire la propria essenza, la propria qualità e trovare nuova voce che può sembrare solo un suono non articolato ma che, in verità, risponde alle leggi di una nuova grammatica e una nuova sintassi: "Un uomo che osserva una massa di oggetti privi di tutti e quattro i significati funzionali cessa di essere osservatore esterno, trasformandosi in un oggetto da lui stesso creato. A se stesso egli attribuisce il quinto significato della propria esistenza" (D. Charms, "Oggetti e figure scoperti da Daniil Ivanovič Charms", Casi, traduzione di R.A. Giaquinta, Milano 1990, p. 250). L'uomo liberato può farsi ora misura nuova mediante un lavoro che consiste "nella registrazione del mondo", alla "ricerca della nostra qualità. Poiché in seguito ci toccherà armeggiare con questa qualità, la chiameremo arma" (Ivi, p. 255). Il risultato è duplice: da una parte si ha la possibilità di descrivere la realtà attraverso i significati sostanziali degli oggetti, attraverso una nuova serie non umanamente logica, ma logico-oggettuale; dall'altra, mediante la parola, di dare visibilità a questa realtà ancora nascosta e, di conseguenza, dare vita a una nuova arte. Questa nuova lingua, pur in analogia con le esperienze transmentali, ne rimane lontana, perché il volo e la ricerca di una nuova voce restano profondamente legati alla realtà. Per questo motivo gli oberiuti nel loro manifesto poetico dichiarano di essere nemici della lingua transmentale, delle parole che sono puro suono, laddove per Charms, esse sono oggetti concreti e reali, espressi nella loro essenza

più vera ed originaria: "Bisogna scrivere versi tali che a gettare una poesia contro la finestra il vetro si deve rompere" (D. Charms, "Dai taccuini", Casi, op. cit., p. 175).

1

Ecco e la casa volò.
Ecco e il cane volò.
Ecco e il sogno volò.
Ecco e la madre volò.
Ecco e il giardino volò.
Il cavallo volò.
Il bagno volò.
La palla volò.
Ecco e il sasso volare.
Ecco e il ceppo volare.
Ecco e l'attimo volare.
Ecco e il cerchio volare.
La casa vola.
La madre vola.
Il giardino vola.
L'orologio volare.
La mano volare.
Le aquile volare.
La lancia volare.
E il cavallo volare.
E la casa volare.
E il punto volare.
La fronte vola.
Il petto vola.
La pancia vola.
Ehi, tenete l'orecchio vola!
Ehi, guardate il naso vola!
Ehi, monaci, la bocca vola!

2

La casa suona.
L'acqua suona.
Il sasso accanto suona.
Il libro accanto suona.
La madre e il figlio e il giardino suona.
A. suona
B. suona
QUELLO vola e QUELLO suona.
La fronte suona e vola.
Il petto suona e vola.
Ehi, monaci, la bocca suona!
Ehi, monaci, la fronte vola!
Cos'è volare, ma non suonare?
Il suono vola e suona.
LÀ vola e suona.
Ehi, monaci! Noi volare!
Ehi, monaci! Noi volare!
Noi volare e LÀ volare.
Ehi, monaci! Noi suonare!
Noi suonare e LÀ risuonare.

1930

[D. Charms, "Svomit 'letet' (tret'ja cisfinitnaja logika)", Ivi, pp. 175-176]

"BUONGIORNO TAVOLO"

Breve lirica-conversazione di Charms dedicata al suo tavolo. La punteggiatura è ridotta al minimo, come spesso accade nei suoi testi per non ostacolare la collisione dei significati. La firma scelta dal poeta rimanda alla sua abitudine di cambiare spesso nome, convinto che la sua immutabilità fosse foriera di disgrazie. Così Daniil Juvačev diventa Charms, si camuffa in Čarms, si deforma in Chchoerms in un continuo gioco con se stesso e con il proprio nome: "Ieri papà mi ha detto che finché sarò Charms mi perseguiterà il bisogno. Daniil Čarms 23 dicembre 1936" (D. Charms, Zapisnye knižki, Sankt-Peterburg 2002, II, p. 190).

Buongiorno tavolo.

tu molti anni hai sostenuto la mia lampada e il libro
e anche polpette di diverso colore
Sotto di te andavo senza abbassare il capo
raccogliendo cuscini di muccarelle pensierose

folle! cosa ti urtò
spargendo tutto sul pavimento
quello che l'uomo affidò al tuo buonsenso
In guardia mascalzone di legno!

Chchoerms, 15 aprile dell'anno 1931
[D. Charms, "Zdravstvuj stol", Ivi, p. 196]

"IN UN ISTANTE"

Il tempo è uno dei temi cari agli oberiuti e ai činari. L'istante è il momento privilegiato per Charms, luogo dell'epifania, territorio dell'illuminazione: in un istante si possono leggere cento libri, raccogliere pensieri, immaginare altre vite. Lo scorrere del tempo è invece rappresentato sovente dal vento e dall'acqua, dalla presenza di orologi, dal diavolo che dà loro la carica.

in un istante
ho aperto cento libri
volendo trovare il mezzo
di fissare la natura del mondo
andavo tra le asperità dell'infanzia
senza veder dell'albero i consigli
il mio filo della ragione
risuonava tra i numeri
gli occhi viaggiavano sulle righe
raccogliendo un mucchio di pensieri
sulle mie spalle rimbalzavano canne leggere
curvavo in estasi le mie ossa

sopra la rivista di una pingue vita
dove le cicogne usando la leva di Archimede
trascinano secchi d'acqua per preparare il pranzo.

10 maggio 1931
[D. Charms, "V mig", Ivi, p. 206]

"I GIORNI I GIORNI VOLSERO A SERA"

Protagonista di questa lirica è il tempo nell'alternarsi di notte e giorno, nello scorrere naturale degli eventi e nel fragoroso sparo di cannone che annuncia il mezzogiorno, cogliendo impreparati gli ignari cittadini mentre, per le vie della città, il diavolo orologiaio è pronto a offrire i propri servizi.

I giorni i giorni volsero a sera
e il mattino era come reciso
assente al principio del giorno.
Di colpo, di colpo fiorì il sole
sollevando le piante ai luoghi aerei
dischiudendo le corolle dei fiori
e costringendo l'acqua a evaporare dai fiumi ai luoghi aerei
Ora un uomo dormiva sognando
ora di colpo andava col berretto peloso di feltro
a vendere tutti suoi averi
o per una qualsiasi altra faccenda
o solo per pescare dicendo: vieni qui, vieni qui fratello azzurro
Il giorno muoveva al sereno
e d'un tratto sulla Neva rintronò un cannone annunciando il
mezzogiorno
così terribilmente inaspettato,
che sul ponte due tagliaboschi sobbalzarono sbattendo i pesanti
stivali sulla pietra.
In quei giorni il diavolo in sembianza d'orologiaio gironzolava
per le strade offrendo i propri servizi.

28 giugno 1931
[D. Charms, "Dni dni klonulis' k večeru", Ivi, pp. 206-207]

"TI DIRÒ SECONDO COSCIENZA"

Ancora una lirica-conversazione dove il poeta e l'artista riescono ad attingere all'essenza delle cose più degli scienziati che cercano di studiare i movimenti dei cicloni. Così il pittore Pavel Filonov, vicino a Charms e agli oberiuti, ha più potere sulle nuvole dei meteorologi che non sanno se pioverà la sera.

Ti dirò secondo coscienza
come si forma il nostro pensiero
come scaturiscono le radici delle conversazioni
come trasvolano le parole da interlocutore a interlocutore.
Per questo bisogna starsene un po' seduti in silenzio
sforzandosi di cogliere anche solo una stellina
perché, come si dice, ci sia di che sciogliersi il collo

per volgersi agli interlocutori molto cordiali conosciuti o
sconosciuti.
Guariti donare alla padrona una manciata di massi
o un'altra cosa di valore messa da parte
nell'aspetto di spilla o di giovane frutto o di barchetta
per la passeggiata sul lago con un tempo sereno e assoluto
del quale è così avaro il nostro clima nordico
dove la primavera arriva un'altra volta con il suo ordinario
ritardo

così che ancora nel mese di giugno
il cane da salotto dorme sotto la coperta
come una persona – uomo donna o bambino
e nondimeno trema per i brividi.
un'altra volta la cattiveria agisce semplicemente nell'ordine
dell'avvicendamento
di caldo e freddo.
ecco il tempo della luna, ora vecchio ora nuovo
Molto più chiaro dell'incomprensibile confusione delle
stagioni

Gli studiosi osservano di anno in anno
i percorsi e le influenze dei cicloni
finora non potendo prevedere se la sera pioverà
e immagino che persino Pavel Nikolaevič Filonov
abbia maggiore potere sulle nuvole.
A chi vuole obiettare, chiedo di utilizzare quel che hanno
pensato.

per obiezioni intelligenti e forti
o appassionate, tempestive e divine
io ho fatto provvista di strumenti capaci di allargare qualsiasi
pensiero dell'interlocutore.

Io ho tutto ponderato considerato contato e moltiplicato
e ecco alla padrona porterò,
come dono di eremita,
per la discussione una raccolta molto importante di strumenti
Prendete, cara padrona, il mio regalo
E discuterete quanto vi piacerà

28 giugno 1931

[D. Charms, "Skažu tebe po sovesti", Ivi, pp. 207-209]

"IO SO PERCHÉ LE STRADE"

*Ancora cielo e terra nella topografia di questa intensa lirica insolita
per le corde del poeta, lontana dai giochi verbali e dall'assurdo dove il
poeta-messia vorrebbe insegnare all'uomo a esplorare i balconi del cielo
e svelare i misteri della vita e della morte.*

Io so perché le strade
staccandosi da terra
giocano con gli uccelli.
Mi è ben noto
dove muore il soldato
gridata l'ultima parola.
i bottoni di stagno del suo pastrano
son divenuti segno

del nuovo giunto in cielo.
Un sottile rametto di vento
soffia sulla tomba
il soldato con ampi battiti di costole
cattura le ruote aeree
che girano il sangue per la prosecuzione della vita.
Non è affatto difficile calcolare
quante volte al minuto batte il cuore del nemico e del
combattente.

<Ancora> vorrei svelarvi il modo
di esplorare i balconi del cielo
in essi il pendolo del sesto tempo
dispone profondi inchini.
voglio indicarvi la via della salvezza

1931

[D. Charms, "Ja znaju začem dorogi", Ivi, pp. 215-216]

LA VECCHIA

Il primo "orologio" del tempo è insito nella natura umana: l'uomo nasce e muore, il suo tempo è scandito da questi due eventi. Nel corso dell'esistenza è il corpo a registrare la durata del tempo, il suo scorrere, attraverso i mutamenti che subisce. In La vecchia il processo di invecchiamento è evidenziato in tre maniere differenti: da una parte vengono messi in rilievo gli aspetti del presente della vecchia, il sopracciglio grigio, la mano che trema, il cuore stanco; dall'altra quelli che la caratterizzavano nel passato, i capelli neri, la bella figura, il passo leggero. Il terzo motivo è la toska, la tristezza e la nostalgia che velano di lacrime gli occhi della vecchia. La nostalgia è un altro metro di misura del tempo, indica infatti il tempo che non c'è più, molto più lungo di quello rimasto. Ormai gli anni per la vecchia sono "ostili". Il consiglio del poeta alla vecchia è di avviarsi alla morte, al boschetto di pini, lì cadere e morire. La caduta e la morte si associano spesso nella produzione charmsiana al personaggio della vecchia che ritroviamo nel racconto lungo La vecchia e ancora nei "casi" Vyvalivajuščiesja staruchi [Vecchie che cadono, 1936-1937] e Rycar' [Il cavaliere, 1934-1936].

Gli anni e i giorni corrono in cerchio.
Vola la sabbia; rumoreggia il fiume.
La consorte a casa va dal consorte.
S'incanutisce il sopracciglio, trema la mano.
E il chiaro occhio già lacrima,
tutt'intorno guardando con angoscia.
E il cuore, stanco di vivere, anela
sebbene in terra a trovar pace.
O vecchia, dov'è il tuo nero capello,
Il tuo corpo agile e il passo leggero?
Dove è svanita la tua voce sonante,
L'anello con la spada e la tua cintura?
Adesso tutto il mondo ti è insopportabile,
fastidioso il cammino degli anni e dei giorni.

Corri vecchia nel bosco di pini
e nella terra con la fronte giaci e marcisci.

20 ottobre 1933

[D. Charms, "Starucha", Ivi, p. 248]

IL BAGNO

Arrivata anche in Italia – a Milano è stato di recente aperto il primo bagno russo – la banja [bagno] rappresenta un vero e proprio rito nella vita dell'uomo russo. Qui, in uno spazio piuttosto grande, tra vapori secchi (cosa che distingue il bagno russo da una sauna) ed essenze di eucalipto e betulla, egli si allontana dalle premure quotidiane e dalle rigide temperature invernali, trascorrendo qualche ora in compagnia degli amici e, sovente, di una buona bottiglia. Il bagno, considerato da molti "orgoglio nazionale", per Charms e i cïnari è in realtà un luogo ripugnante dove si concentra il peggio che la Russia possa offrire: "Il bagno è ciò in cui si è incarnato tutto quello che c'è di più terribile di russo. Dopo il bagno l'uomo andrebbe considerato impuro per qualche giorno. Bisognerebbe vergognarsene ma da noi il bagno è un orgoglio nazionale" (L. Lipavskij, "Razgovory", Sborišče družej, ostavlennych sud'boju, II, Moskva 2000, p. 692). La poesia qui presentata sembra l'ideale continuazione delle riflessioni di Lipavskij. Da un punto di vista stilistico, il componimento è ormai lontano dallo sperimentalismo dei primi anni Trenta: la musa charmsiana sembra ormai tendere alla prosa.

Il bagno è un luogo ripugnante.
Nel bagno l'uomo gira nudo.
E di essere nudo l'uomo non è capace.
Di questo, al bagno, non ha tempo di pensare,
deve sfregarsi la pancia con la spugna
e lavarsi sotto le ascelle.
Ovunque calcagni nudi
e capelli bagnati.
Il bagno puzza di urina.
I rametti sferzano la pelle porosa.
La tinozza con l'acqua insaponata,
oggetto di odio comune.
Gli uomini nudi lottano con i piedi
cercando di colpire col calcagno la mascella del vicino.
Nel bagno gli uomini sono impudenti
e nessuno si sforza di esser bello.
Qui tutto è in mostra
e la pancia cascante
e le gambe storte;
e gli uomini corrono incurvati,
pensando che così sia più decente.
A ragione si pensava un tempo che il bagno
servisse da tempio della forza impura.
Io non amo i luoghi pubblici,
dove uomini e donne sono separati.
Persino il tram è più gradevole del bagno.

13 marzo 1934

[D. Charms, "Banja", Ivi, pp. 255-256]

"SONO IL GENIO DI DISCORSI ARDENTI"

Qui l'io lirico afferma la sua unicità ed eccezionalità attraverso una serie di immagini iperboliche, preludio alla seconda strofa in cui Charms offre una sua personale e accigliata lettura del motivo del poeta e della folla, benché il suo destino, a partire dalla metà degli anni Trenta, sia diametralmente opposto a quello fin qui descritto: sono in realtà la censura e la paura di essere nuovamente arrestato a paralizzare il poeta e a confinarlo in uno spazio creativo ed esistenziale sempre più angusto.

Sono il genio di discorsi ardenti
Sono il signore di liberi pensieri
Sono lo zar di insensate bellezze
Sono il dio di svanite altezze
Sono il signore di liberi pensieri
Sono il rio di gioie splendenti.
Quando lancio il mio sguardo sulla folla,
come uccello la folla s'arresta
E intorno a me, come intorno a una colonna,
Sta la folla silenziosa.
Come uccello la folla s'arresta
E come pattume la folla via scrollo.

1935

[D. Charms, "Ja genij plamennyh rečej", Ivi, p. 278]

L'ULTIMA PRODUZIONE CHARMSIANA

Negli ultimi anni di vita di Charms la poesia tende a rarefarsi, le prose aumentano in maniera persistente e mutano i vettori dell'organizzazione topografica. Le liriche sono distanti dagli esperimenti poetici dei primi anni, dai giochi di parole, dal tentativo di liberare la materia dai suoi significati funzionali. Ora l'io lirico è lontano dal cielo: le immagini di volo sono isolate, mentre prendono un'ossessiva consistenza quelle di caduta che nella prosa diventano un leitmotiv, quasi uno stilema della scrittura di Charms come in Vecchie che cadono o, ancora, in Upadanie [Cadimento, 1940]. La poesia rimane rifugio intimo dello scrittore in uno spazio che sembra appiattirsi per celare in realtà una profonda vertigine interiore, un costante e logorante rovinare del poeta verso la fine. La sua missione e quella della sua arte ormai non hanno più significato: "Sì, io poeta dimenticato dal cielo / dimenticato dal cielo da tempi lontani". La sua parola, il suo verbo è ormai esangue. Abbandonato il ruolo di prorok [profeta], si ritrova senza forza, trascinato dai suoi poroki [vizi, che abbiamo reso con peccati]: "I versi non si compongono per niente / ed ogni giorno i miei peccati / Dall'alba si affacciano spudoratamente / No, vivevano altri-menti i profeti". Il futuro non è più una categoria su cui disputare: ci

si può solo rivolgere al passato per sfuggire dalla realtà, fatta di fame e di ricordi che vengono mitizzati: “Ci furon giorni quando con Febo / Risonavamo insieme un dolce coro”. Questa esigenza di una fuga fisica si manifesta fino agli anni 1937-1938; in seguito, sia il poeta che la moglie non avrebbero avuto la forza di muoversi, di lottare ancora: “Lasciatemi e fatemi guardare in pace gli alberi verdi”. Forse, almeno nell’osservare in lontananza la natura, egli troverà di nuovo nel sogno (o nella morte) frammenti di quella vita intensa svanita: “E io mi addormenterò, e in me comincerà a battere la vita intensa”. Perché nella veglia è impossibile pensare, quando la paura, unica compagnia degli ultimi anni, non lo lascia solo un minuto: “Pensare fluido non posso / Me lo impedisce la paura / Attraversa il mio pensiero / Come un raggio / Due, tre volte al minuto / Porta allo spasmo la mia coscienza”. Stanco, egli non è più in grado di nutrire se stesso, né sua moglie, e soprattutto sente di non poter più nutrire nemmeno la sua poesia. Nessun volo ormai, nessun viaggio da raccontare: “Voi aspettate, che io vi racconti del mio viaggio / Ma io taccio, perché non ho visto nulla”. Nessun mondo da offrire, ma un rovinare verso la fine che si realizza non attraverso la descrizione di una caduta fisica, come avviene nelle prose, ma nella paralisi del corpo e della creazione, nell’impossibilità di fuga e di movimento. Il 7 agosto 1937 lo stesso Charms scrive: “La mia caduta è immensa. Ho perso del tutto la capacità di lavorare. Sono un cadavere vivente. Abba Padre sono caduto, aiutami a sollevarmi”. E poi, in un’altra pagina, sempre dello stesso giorno: “Ora sono caduto in basso come non mai [...]. Senso di rovina [...]. Non c’è niente che m’interessi. Pensieri nessuno, oppure, se anche ne balena uno qualsiasi, è fiacco, sudicio e vile. Bisogna lavorare e io non faccio nulla, assolutamente nulla. E non riesco a fare nulla [...] Mi vedo andare alla deriva” (D. Charms, “Dai diari”, Casi, traduzione di R.A. Giaquinta, Milano 1990, pp. 236-237). Lo stesso diario dello scrittore sembra narrare un continuo scivolare verso il basso, un processo lento, una caduta costante e, allo stesso tempo, vorticoso, quasi contro le leggi del tempo e della fisica, come in un mondo assurdo, qual è quello in cui ha vissuto in Charms dove è possibile confondere le aquile che volano con le mosche. . .

“SÌ, IO POETA DIMENTICATO DAL CIELO”

Sì, io poeta dimenticato dal cielo
 <Dimenticato dal cielo> da tempi lontani.
 Ci furon giorni quando con Febo
 Risonavamo insieme un dolce coro.
 Ci furon giorni quando con Febo
 Risonavamo insieme un dolce coro.
 Ci furon giorni quando con Ebe
 Correvamo sui nemi sopra l’acqua.
 E la luce dei cieli volava dietro Ebe
 E il tuono giovane rideva

E il tuono risonava volando dietro Ebe
 E la luce dorata fluiva.

1936-1937

[D. Charms, “Da, ja poet zabytyj nebom”, Ivi, p. 283]

“GUARDAVO A LUNGO GLI ALBERI VERDI”

Guardavo a lungo gli alberi verdi
 La pace riempiva la mia anima.
 Prima ancora nessun grande e distinto pensiero
 Solo brandelli frammenti e strascichi.
 Ora divampa il desiderio terreno,
 Ora si allunga la mano all’avvincente libro
 Ora d’un tratto afferro un foglio di carta,
 Ora ecco che alla testa un dolce sonno bussa.
 Siedo alla finestra nella profonda poltrona,
 Guardo l’orologio, fumo la pipa,
 Ma ecco che sobbalzo, mi trasferisco al tavolo,
 Siedo sulla dura sedia e arrotolo una sigaretta.
 Vedo correre sul muro un ragnetto
 Lo seguo, non posso staccarmene.
 Mi impedisce di prendere in mano la penna.
 Uccidere il ragno!
 La pigrizia sale.
 Adesso guardo dentro me.
 Ma in me è il vuoto, monotonia e noia,
 In nessun luogo batte la vita intensa,
 Tutto è appassito e sopito come paglia umida.
 Ecco io ho viaggiato dentro me
 E adesso sono davanti a voi.
 Voi aspettate che io racconti il mio viaggio,
 Ma io taccio, perché io non ho visto nulla.
 Lasciatemi e fatemi guardare in pace gli alberi verdi.
 Allora forse la pace riempirà la mia anima.
 Allora forse si addormenterà la mia anima,
 E io mi addormenterò, e in me comincerà a battere la vita
 intensa.

2 agosto 1937

[D. Charms, “Ja dolgo smotrel na zelenye derev’ja”, Ivi, pp. 284-285]

“PENSARE FLUIDO NON POSSO”

Pensare fluido non posso
 Me lo impedisce la paura
 Attraversa il mio pensiero
 Come un raggio
 Due, tre volte al minuto
 Porta allo spasmo la mia coscienza
 Io adesso non faccio nulla
 E mi tormento solo l’anima.
 Ecco tuonò la pioggia,
 Si è fermato il tempo,
 L’orologio batte debolmente
 Cresci erba, a te non serve il tempo.
 Spirito di Dio parla, a te non servono parole.

Piccolo fiore di papiro, la tua quiete è sorprendente
Anch'io voglio esser quieto, ma tutto inutilmente.

12 agosto dell'anno 1937
Detskoe selo

[D. Charms, "Ja plavno dumat' ne mogu", Ivi, p. 288]

“E CHE COS'È QUESTO INFATTI?..”

E che cos'è questo infatti?..
Un tale languore nel corpo,
Un supplizio sentire ad ogni istante la propria debolezza
I versi non si compongono per niente.
Ed ogni giorno i miei peccati
Dall'alba si affacciano spudoratamente.
No, vivevano altrimenti i profeti!
Pieghete le mie mani han frastagliato.
Vago il giorno intero per la stanza annoiato.
In me venne meno della volontà il vigore
Prese a gonfiarmi dell'anima il dolore.
Tormenti della coscienza, svanite!

9 maggio 1938

[D. Charms, "Da, što že eto v samom dele?..", Ivi, pp. 295-296]

“HO PENSATO A LUNGO ALLE AQUILE”

Ho pensato a lungo alle aquile
E ho capito molto:
Le aquile volano nelle nuvole,
Volano, senza sfiorare nessuno.
E ho capito che vivono le aquile su scogliere e montagne,
E fanno amicizia coi profumi del mare.
Ho pensato a lungo alle aquile,
Ma, a quanto pare, le ho confuse con le mosche.

15 marzo dell'anno 1939

[D. Charms, "Ja dolgo dumal ob orlach", Ivi, p. 298]

NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA

1905-1921: Daniil Charms, pseudonimo di Daniil Ivanovič Juvačev, nasce a San Pietroburgo il 17 (30) dicembre del 1905 da Nadežda Ivanovna Koljubakina e dall'ex ufficiale di marina Ivan Pavlovič. Negli anni di servizio il padre è membro della formazione populista Narodnaja volja, adesione che gli costa l'esilio a Sachalin prima della nascita del figlio. Durante la detenzione matura una profonda fede e al suo ritorno a Pietroburgo inizia a scrivere memorie e libelli di carattere religioso: “ricordo che ogni giorno si alzava alle sei di mattina e si recava in chiesa”, racconta la sorella minore dello scrittore, Elizaveta Gricyna, nata nel 1914. L'infanzia dei fratelli Juvačev trascorre serena tra spettacoli teatrali e la pubblicazione del giornalino Zolotoe detstvo [L'infanzia dorata], in una grande casa che, all'inizio della guerra, sarà trasformata in ospedale militare: “abbiamo avuto un'infanzia meravigliosa [...],

che giochi avevamo, che feste e che alberi di Natale facevamo”. Nel 1915 Charms è ammesso al ginnasio tedesco della Peterschule che abbandonerà nel 1917, quando la rivoluzione sconvolge la sua esistenza, sradicandolo da tutto quello che ha di più caro. Nel 1918 la famiglia Juvačev si trasferisce nei pressi di Saratov presso un cugino per poi, nel 1921, riavvicinarsi a Pietrogrado, soggiornando a Puškin da una zia che aiuterà il futuro scrittore a completare gli studi interrotti nel 1917.

1922-1925: sin dall'infanzia Charms è affascinato dai congegni meccanici e dai giochi matematici. Seguendo questa inclinazione, nel 1924, si iscrive all'Elektrotechnikum che poi lascerà due anni dopo per dedicarsi interamente alla letteratura. Dal suo ritorno in città inizia a partecipare alla vita letteraria. Sin dagli anni trascorsi sui banchi di scuola crea degli pseudonimi con i quali sovente si firma, convinto che l'immutabilità del proprio nome sia fonte di infelicità. Lo pseudonimo scelto non piace al padre che non accetterà mai nemmeno le inclinazioni letterarie del figlio. Nel 1924 conosce Esther Rusakova che diventerà sua moglie e alla quale resterà legato fino al suo primo arresto. Nell'ottobre del 1925 fa domanda di ammissione al Sojuz poetov. Alla domanda se sia mai stato membro di qualche organizzazione letteraria risponde “presidente della contemplazione transmentale”, svelando la natura dei suoi primi passi letterari all'interno dell'Orden zaumnikov Dso. Allo stesso gruppo fa capo anche Evgenij Vigiljanskij che organizza nella sua casa serate poetiche alle quali partecipano, oltre agli zaumniki, anche i suoi vecchi compagni di scuola Aleksandr Vvedenskij, Jakov Druskin, Leonid Lipavskij. Qui nel 1925 questi ultimi conoscono Charms che, con Vvedenskij, inizia a definirsi *činar'* per distinguersi all'interno del gruppo degli zaumniki di Tufanov. Nel corso del 1925, su pressione dei due scrittori l'Orden zaumnikov si trasforma in Levij Flang. Ammesso al Sojuz poetov nel marzo del 1926, Charms pubblica la poesia *Slučaj na železnoj doroge* [Un caso presso la ferrovia] nella raccolta collettiva *Sobranie stichotvorenij* [Raccolta di poesie] e, l'anno seguente, il componimento *Stich Petra Jaškina* [Verso di Petr Jaškin] nel volume *Koster* [Il falò], unico testo non prettamente per l'infanzia pubblicato durante la vita dello scrittore. Presso il Sojuz poetov Charms è inoltre protagonista di alcune serate poetiche: nell'ottobre 1926 infatti dà lettura di *Michaily* [I Michail] e di altri versi presentati con la sua domanda di ammissione.

1926-1930: nel 1926 Charms e Vvedenskij collaborano con il collettivo teatrale Radiks per il quale scrivono a quattro mani *Moja mama vsja v časach* [Mia madre è tutta un orologio], testo andato perduto e mai messo in scena, che doveva riassumere in sé teatro e letteratura, musica e numeri circensi. Per le prove ottengono la

Sala bianca del Ginchuk. La richiesta di autorizzazione indirizzata a Kazimir Malevič è scritta a mano dallo stesso Charms: “L’organizzazione teatrale Radiks, che si sperimenta nel campo dell’arte al di là delle emozioni e senza soggetto, si pone come obiettivo la creazione di opere di puro teatro, non sottomesse alla letteratura. Tutti i momenti della composizione delle rappresentazioni hanno PARI VALORE”. Il progetto artistico di Charms e compagni piace molto a Malevič: “Io sono un vecchio scapestrato, voi siete giovani; vediamo cosa ne viene fuori”. Nel 1928 Charms partecipa alla serata Oberiu *Tre ore di sinistra*, per la quale gli oberiuti seguono quel principio di teatralizzazione che, sin dagli albori, aveva animato le serate dei futuristi e di altri movimenti avanguardisti. Alla ricerca di una sintesi delle arti, nella prima ora “Danja lesse dei versi seduto su un armadio”, nella seconda il pubblico assiste alla rappresentazione del suo testo teatrale *Elizaveta Bam* [Elizaveta Bam], e infine, nella terza, alla proiezione del film di Klementij Minc e Aleksandr Razumovskij *Mjasorubka* [Il tritacarne]. La serata riscuote un grande successo di pubblico. In realtà critiche, anche aspre, non tardano ad arrivare. L’indomani molti giornali riportano articoli a sfavore della serata e degli oberiuti, come quello di Lidija Lesnaja (L. Lesnaja, “Ytuerebo”, *Krasnaja gazeta* [večernyj vypusk], 25 gennaio 1926, 24) che li considera degli anacronistici eredi dei futuristi. Le serate del gruppo proseguono, dando la possibilità sia a Charms sia agli altri oberiuti, di leggere le proprie composizioni, benché di fronte a un pubblico ristretto. Negli stessi anni Charms inizia la sua attività di scrittore per l’infanzia. Già dalla fine del 1927 è invitato – insieme a Vvedenskij e Zabolockij – a collaborare con l’Associazione degli scrittori di letteratura per l’infanzia creata da Nikolaj Olejnikov e Boris Žitkov e il Gosizdat gli affida l’edizione del volumetto per bambini *Teatr* [Teatro]. Dal 1928 collabora con la rivista *Ež* e dal 1930 con *Čiž*. La scrittura per l’infanzia rappresenta, insieme agli spettacoli per bambini, l’unica forma di sostentamento dello scrittore. Si esibisce come clown e prestigiatore, facendo impazzire i bambini di gioia. In realtà questa adorazione da parte dei piccoli non è ricambiata dallo scrittore, come ricorda la sua seconda moglie, Marina Malič: “Per tutta la vita non poté sopportare i bambini. Semplicemente non li poteva soffrire [...]”. La sua avversione arrivava fino all’odio”.

1931-1942: Charms viene arrestato il 10 dicembre del 1931 a casa di Petr Kalašnikov mentre, negli stessi minuti, in altri luoghi della città vengono fermati anche Vvedenskij e Tufanov. In realtà già nel 1929 Charms e Vvedenskij vengono esclusi dal Sojuz poetov, anche se questo provvedimento non impedisce loro di continuare a collaborare con le riviste per l’infanzia. Nel 1930 le critiche s’inaspriscono, soprattutto dopo una serata degli oberiuti svoltasi presso

la casa dello studente dell’università di Leningrado che procura loro la sprezzante definizione di “giocoleria reazionaria” (L. Nil’vič, “Reakcionnoe žonglerstvo. Ob odnoj vylazke literaturnich chuliganov”, *Smena*, 9 aprile 1930, 81). Dopo una serie di interrogatori i due scrittori sono accusati di aver creato un’organizzazione letteraria controrivoluzionaria e antisovietica all’interno del Detizdat. Il 21 marzo 1932 Charms e Vvedenskij sono condannati a tre anni di lavori forzati, commutati, dopo sei mesi di detenzione, in esilio a Kursk. Nel novembre dello stesso anno Charms può rientrare a Leningrado e riprendere così la sua collaborazione con le riviste per l’infanzia e gli incontri con i vecchi amici činari. Nel 1934 sposa Marina Malič. Dopo il primo arresto la sua vita è scandita dalla paura di essere nuovamente incriminato e recluso. Sull’altare, come racconta Marina, la prega di non assumere il suo cognome: “Oggi la vita è tale che se dovessimo avere lo stesso cognome, poi non riusciremmo a dimostrare a nessuno che tu sei qualcosa di diverso da me. Ne possono succedere di tutti i colori e così tu avrai sempre la possibilità di dire ‘Lo sapevo e per questo non ho voluto assumere il suo cognome’”. Nel 1937 Nikolaj Olejnikov viene arrestato e fucilato e ai suoi amici sembra l’inizio della fine. Ma è un anno particolare anche nella vita di Charms: la poesia *Vyšel iz doma čelovek* [Un uomo uscì di casa] è causa di un forte inasprimento del controllo censorio sui suoi scritti. Giunge la fame, compagna degli ultimi anni: Marina e Daniil sopravvivono soprattutto grazie all’aiuto degli amici. Per tutta la vita Charms ha inventato per sé diverse pose: “Creati una posa e abbi la forza di carattere di mantenerla”, scrive nei *Zapisnye knižki* [Taccuini di appunti], “una volta posavo da indiano [...] e adesso a irascibile nevrastenico. Quest’ultima posa non vorrei mantenerla per sempre. Bisogna inventare una posa diversa”. L’occasione per dar vita a una nuova maschera giunge nel 1939 quando lo scrittore si reca alla visita di idoneità per l’arruolamento e finge di avere dei disturbi di personalità, riuscendo a farsi ricoverare per accertamenti. Dopo cinque giorni di controlli presso il padiglione psichiatrico, viene ritenuto sano, ma arrivato quasi all’uscita finge di cadere, simulando delle allucinazioni. Grazie alla sua nuova “posa”, Charms è riformato e ottiene l’invalidità di secondo grado. Durante i bombardamenti su Leningrado, il 23 agosto 1941, viene nuovamente arrestato. Dalla perquisizione la moglie riesce a salvare una valigia di manoscritti che consegnerà a Jakov Druskin. Dal momento dell’arresto nessuno sa più nulla di Daniil Charms. Presso il distretto di polizia a Marina viene data conferma di un trasferimento a Novosibirsk e, nei mesi successivi, della morte del marito. Questa versione ha continuato a fare proseliti anche negli anni Ottanta, fino a quando, in un’intervista sulla *Leningradskaja Pravda*, il responsabile del Kgb della regione di Le-

ningrado, dichiara che, alla luce dei documenti d'archivio, Charms non è morto a Novosibirsk, ma nella sua stessa città, Leningrado, presso l'ospedale psichiatrico detentivo numero uno, il 2 febbraio 1942.

Post scriptum: il destino della ricezione di Charms è piuttosto bizzarro e inizia con una valigia rimasta chiusa per anni. Druskin racconta che, dopo averla ricevuta, attese invano il ritorno dell'amico prima di leggerli: "Per quasi quindici anni non ho letto i suoi appunti, né ho visionato le cartelle con i diari e le altre carte personali, sperando che lui (come anche gli altri che se ne erano andati non per volontà loro) sarebbe tornato. Ma non tornò". Come chiarito nel 1989 in occasione della realizzazione di un film documentario sulla sua vita, nel 1960 Charms viene erroneamente riabilitato, dal momento che, nei fatti, non è mai stato processato. Reale o fittizia che sia, la riabilitazione ha permesso alla sua opera di essere pubblicata e conosciuta. Come sottolinea Jean-Philippe Jaccard, la sua voce, superando l'imponente muro della censura sovietica, è riuscita presto ad insinuarsi "nel bagaglio orale della cultura sovietica". L'interesse per le opere "adulte" arriva invece da Occidente. Nel 1966 presso il Teatro studentesco di Varsavia, Charms torna sulle scene con *Elizaveta Bam*. In Unione sovietica occorre attendere il 1982 per leggere nuovamente sulle locandine teatrali il nome Oberiu, quando il regista Michail Levitin mette in scena lo spettacolo "Charms! Čarms! Šardam! Ili škola kloun". Con la perestrojka il clima si fa più mite e molti critici tornano a parlare di Charms. Nel 1990 presso l'Università statale di Mosca si tiene un'importante conferenza intitolata *Oberiu i teatr* [Oberiu e il teatro], alla quale fa seguito un numero della rivista *Teatr* (1991, 11) interamente dedicato all'argomento. Vale inoltre la pena ricordare la nascita, negli stessi anni, del progetto editoriale di Michail Karasik *Charmsizdat*, al quale collaborano scrittori, artisti, critici letterari, dando vita a "libri d'autore" a tiratura limitata, nello spirito delle edizioni d'avanguardia dei futuristi e di quelle del samizdat. Per Karasik il nome di Charms, associato alla stagione leningradese del samizdat, rappresenta una sorta di "parola magica" evocativa sia della stagione dell'avanguardia russa, sia dell'epoca in cui la letteratura circolava clandestinamente. Tra i collaboratori dell'iniziativa è d'obbligo ricordare Jean-Philippe Jaccard, Valerij Sažin, Michail Zolotonosov, Vladimir Erl', Ekaterina Bobrinskaja, Julija Demidenko. Dal 25 dicembre 2003 al 25 febbraio 2004, presso il Padiglione Benua del Museo russo di San Pietroburgo, si è inoltre tenuta la mostra *Charmsizdat predstavljajet: Russkij DA-DA, Oberiu box, Litkonstruktivizm, Leningradskij literaturnyj ande-graund*, in occasione della quale sono state esposte le produzioni, i cataloghi e i lavori litografici realizzati dalla casa editrice negli

ultimi quindici anni. Ricordiamo inoltre le edizioni del *Charms festival* di San Pietroburgo, svoltesi annualmente dal 1995 al 1998 e proseguite poi ad anni alterni, grazie al sostegno di Gleb Eršov e Michail Karasik e del Museo Anna Achmatova. Il festival si è rivelato momento di incontro di artisti, poeti, critici letterari e d'arte e di curiosi. L'ultima edizione, dedicata al centenario della nascita dello scrittore, si è svolta parallelamente al convegno *Stoletii Daniila Charmsa* [Cent'anni di Daniil Charms], organizzato da Aleksandr Kobrinskij presso l'Istituto Herzen di San Pietroburgo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Per un panorama bibliografico più dettagliato ed esauriente si rimanda ai seguenti contributi:

J.-Ph. Jaccard, "Daniil Harms. Bibliographie", *Cahiers du monde russe et soviétique*, 1985 (3-4), 26, pp. 493-522.

R. Giaquinta, "Oberiu: per una rassegna della critica", *Ricerche slavistiche*, XXXII-XXXV (1985-1988), pp. 213-252.

G. Lehmann, "Bibliographie zur Vereinigung Realer Kunst (OBERIU) in ihrem künstlerisch-avantgardistischen Kontext", *Wiener Slawistischer Almanach*, 1999, 44, pp. 185-252.

Si segnala poi la copiosa bibliografia di Aleksandr Kobrinskij nel volume *Poetika Oberiu v kontekste russkogo avangarda*, Moskva 2000. Qui ci limitiamo ad indicare le principali edizioni delle opere di Charms in lingua russa e le principali monografie dedicate al poeta.

PROSA E POESIA

Daniil Charms, *Izbrannoe*, a cura di G. Gibian, Würzburg 1974.

Idem, *Veselye pesni dlja soprano, flejty-pikkolo, truby i udarnyčh*, Leningrad 1974.

Idem, *Sobranie proizvedenij v trech tomach*, a cura di M. Mejlach e Vl. Erl', Bremen 1978.

D. Charms-A. Poret, *Zagadočnye kartinki (Stichi i proza. Dlja doškol'nikov vozrasta)*, Moskva 1980.

D. Charms, *Polnoe sobranie sočinenij*, a cura di V. Sažin, Sankt-Peterburg 1997.

Idem, *O javlenijach i suščestvovanijach*, a cura di D. Tokarev, Sankt-Peterburg 1999.

Idem, *Povesti. Razskazy. Molitvy. Poemy. Sceny. Vodevily. Dramy. Stat'i. Traktaty. Kvazytraktaty*, a cura di P. Griščenkov, Sankt-Peterburg 2000.

Idem, *Žizn' čeloveka na vetru*, a cura di D. Tokarev, Sankt-Peterburg 2000.

Idem, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Sankt-Peterburg 2000.

Idem, *Zapisnye knižki*, a cura di V. Sažin e J.-Ph. Jaccard, Sankt-Peterburg 2002.

Idem, *Veselye čiči: Stichi*, Moskva 2003.

Idem, *Sto*, a cura di Andrej Bil'žo, Moskva 2005.

Idem, *Sto let Daniila Charmsa*, Moskva 2006.

Risunki Charms, a cura di Ju. S. Aleksandrov, Sankt-Peterburg 2006.

CRITICA

G. Gibian, *Russia's Lost Literature of the Absurd. A Literary Discovery. Selected Works of Daniil Kharms and Alexander Vvedensky*, Ithaca 1971.

A. Nakhimovsky, *Laughter in the void: an introduction to the writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskij*, Wien 1982.

S. Scotto, *Daniil Xarms's Early Poetry and Its Relations to His Later Poetry and Short Prose*, Ann Arbor 1984.

I. D. Levin, *The Collision of Meanings. The Poetic Language of Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenskii*, Ann Arbor 1989.

J.-Ph. Jaccard, *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Bern - Frankfurt am Main - New York - Paris - Wien 1991.

Daniil Charms and the Poetic of the Absurd, a cura di N. Cornwell, New York 1991.

T. Grob, *Daniil Charms unkindliche Kindlichkeit: ein literarisches Paradigma der Spätavantgarde im Kontext der russischen Moderne*, Bern - New York 1994.

N. Carrick, *Daniil Kharms: Theologian of the Absurd*, Birmingham 1998.

M. Jampol'skij, *Bespamjatstvo kak istok (Čitaja Charmsa)*, Moskva 1998.

D. Tokarev, *Kurs na chudšee: absurd kak kategorija teksta u Daniila Charmsa i Samjuela Bekketa*, Moskva 2002.

V. Voronin, *Vzaimodejstvie fantazii i absurda v ruskoj literature pervoj treći XX veka: simvolisty, D. Charms, M. Gor'kij*, Volgograd 2003.

A. Niederbudde, *Mathematische Konzeptionen in der russischen Moderne: Florenskij, Chlebnikov, Charms*, München 2006.

SITI DI RIFERIMENTO

<http://www.kulichki.com/kharms/> offre una serie di materiali in prosa e in versi dello scrittore, comprese lettere e un'introduzione di Vladimir Glocer (in russo e inglese).

<http://xarms.lipetsk.ru/> comprende una serie di articoli e interventi di critici russi e stranieri, una pagina degli autori e una galleria fotografica dedicata Charms (in russo).

<http://www.lib.ru/HARMS/> presenta i testi in russo e in traduzione inglese, oltre alla versione elettronica del volume di Michail Jampol'skij (in russo e inglese).

<http://www.geocities.com/Athens/8926/Kharms.html> dispone di un'ampia scelta di testi dell'autore in russo, di traduzioni in inglese e di una sezione in costruzione di traduzioni in tedesco.



Le maschere, i satiri, le veneri di Nikolaj Makarovič Olejnikov

A cura di Massimo Maurizio

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 153-164 ◇

Nicolaj Olejnikov formalmente non è mai stato un oberiuta né ha mai preso parte attiva agli spettacoli e alle serate organizzati dagli oberiuti. La critica lo accomuna tuttavia – e a ragione – ai membri dell’Unione dell’arte reale, tenendo conto del rapporto di amicizia che lo ha legato a Charms, Vvedenskij e Zabolockij, ma anche e soprattutto del fatto che la sua scrittura, almeno a partire dalla fine degli anni Venti, è molto più vicina “dal punto di vista scrittoria agli oberiuti (in particolare allo Zabolockij di *Stolbcy* [Colonne]) di quanto non lo siano le opere, per esempio, di un membro dell’Unione come Vaginov”¹. Uno dei tratti che lo avvicina agli oberiuti è certamente il richiamo all’esperienza chlebnikoviana, di cui pure Olejnikov modifica molti dei postulati basilari. Da Chlebnikov riprende l’idea della parola intesa come elemento centrale dell’opera, di una parola alla quale si ritiene necessario restituire l’espressività originaria. Per ottenere questo risultato, ogni termine dell’opera letteraria deve risultare autonomo rispetto agli altri, pur in un’ottica di armonia di tutte le componenti: partendo da queste considerazioni anche Oberiu sostiene la necessità di osservare la parola poetica a “occhio nudo”, rendendola tanto concreta da “poterci infrangere un vetro”. Questo modo di sentire è peraltro espressione di quel sentimento, diffuso alla fine degli anni Venti, che spinge molti autori ad assumere posizioni estetiche lontane tanto dalla lingua falsamente democratica della nuova letteratura sovietica, quanto dalla magniloquente tracotanza della lingua letteraria dei decenni precedenti, rappresentata in primo luogo dalle opere dei simbolisti.

La frase di Olejnikov è corta, immediata, a tratti banale. Il poeta impiega un numero limitatissimo di casi obliqui e una sintassi primitiva, a tratti rozza. Proprio la rozzezza dell’enunciato, la rima banale, spesso verbale, e il metro desueto sono alla base di una ricerca poetica che si allontana dagli stilemi consolidati della tradizione modernista, senza però abbandonare l’idea della centralità della lingua e salvaguardando altresì la volontà di creare una nuova espressività poetica, massimamente evocativa e indipendente dal contesto in cui essa si viene a collocare.

Olejnikov ama le maschere, ama nascondere la propria identità

e creare infiniti alter ego come “il terribile Makar” o come l’amante respinto, incommensurabilmente superiore al proprio rivale in amore per intelletto e doti fisiche, della poesia *Genriette Davydovne* [A Genrietta Davydovna, 1928]. In questo caso il rivale in amore è l’amico di sempre, Evgenij Švarc, e le offese a lui indirizzate non sono altro che un gioco, uno spunto per creare un altro, ennesimo personaggio, sfacciatamente romantico e vanaglorioso, ridicolo playboy troppo sicuro di sé e abituato a esprimersi in quella lingua *galanterejnyj* (pomposamente galante, potremmo tradurre questo termine desueto) di cui parla Lidija Ginzburg². Questo atteggiamento dell’io lirico si ricollega alla tradizione di autori modernisti come Igor’ Severjanin (si veda, ad esempio, la poesia *Ja, genij, Igor’ Severjanin* [Io, il genio, Igor’ Severjanin, 1912]), per i quali l’autoincensamento è una componente programmatica della poetica: proprio l’essere poeta in maniera aprioristica, a prescindere dalla qualità delle realizzazioni, il dichiararsi genio, espressione indiscussa del nuovo è un elemento inscindibile dai versi di Severjanin, senza il quale essi risulterebbero alterati, incolori. Anche Olejnikov si sente poeta indipendentemente da come scrive, come confermano numerose sue dichiarazioni in cui parla della propria lirica con sufficienza e distacco.

Un antecedente ancora più remoto della scrittura olejnikoviana, di cui certamente l’autore riprende il modo parodistico, è il Koz’ma Prutkov di *Avtoportret* [Autoritratto, 1860]:

Tu quando fra la gente un uomo ti vedrai di fronte
che nulla ha addosso,
e che più oscura del Kazbek nebbioso ha la fronte,
e irregolare il passo;
i cui capelli sono scompigliati, e anche molto,
che strilla e si lamenta
quando i suoi nervi da un attacco vengon colti,
son io, sii al corrente!

Chi avvelenano con odio ogni dì crescente
di stirpe in nuova stirpe;
al quale la corona di alloro la sua gente
come folle strappa,
che mai e per nessuno piega la sinuosa schiena,
son io, sii al corrente!
C’è sulle mie labbra un sorriso assai sereno,
nel petto un serpente!³

¹ L. Ginzburg, “Nicolaj Olejnikov”, N. Olejnikov, *Stichotvorenija i poemy*, Sankt-Peterburg 2000, p. 5.

² Ivi, p. 10.

³ K. Prutkov, *Sočinenija Koz’my Prutkova*, Moskva 1976, p. 24.

La differenza più evidente con questa tradizione sta tuttavia nel fatto che la parodia olejnikoviana rivolge i suoi strali non tanto verso un'opera in particolare quanto contro una poesia fatta di superficiale estetismo, in cui "le parole non rispondono del proprio significato"⁴. Proprio la volontà di dileggiare l'estetismo di maniera, tanto della tradizione precedente (simbolista, ma non solo), quanto di quella a lui contemporanea (l'entusiasmo dei nuovi scrittori proletari) porta a eccessi di sentimentalismo e alla buffonata, alla carnevalata, a fare mostra di sé in maniera tanto spudorata quanto vanesia. Si vedano, ad esempio, *Korotkoe ob' 'jasnenie v ljubvi* [Breve dichiarazione d'amore, 1928] o il distico conclusivo di *Tat'jane Nikolaevne Glebovoj* [A Tat'jana Nikolaevna Glebova, 1931].

In questo senso la sua poesia è un dialogo continuo con la tradizione "bassa", quella ad esempio delle favole in versi. Rispetto a Charms o a Vvedenskij in Olejnikov si fa più evidente la linea che la collega alle epoche precedenti, in particolare ai versi del capitano Lebjadkin, a loro volta eredi dell'esperienza mjatleviana. Lo stesso Olejnikov accenna esplicitamente a questo parallelo nell'epigrafe della poesia *Tarakan* [Lo scarafaggio, 1934]: "E lo scarafaggio finì in un bicchiere. Dostoevskij".

I rimandi alla letteratura precedente arricchiscono l'universo poetico di Olejnikov, legando la grafomania dei predecessori, e di riflesso anche la sua, alla tradizione del verso del periodo puškiniano e collocando quindi la sua esperienza poetica nella tradizione secolare che unisce l'età dell'oro della poesia russa agli anni Trenta del XX secolo. La poesia olejnikoviana si ricollega anche alla tradizione folclorica, in particolare a quella delle ballate del cosiddetto *gorodskoj fol'klor* [folclore cittadino] e del *žestokij romans* [romanza crudele], che tanta fortuna avrà nella tradizione letteraria alternativa a quella ufficiale nel periodo poststaliniano, individuando non a caso in Oberiu un predecessore illustre.

Proprio la scelta di antecedenti come Mjatlev o il personaggio creato dalla penna di Dostoevskij o il conte Chvostov, legati alla tradizione bassa o addirittura additati a esempi di grafomania, o ancora le ballate popolari e le romanze, esprime la concezione olejnikoviana della poesia – della propria in primo luogo – come di qualcosa di poco serio. In realtà si tratta di un'altra delle innumerevoli maschere dell'autore: proponendo l'attività letteraria in chiave a tratti buffonesca, Olejnikov ne dischiude il senso profondo, la grande tristezza e una serie di sottotesti a prima vista insondabili. Una delle ballate proposte in traduzione, *Črevougodie* [Peccato di gola, 1932], tratta il tema dell'amore, inframmezzato tuttavia a considerazioni sul cibo, sull'insaziabilità, sulla voglia di mangiare fino a morire. Questo argomento, apparentemente triviale, viene

affrontato da Olejnikov in un periodo in cui, con la guerra civile prima e la collettivizzazione poi, il tema della fame è di scottante attualità. La figura dell'amante, che di fatto si prostituisce per ottenere cibo, nasconde una tristezza oggi forse poco evidente, ma che doveva suscitare nei lettori degli anni Trenta un riso piuttosto amaro. In questo contesto il poeta nel cui cuore "s'ammassa / la malinconia" diventa una figura tragica, venata di ironia ed eccesso di lirismo. Parole come *poet* [poeta], *toska* [malinconia], *smert'* [morte] sono attinte dall'arsenale espressivo del romanticismo e trascinate in un contesto nuovo, il cui pathos risulta sfacciatamente palese e anacronistico. In questo senso la poesia *Lo scarafaggio* muove una critica alla scienza sovietica, ma anche alla violenza dei forti sugli indifesi, una tematica più che attuale per il periodo in cui è stata composta, mentre *Peremena familii* [Il cambio di cognome, 1934] gioca sul forte contrasto tra forma e contenuto apparentemente banali da un lato e il senso profondo della vicenda narrata dall'altro. Lo sdoppiamento di personalità e l'incapacità del protagonista di riconoscersi nel nuovo "io" che ha voluto diventare sono lo specchio della tragedia interiore di chi non si riconosce in una società che si impone come unica ed esclusiva.

La poesia olejnikoviana è un costante baluginare di serietà mascherate, di discorsi sul proprio tempo, di considerazioni spesso critiche camuffate da facezie. Olejnikov impone il naso rosso e le scarpe enormi ai clown irrimediabilmente tristi dei propri versi. La costante ricerca di equilibrio tra due realtà apparentemente inconciliabili è una delle caratteristiche di questa lirica, che si regge su relazioni dicotomiche, sul gioco verbale e stilistico, sulla giustapposizione di frammenti che sembrano essere ritagliati da autori lontanissimi per intonazione e tematiche e combinati con la tecnica del collage. Un collage non d'artista, ma di bambino, un collage in cui i contorni degli oggetti ritagliati non sono rotondi e armonici, ma irregolari, spigolosi. È in realtà un'altra maschera, quella dell'artista professionista che inserisce sofisticate stonature e prospettive sfalsate nei propri lavori, ma lascia segni che testimoniano dell'indubbia maestria che possiede. Si vedano in questo senso le reminescenze gotiche in *Peccato di gola*, accanto alla prosastica e incessante fame del protagonista che sogna polpette e limonate anche nel momento in cui, morto, constata il disfacimento del proprio corpo.

Olejnikov infarcisce la propria opera di elementi matematici, conferendole la freddezza della scienza, ma al tempo stesso integrando espressioni tratte dal linguaggio specifico di discipline non letterarie in un coerente discorso poetico. Versi come "un altro discorso è il coniglio. L'apporto calorico che ne deriva / ricorda una calda giornata estiva" in *Krasavice, ne želajuščeje otkazat'sja ot upotreblenija Čerkasskogo mjasa* [A una bella donna che non vuole

⁴ L. Ginzburg, "Nikolaj Olejnikov", op. cit., p. 12.

rinunciare a cibarsi di carne di Čerkassk, 1932] arricchiscono la poesia di elementi tradizionalmente estranei alla poesia stessa, definendo una nuova linea, un'espressività inusitata nella letteratura del tempo (eccezion fatta per Chlebnikov). La depoeticizzazione assurda a nuova forma di poesia, al punto da rendere, in *O nuljačb* [Sugli zeri, 1934], la lode dello zero una metafora e una vivace critica dell'inettitudine, ma anche dei carrieristi del tempo.

In gioventù Olejnikov sognava di diventare un naturalista e la passione per le scienze lo ha sempre accompagnato. Non a caso Charms gli dedica una poesia intitolata *Kondutor čisel* [Il bigliettaio delle cifre, 1935] e lo stesso Olejnikov definisce se stesso "servitore della scienza", affermando di preferire la precisione della matematica all'astrattezza dei voli pindarici della letteratura e alle passioni amorose. Proprio la coesistenza di mondi lontani nella sua lirica apparentemente semplice definisce il suo approccio nuovo alla parola.

La poesia di Olejnikov cela un universo invisibile e immoto che si rivela tuttavia incredibilmente rumoroso, se osservato dall'interno. Uno dei verbi che ricorre più frequentemente è *šumet'* [rumoreggiare, fare rumore], riferito, per esempio, alle fragoline del bosco in *Pučina strastej* [Un vortice di voluttà, 1937]. In questo contesto, in questa prospettiva microscopica un grillo o uno scarabeo acquistano tratti immensamente più umani di quelli dell'uomo. Non stupisce quindi che una mosca possa diventare l'amante di tutta una vita o che si dedichino versi al genio degli inventori dei bottoni, della salsa piccante o del retino per farfalle. È proprio in questo che si rivela l'affinità con la poesia chlebnikoviana, in cui ogni oggetto descritto, ogni avvenimento della vita, che sia reale o frutto della fantasia, diviene autosufficiente: Olejnikov rappresenta le cose "sotto prospettive vagheggiate". Ogni passaggio, ogni sospiro del verso diventa un simbolo, un momento che testimonia in maniera veridica l'esistenza particolare del frinire, della paccottiglia o della farfalla che sono oggetto dei versi. La lirica olejnikoviana ha un andamento prosastico, fugge le metafore e le immagini poetiche e in questo realizza il concetto di parola nuda, di quella parola cercata dagli oberiuti, scevra da definizioni che siano esterne alla parola stessa: questa è la parola con cui è possibile frantumare il vetro, o quanto meno una delle sue manifestazioni. Gli avvenimenti minimi, i più semplici e banali permettono di stupirsi di fronte alla vita di tutti i giorni che, pur procedendo nella sua piatta quotidianità, si fa al tempo stesso prefica dell'orrore delle purghe.

Il contatto con un mondo poetico, fantasticato e fatalmente lontano da quello reale, conforta nel momento della morte, lenisce, anche se solo in parte, la sensazione di una catastrofe imminente, come nell'ultima poesia di Olejnikov, *Ptička bezrassudnaja*

[Uccelletto temerario, 1937], scritta pochi mesi prima dell'arresto:

Uccelletto temerario,
dalle penne belle bianche,
ma perché t'affanni sempre,
tu per chi ti dai da fare?
E perché la tua canzone
ha dei toni tanto tristi?
E non vuoi mai pianger tu
o il sorriso tuo mostrare?
Per che cosa soffri tu,
per che cosa tu esisti?
Nulla intendere sai tu,
e intenderlo non serve,
ché morrai comunque tu,
proprio come io morirò⁵.

Si dice che gli avvenimenti tragici della vita si avvertano prima che si verifichino. Forse l'intonazione di questi versi è solo un caso, un legame da trovare in chiosa a una presentazione di liriche. Certo è che Nikolaj Olejnikov è stato per quasi sessant'anni un "impercettibile eroe" ed è giunto il momento di dedicargli almeno qualche pagina, qualche traduzione. Ma probabilmente merita molto di più, e questo non basta ancora.

Massimo Maurizio

Tutte le traduzioni che qui presentiamo sono state condotte sulla base della più recente raccolta delle opere di Nikolaj Olejnikov: Stichotvorenija i poemy, Sankt Peterburg 2000. Sono state tradotte poesie di diverso orientamento, per fornire una visione il più completa possibile della sua produzione poetica. Le liriche tradotte sono state composte in un arco di tempo che va dal 1928 al 1937 e abbracciano l'intero percorso poetico dell'autore.

"O GRILLO, COMPAGNO MIO AFFEZIONATO"

O grillo, compagno mio affezionato,
amico fedele, di tutta una vita,
perché stai seduto appartato, da solo
e scruti a sud con lo sguardo rapito?

Perché vuoi andare in paesi lontani,
quel caldo a che serve, che senso vuoi che abbia?
Da noi ci son boschi e ci son altopiani,
laggiù tutto quanto è coperto di sabbia.

1926

[N. Olejnikov, "Kuznečik, moj vernyj tovarišč", *Stichotvorenija i poemy*, Sankt-Peterburg 2000, p. 55]

⁵ N. Olejnikov, *Stichotvorenija i poemy*, Sankt-Peterburg 2000, p. 164.

A GENRIETTA DAVYDOVNA

Genrietta Davydovna. Son innamorato
di lei, ma di me lei non par che lo sia.
A Švarc, una sua ricevuta ha dato,
a me ricevute pare che non ne dia.

Io quel maledetto di Švarc già detesto,
a causa del quale a soffrir lei si trova!
È lui, che d'ingegno è del tutto sprovvisto
che vuole sposare lei, come una trota.

Mia cara, mia Grunja, mia dolce bellezza,
su, smetta d'amar quel cinghiale di Švarc;
il fatto è che a quello il fiato nel gozzo. . .
il fiato non vien, come a me, a mancar.

Un vile lui è, seduttore e fantoccio,
le donne gli servon per fare l'amore,
invece ad Olejnikov, schivo belloccio
ancora lei nega il proprio favore.

Son bello, sdegnoso e sono sfrontato,
un tipo che pensa e crea, di concetto,
e neanche un pensiero ho che sia bruciacciato,
lo stesso non vale per quel suo galletto!
.....
S'innamori di me, su, di me s'innamori!
Invece di lui, su, si disinnamori!

1928

[N. Olejnikov, "Genriette Davydovne", Ivi, p. 68]

BREVE DICHIARAZIONE D'AMORE

Si prolunga la cena.
I boccali son specchi.
Con la pancia ben piena
mi si chiudono gli occhi.

Ma poi vedo: di fronte
siede una ragazza,
ma di più, quella è
una bomba di razza!

Ha la pelle liscissima
mangia lì, senza fretta. . .
Oh, Dio, Madre Santissima
com'è bella, è perfetta!

Io mi alzo in piedi,
e le dico, di getto:
– Mi perdoni, mi creda
per lei arde il mio petto!

1928

[N. Olejnikov, "Korotkoe ob'jasnenie v ljubvi", Ivi, p. 67]

"CHI SON, SI VUOL SAPERE?"

Chi son, si vuol sapere?
Domanda da non far!
Io sono il cavaliere
terribile Makar.

1928

[N. Olejnikov, "Kto ja takoj?", Ivi, p. 71]

AL CAPOUFFICIO

Tu sei stanco di divertimenti amorosi,
già, quei divertimenti ti hanno annoiato!
E ti sembrano solo episodi spassosi
che regalano riso al tuo labbro aggraziato.

Tu arrivi in ufficio col viso avvilito
e l'ufficio s'accorge che tu, il superiore,
ti sei fatto più pallido, brutto e smagrito
come può impallidire soltanto un fiore.

Sei un fiore! Ma devi ben rinvigorirti,
ricoprirti di polline, e poi per le donne sbocciare. . .
E dai loro la chance d'intrecciare per te serti
e ghirlande, e di prendere ciò che puoi dare.

Come uccello, o meglio, uccellino dovrai
pigolar, nella notte librandoti in volo.
Pigolar diverrà abitudine a te cara assai. . .
Ma tu taci. . . su, dimmi, dai, qualche parola. . .

21 ottobre 1929

[N. Olejnikov, "Načal'niku otdela", Ivi, p. 77]

"IL FARDELLO DEGLI ECCESSI CHE DÀ IL SESSO"

Il fardello degli eccessi che dà il sesso
è un peso che mi priva sin dell'aria.
Ma è giunto il momento per me adesso
d'illustrare una tematica più varia.

Da adesso tratterà la mia tematica
sol di Lei, e della matematica.

1930?

[N. Olejnikov, "Polovych izlišestv bremja", Ivi, p. 91]

A TAT'JANA NIKOLAEVNA GLEBOVA

O Glebova Tat'jana Nikolaevna! Lei
non riesce proprio a uscire dai pensieri miei.
La Sua manina fine ed i Suoi occhietti
mi spingono a compiere i più svariati atti.

Per me è lei l'amministratrice in cui c'è Char'kov e la sua regione,
per me lei è un'effettiva consigliera dello stato!
Si stenda a me da lei la scala d'interpersonali relazioni,
mi dia il suo giudizio su di me, innamorato e bagnato.

Io son convinto che lei sia altrettanto interessante,
di quel nasturzio, che è noto ormai a tutti quanti!
E credo che anche gli uccellini, poi, sarebbero d'accordo
a dare baci alle svariate parti del tuo corpo.
Di ciò che farei io si può perciò tacere:
insieme al tè son pronto quelle parti a bere. . .
.....

Per certi lei è una dama, ma per me uno stabilimento,
perché da lei del fascino s'innalza il fumo al vento.

1931

[N. Olejnikov, "Tat'jane Nikolaevne Glebovoj", Ivi, p. 94]

A UNA BELLA DONNA CHE NON VUOLE RINUNCIARE A CIBARSI DI CARNE DI ČERKASSK

Bellezza, ti prego, non devi mangiare più carne bovina.
Lo stomaco tuo, sai, buca e rovina.
S'imprime in tutte le tue interiora.
Mangiala e tutto avrai che dolora.

Un altro discorso è il coniglio. L'apporto calorico che ne deriva
ricorda una calda giornata estiva.

1932

[N. Olejnikov, "Krasavice, ne želajuščeje otkazat'sja ot upotreblenija
Čerkasskogo mjasa", Ivi, p. 117]

AL SERVIZIO DELLA SCIENZA

Io ho descritto l'ape, ho dato descrizione anche al grillo,
rappresentato uccelli sotto prospettive vagheggiate,
non so trovar però la forza per descriver come brilla
la resina dei tuoi capelli, sulla testa collocati.

Ahimè, non sento più quell'energia forte
che le donzelle falcidiava come fa la morte!
Non son più io. Abbandonato ho le follie, non ardo più io di passione,
non riesco come prima a ingollare libagioni.

Da tempo ormai le anatre non passan notti
negli intestini miei, deteriorati e rotti.
Non son più cari al mio cuore gli amorosi strazi in questo stato
m'attraggono adesso basi e fondamenti del creato.

Ho cominciato a fare congetture sul frumento,
i dentifrici attirano la mia attenzione,
esamino una farfalla ingrandita con la lente di ingrandimento:
mi interessa la farfalla e la sua conformazione.

E dappertutto mi tormentano, sia sul lavoro sia sul viale se cammino,
i sogni più reconditi sulla trementina,
o sui fiammiferi, su cimici, o su un'idea,
e sogni sulle più svariate bagattelle;
che meccanismi poi si celan nello scarabeo,
e quali forze operano nelle caramelle.

La causa per la quale in salamoia i funghi vengon messi,
ed anche il senso dei cornetti sono a me dischiusi,
che senso hanno per le corse i carretti ed i calessi

e poi perché negli occhi della mucca delle finestrelle son riflesse,
sebbene essa non ne possa fare alcuno uso.

L'amore passerà. E la passione tradirà. Ma priva d'impostura
è dello scarafaggio l'incantevole struttura.

O, piccole gambette dello scarafaggio, tutte e sei ben allungate!
In aria traccian scarabocchi, proprio questo di parlare gli permette,
le loro sagome son cariche d'un senso misterioso. . . Nello scarafaggio
è celato
qualcosa, quando agita il suo baffetto e poi muove le zampe. . .

Ma dove son le dame, chiederete, dove son le amiche predilette,
con cui il tempo assai ameno in tante notti ho condiviso,
che fan venire in mente qualche piccola caraffa o tino, per le silhouette;
ma dove son sparite tutte all'improvviso?

Di nuove non ne trovo. Chi ancora c'era
se n'è andata, è bruciata come cera.
Però io brucio d'altro fuoco, di un'altra aspirazione
che è il lavorar d'assalto, e la competizione!
Mi chiamano a compiere imprese nuove e mirabolanti
dall'erba dentro il bosco i più svariati abitanti.
Gli scarabei nell'erba passano il tempo in piacevoli discorsi.
Il grillo sulla bicicletta giunge lì di corsa.
Disorientata dall'architettura di un fiore
per la corolla corre una formichina insignificante.
E corre, corre. . . e mi prende tanta angoscia quando vedo quel vigore,
io soffro tanto!
Ricordo giorni in cui la mia prestanza a quella d'un cavallo era
superiore,

adesso una misteriosa vitamina mi divora
e serro i pugni, più non so trovare le parole,
osservo l'erba, manco un fiato m'esce fuori. . .
Risuona un timpano! E senza fretta s'alza in cielo il sole
su chi è della scienza il servitore.

1932

[N. Olejnikov, "Služenie nauke", Ivi, pp. 109-110]

LODE AGLI INVENTORI

Sia lode agli inventori, che pensarono ai congegni piccoli e strampalati:
pinzette per lo zucchero, bocchini per fumare,
sia lode a colui che ha proposto d'applicare timbri sui certificati,
o che ha costruito becco e coperchio per teiere.
Che costruì di gomma il primo ciuccio per poppanti,
che inventò la semola, la pastasciutta,
che ha insegnato alla gente con l'infuso di lamponi a cacciare via i
malanni,
che preparò veleni che dan morte alle blatte.
Sia lode a colui che ha per primo ha dato a cani e gatti nomi umani,
che tra gli scarabei il sacro e lo stercoario elesse a specie,
che decorò i cucchiaini per il tè con lettere e iniziali,
che suddivise i greci in antichi e semplicemente greci.
Voi, matematici, che rivelaste il segreto per erigere con i fiammiferi
castelli,
voi, tecnici, che concepiste la tagliola per farfalle, il retino,
e gli inventori delle fibbie, dei bottoni, delle asole e bretelle
e tu, creatore della salsa al peperoncino!
O incredibili futilità, le idee che a voi stanno alla base, son per me
la cosa più godibile!

Son dello sguardo mio l'incanto, per la mente un'ossessione. . .
Sia lode a colui che il barboncino al leone rese simile,
a chi inventò del controllore la mansione.

1932

[N. Olejnikov, "Chvala izobretateljam", Ivi, p. 99]

PECCATO DI GOLA (BALLATA)

Una volta, una volta, una volta
io la adocchiavo,
poi la vidi ancora una volta
e la abbracciai.

Al centesimo appuntamento
perdetti l'ardore.
Quella volta, quel dì apertamente
le dissi col cuore:

– Senza pane ed olio d'oliva
amar non sopporto.
E perché la passione sia viva
mi faccia una torta!

Il mio peso, lo vede lei, cala,
ogni giorno di più,
o Tat'jana, Tat'jana, mia cara
mi nutra, orsù.

Mi disseti e mi nutra ben bene
con cibo perfetto,
mi prepari, coraggio, *pel' meni*,
piselli e prosciutto.

Di bistecche e di kvas l'opulenza
mi riempie d'ardore,
l'amerò io con benevolenza,
fedeltà e con magnificenza. . .
Mi nutra ancora!

E Tat'jana si alza dal letto,
e va nel buffet,
dove trova una bella polpetta.
che porta per me.

. . . Il mio corpo è corroborato
di forza e passione
e di nuovo mi sono abbassato
a turpi azioni.

La polpetta mangiai nuovamente,
di nuovo la amai.
Fino all'alba così, similmente
io mi tormentai.

Quando giunse infine il sonno
intorno albeggiava.
Uno, sbronzo, in strada, di sotto
"aiuto!", invocava.

Per tre giorni interi e tre notti

a letto rimasi,
scricchiolavano le ossa, eran rotte:
un sogno fu, o quasi.

Mi svegliai a un certo momento,
fu un gemito sordo,
poi di colpo sentii lo sgomento.
Tremai di sconforto.

Se la gamba mi viene un po' stretta,
la gamba non corre,
se mi schiaccio il cuore nel petto,
non batte più il cuore.

Sto morendo, ho il tremendo sospetto.

Sotterrato e scordato, mi ha accolto
la terra al suo seno.
E qui tremo, in coperte avvolto,
d'orrore son pieno.

Sto marcendo, è questo il motivo
che sto qui a tremare,
ma la voglia ho di quand'ero vivo
di bere e mangiare.

Io desidero cibo abbondante,
e delle polpette,
e del tè che sia bello fumante,
e buoni dolcetti.

Non mi serve amore; e piacere
non voglio neppure.
Limonate desidero bere,
e voglio verdure!

Non ricevo risposta, le assi
fan un cigolio,
e nel cuor del poeta s'ammassa
la malinconia.

Ma il cuore poi si fermerà,
ahimè, per l'eterno,
acqua gialla da lui sgorgherà
poi verso l'esterno.

Ed il mondo gli si volterà
di spalle, con scherno,
nel suo corpo allor penetrerà
del loculo il verme.

1932

[N. Olejnikov, "Črevougodie (ballada)", Ivi, pp. 106-108]

SCIENZA E TECNICA

Radici crude son il mio pasto,
mi nutro di corteccia secca, dura.
Per ingollar le polverine, lesto
ci bevo l'acqua della conduttura.

La polverina è facile da prendere,
però la devi prima ben comprendere.

In questo modo voglio io comprender Lei,
Lei, insieme agli abbracci suoi, e che io vado a renderLe.

1932

[N. Olejnikov, "Nauka i tehnika", Ivi, p. 113]

CHARLES DARWIN

Charles Darwin, che era un famoso scienziato,
un bel giorno riuscì a catturare una cincia.
E fu presto da tanta bellezza stregato
che il suo occhio acuto a puntarvi comincia.

La testina vedeva, un po' da serpente,
e la coda da pesce, divisa a metà,
un qualcosa del topo nei suoi movimenti,
nelle zampe un qualcosa di stella lei ha.

"Eh, però, che graziosa – pensò Charles Darwin, –
eh però, questa cincia è davvero un portento!
È soltanto un uccello, ma a voler confrontarmi
con lei sono solo uno senza talento.

Ma perché proprio me ha scordato Natura
quando della sua torta divise le fette?
Ma perché m'ha affibbiato 'ste guance che fanno paura,
'sti volgari calcagni, e 'sta roba rotonda che è il petto?"

... Qui scoppiò in un pianto amaro il vecchietto angustiato.
Di spararsi gli venne persino in mente!
Era Darwin, si sa, un famoso scienziato,
di bellezza però non ne aveva per niente.

1933

[N. Olejnikov, "Čarl'z Darvin", Ivi, p. 134]

LA MORTE DI UN EROE

Sul morto scarabeo c'è un frastuono di fragoline,
le zampette fra l'erbetta ha spalancato.
Il pensiero rivolgeva ad ogni cosa senza fine,
ogni riflessione ora è cancellata.

Come una scatola che è vuota ed insulsa,
l'ha pestato un cavallo con la zampa.
E la cartilagine della coscienza più non pulsa,
e del fuoco dentro il cuor non c'è più vampa.

Un impercettibile eroe è morto, tutti l'han scordato ormai,
ogni suo amico è preso a stare dietro ai propri guai.

E un ragno infiacchito dal potente solleone
al suo filo personale è attaccato.
Di sonaglio la cipolla emette suoni,
la farfalla nel mirtillo è rintanata.

Per la grande gioia lei non può volare,
lei farfuglia, emette qualche mormorio
e vorrebbe piangere, ma ha anche voglia di cantare,
colmo ha il cuore d'una grande bramosia.

Una bacca già si stacca dalla pianta,

una goccia cade, e la quiete è rotta,
il pidocchio di un formicaio corre lì accanto,
e le mosche mentre dormono borbottano.

Là, dov'è di fragoline il fruscio,
dove del gagliardo aneto il fischio sibila
non si sente né gridare né cantare:
sta disteso un cadavere impassibile.

1933

[N. Olejnikov, "Smert' geroja", Ivi, p. 135]

ALLA MOGLIE DEL CAPO (IN OCCASIONE DELLA NASCITA DELLA FIGLIA)

A un bellissimo mazzetto
la vostra bimba è somigliante.
Racchiusa sta in un pacchetto
la pelle tenera da infante.

In quel minuscolo affarino
ravviso con ammirazione
il modo nobile e fino
di quel suo padre mascalzone.

Ma mascalzone in senso buono,
per mascalzone intendo genio,
perché in questa sua creazione,
che è una delle più riuscite, c'ha messo così tanto ingegno.

1934

[N. Olejnikov, "Supruga načal' nika (na roždenie devočki)", Ivi, p. 138]

IL CAMBIO DI COGNOME

Andrò in redazione, al giornale Izvestija,
diciotto bei rubli a lor porterò,
mi separerò per sempre in quel luogo
da questo cognome che ora io ho.

Io ero Caproni, io ero Alessandro,
non voglio più esserlo, ecco, insomma!
Chiamatemi ora Aquilinis Nicandro,
per questo io pago a voi questa somma.

Può essere che il destino mio cambi
col nuovo cognome che porto da adesso,
la vita andrà in un modo diverso
appena in casa farò il mio ingresso.

Il cane a vedermi non abbaierà,
ma solo scodinzolerà con amore,
parole d'affetto per me troverà
il burbero e abietto amministratore.

.....
È fatta! Oramai non son più Caproni!
Nessuno Alessandro mi può più chiamare.

Mi porgono auguri e congratulazioni
gli amici ed anche i miei familiari.

Ma che è? Ma qual è la ragione per cui
è blu il color della giacca che porto?
Perché sul vassoio ci son piatti altrui,
e nella bottiglia non vodka, ma porto?

Gettato ho un'occhiata allo specchio sul muro,
il viso d'un altro vi si è riflettuto.
Ho visto la faccia di un farabutto
aveva i capelli tutti impomatati
ed occhi infelici e senza una luce,
lo sguardo sicuro e assai distaccato.

Le mani e il mio corpo ho sondato a tasti
allora, ho contato poi dente per dente,
toccato la stoffa dei miei pantaloni.
Non riconoscevo me stesso per niente.

Volevo strillare, ma poi non strillai.
O mettermi a piangere, ma non ci riuscii.
Mi dissi, coraggio, ti ci abituerai.
Però a abituarmi io non ci riuscii.

Avevo intorno le solite cose,
le loro nature parevano odiose.
Un grande dolore il cuor mi schiacciava,
la gamba, la mia è!, e mi minacciava.

Scherzavo di gusto! Finii però quando
capii che la cosa non era una celia.
Già, la mia coscienza si stava spezzando.
Di vivere io non avevo più voglia.

Comprai del veleno corvino in negozio,
e in tasca infilai quella boccetta.
Uscii da quel posto con passi insicuri,
la fronte asciugandomi col fazzoletto.

Con l'ultimo suono, un ding così corto
la mia dodicesima ora verrà.
È morto Aquilinis, Caproni è morto.
Amici, pregate per noi con pietà!

1934

[N. Olejnikov, "Peremena familii", Ivi, pp. 139-140]

LA MOSCA

Amavo una mosca, l'amavo da pazzo!
Di tempo, amici, passato ne è tanto,
quand'ero ancora soltanto un ragazzo,
quand'ero un ragazzo, ancora, soltanto.

Ricordo: con il microscopio io metto
a fuoco la mosca, le puoi osservare
le guance, la fronte ed anche l'occhietto,
e giro poi verso di me l'oculare.

E vedo che io e lei siamo due che,
che ci compensiamo vicendevolmente,

che anche lei è innamorata di me,
l'amica che è cara al cuore e alla mente.

Faceva intorno a me giravolte,
poi alle finestre bussava e sbatteva,
ed io mi baciavo con lei, alle volte,
non ci accorgevamo del tempo che svelto scorreva.

Ma passano gli anni, per me sono giunti
i malanni, parecchi, son giunti a frotte,
su gambe, ginocchia, su schiena e altri punti
avverto di uno o dell'altro le botte.

Non sono più quello che ero in quei giorni,
la mosca non è più con me da parecchio.
Non sento il suo canto, non ronza qui intorno,
il batter sui vetri non sente il mio orecchio.

Passioni sopite s'affollano dentro il mio petto,
un grande serpente il cuor mi divora,
ormai non c'è nulla che ancora mi aspetto...
O, mosca! O, colomba diletta, tesoro!

1934

[N. Olejnikov, "Mucha", Ivi, p. 141]

LO SCARAFAGGIO

E lo scarafaggio finì in un bicchiere.
Dostoevskij

Già lo scarafaggio sta dentro il bicchiere
e la sua gambetta rossiccia si sugge.
Lo hanno fregato. La trappola è vera.
Lui l'esecuzione attende, e si strugge.

E getta un'occhiata verso il divano,
con occhi infelici e con sguardo sparuto,
a chi con le asce e i coltelli in mano
la vivisezione prepara seduto.

Al tavolo ha il suo da far l'assistente,
borbotta tra sé, e canta spedito,
lustrando con cura i propri strumenti,
un bel motivetto: "la trjka ardata".

La testa di scimmia ha pochi pensieri,
lei canta soltanto, e il pensare rifugge.
Già lo scarafaggio sta dentro il bicchiere
e la sua gambetta rossiccia si sugge.

Già lo scarafaggio osserva dal vetro
con grande apprensione e trattiene il respiro...
Lui non temerebbe la morte, se dietro
sapesse che l'anima c'è, che è lì in giro.

La scienza, però, lo ha già dimostrato:
l'esister dell'anima è pura illusione,
e fegato e ossa e grasso e palato
son ciò che dell'anima è composizione.

Ci sono soltanto articolazioni
e poi i legamenti che fanno da unioni.

Alle conclusioni di questa gran scienza
resistere è assurdo, non c'è da ridire.
E lo scarafaggio è conscio in partenza:
si torce le mani, è pronto a soffrire.

Ed ecco che il boia gli si è accostato
e dopo avergli palpato un po' il petto,
diagnostica lesto sotto il costato
ciò ch'è da infilzare, il punto corretto.

Lo infila e su un fianco rigira violento
lo scarafaggio come un maiale.
E ghigna, e ghignando digrigna i suoi denti,
facendosi in questo a un cavallo uguale.

Chi ha atteso la vivisezione in quel mentre
s'affolla d'attorno e lesto si lancia,
con pinze e con mani a entrargli nel ventre,
e indaga dello scarafaggio la pancia.

Con cento e quattro e ancor più strumenti
riducono in pezzi il loro paziente.
E mutilazioni, ferite ed oltraggio
esanime rendono lo scarafaggio.

D'un tratto il freddo il corpo suo avvolge,
non batte più ciglio, lo sguardo è di vetro...
e lì i maligni da quelle lor bolgie,
tornarono in sé, e si fecero indietro.

Già tutto è passato, sventure e dolori.
Non v'è ormai niente, non v'è ormai niente.
E i succhi nascosti gli stillano fuori,
fluiscono fuori. E copiosamente.

Ma tra le fessure di un comodino,
lasciato da tutti e privo d'affetto,
il figlio farfuglia "babbo, babbino!",
ma che poveretto.

Ma il babbo oramai non lo può più sentire,
perché non ha più lui nemmeno il respiro.

Un alto ricciuto sovrasta il nostro:
è chi l'ha straziato, il medico audace,
orrendo e peloso che pare sia un mostro,
con pinze e seghetto sta accanto e tace.

Ma tu, o vigliacco che porti le brache,
tu, sappi che il morto, che lo scarafaggio
è vittima come la scienza ne ha poche,
non uno dei tanti, non sol scarafaggio.

La guardia con gesto rude e sicuro
da una finestra lo getterà,
di testa laggiù, nel cortile, sul duro
il nostro tesoro di certo cadrà.

E sulla stradina avrà fine il suo salto,
accanto all'entrata, accanto alle porte
e con le gambette contrattesi in alto
starà, aspettando che giunga la morte.

Le piccole ossa e i secchi suoi resti
verranno bagnati da pioggia e da brina,

i dolci suoi occhietti celesti-celesti
verranno beccati da qualche gallina.

1934

[N. Olejnikov, "Tarakan", Ivi, pp. 142-144]

SUGLI ZERI

Adoro l'aspetto del quaderno a quadretti:
in esso è disposto uno zero enorme,
un vizzo limone che è uno zeretto
sta accanto, sciancato e pure deforme.

O voi, cari zeri, o miei zeretti,
io vi amo, vi amo, vi amo davvero!
E voi, sconfortati, curatevi in fretta
col solo contatto, sfiorando uno zero!

Gli zeri cerchietti sono officinali,
dottori essi sono, infermieri. Se è privo
di essi il malato lamenta dei mali,
con loro al contrario lui grida "evviva".

E quando morirò voi non deponete,
e non acquistate corone o mazzetti,
ma uno zeretto soltanto mettete
voi sopra il mio mesto e triste poggetto.

1934?

[N. Olejnikov, "O nuljach", Ivi, p. 148]

UN VORTICE DI VOLUTTÀ (POEMA FILOSOFICO)

PROLOGO

Ed ecco la botte. Ora è
il fondo di spazi celesti.
Ed ecco un punto. Ecco è
adesso una bella finestra.
È questo di stelle il boccal smisurato,
ma è a lui superiore
un giocattolino che han disegnato:
un asso di cuori.
Proiettati bagliori nella luce incerta
moltiplicatori di stelle: i vetri.
E i telescopi son cani che in cerca
si vanno di code di stelle comete.

1

Nel bosco io sto come dentro un emporio,
m'attornia un'infinità di oggetti.
Di ogni erbetta distinguo il criterio,
racchiude il mirtillo maree di concetti.

Gli arbusti racchiudono esitazioni
che di scarabei han le fogge corvine.
Gli alberi quando dischiudon le chiome
di ferri di cavallo richiaman le linee.

Mi vengono incontro, volando nel cielo,
gonfiandosi per il calore, leggeri

soffioni, che hanno l'aspetto di un cero,
che hanno l'aspetto delle mongolfiere.

Sta sopra di me il ronzio d'un motore,
è il bombo che vola, venendomi incontro,
dal tremolo viene un rumore, un rumore,
che è del suo tempo passato il racconto.

Nataša, dovunque io vedo un tuo segno,
io vedo il tuo volto all'interno dei fiori.
Attorno al collo tu porti un trifoglio
e fra le tue dita un nasturzio dimora.

Mi metto a sedere e dimentico presto
il tutto che prima di me ebbe luogo,
e poi chiudo gli occhi, sommessamente e modesto,
quegli occhi che sono ricolmi di fuoco.

2

La ghianda sta in alto appesa al suo ramo.
La lampada della pazienza è la rondine.
Sugli alberi c'è una calca inumana,
la sabbia sta sotto all'acqua, alle onde.

E sopra all'acqua si erge un nocchiere che
è l'ultimo, e alla sua torcia dà fuoco,
di ogni uccello più infame un chierico
sgattaiola, scaltro più d'ogni foca.

Cespugli e rami ha già liberato,
e siede il pavone ora sul terrazzino.
Invece di aver come sempre inferriate
a una finestra han messo giorgine.

Un vaso di marmo si trova lì accanto,
ed anche un castagno frondoso e fertile.
Ha lì raccontato l'usignolo col canto
di una futura venuta di mitili.

La lappola ha inclinato le fronde
in cui l'ape sibila come un serpente,
avvinto da abbracci, infine il bombo
abbandona gli steli, timorosamente.

In cima a una quercia si sono posati
due: una falena insieme a un uccello,
così ha imbastito lì quella accoppiata
un quadro stupendo, più bello del bello.

Per dare al vento un passaggio ha voluto
levarsi i suoi pannoloni una dama,
ed ora innaffia attraverso un imbuto
di una tribù di tabacco il fogliame.

Un bianco cavallo la corsa ha rivolto
a un albero, contro il quale si getta.
Dei cavalleggeri è questo l'assalto,
si vede, è la cavalleria che si affretta.

S'abbattono in frotte i comandanti,
su dei cavallini, e vengon recisi
i fiori e l'erba; son fonte d'incanto
celeste, eccelso, le loro divise.

Ma passa anche l'ultimo cavalleggero,

non vuol rimanere indietro, e s'affretta,
sicché nuovamente il vento leggero
riprende ossequioso a agitare l'erbetta. . .

Accanto a una casa di pochi piani
che è recintata da un basso muretto,
con un suo liquore, assai torbido, in mano
cammina uno scapolo su e giù, un ometto.

3

Là, sotto un'insegna di ferro o di lega,
son forbici e croci in alto sospese,
e su una sedia, senza più impiego,
un abito tutto dorato è disteso.

Laggiù, dentro l'erba, dov'è diradata,
in profondità, dentro steli incavati
sta lo scarabeo, per volere del fato,
nascostosi a tutti, sicché sembra un frate.

Nel fiore, palazzo che aperti ha i portali,
si insinuano come in una lattina
o come nel truogolo per i maiali,
dorati moschini, fin dalla mattina.

4

E dentro il castello dai muri imbiancati,
di là dai passaggi tra le ringhiere,
che son da cespugli e da frasche attorniate,
un'oca s'affretta alla vasca per bere.

A Elena accadde in questo ostello
di sciogliere le trecce da sopra il suo capo,
che caddero sulle ginocchia sue belle,
e di spaventarsi alla vista di un'ape.

Nel dorso nasconde le ali alla vista,
e piega i ginocchi stringendoli al petto,
seduto sta il grillo, fisioterapista
su un fiore, lui è un musicista provetto.

Sull'ampio torace gli sta, e non male,
il velluto di un lungo e nero gilet.
Lì, sotto un'altissima pianta di mele,
un piccolo stelo ha trovato per sé.

La mosca Marija si va a posare
accanto a lui, respirando a stento.
Baciandolo sul padiglione auricolare
(è una vecchia, una vecchia volgare,
l'aspetto però è assai avvenente),
baciandolo sul padiglione auricolare,
lei strilla, ancor respirando a stento:

– Io voglio, io voglio – urla forte Marija, –
un poco di carne e poi qualche osso,
io voglio la chiave che aveva Batyj,
che serve a scoprire qualunque percorso!

Fissata una grata con qualche puntello
e dopo aver spalancato il portone,
lui supera del paradiso il cancello
scordando gli anni che ha sul groppone. . .

Un ramo che noci ha al posto dei fiori

oscilla, una pietra sul fondo s'appoggia,
con un abitino tedesco, a colori
tra i vetri volando entra lo scarafaggio.

Scordati gli affanni dei propri trascorsi
e di esitazioni una serie intera,
un gruppo sta entrando per strada di corsa:
è dei tamburini la piccola schiera.

– A te salve, salve! – gridò quel comizio,
gridò a lui dei tamburini il drappello.
Noi siamo alla fine, voi solo all'inizio
e quindi abbiate la testa sul collo!

I servi del bosco a queste parole
(son servi moschini, insieme a zanzare)
lanciarono un grido e presero il volo,
“urrà” continuavano forte ad urlare.

Lontano, a osservare lo sfarzo, s'è messo,
quel grande fisioterapista di fama
per l'ammirazione s'è fatto di gesso
al petto le sue sei ginocchia richiama.

5
È la geometria la ragione che avalla
il fatto che siano gli steli cresciuti.
Si schiude agli occhi di una farfalla
un vortice di voluttà insolute.

E tutte le cose che ho udito e osservato
si son capovolte nella mia mente.

... E quando nel mondo infine è andato
dei soldi non gli importava per niente.

E con un compasso stupendo e leggero
tracciò un cerchietto all'interno d'un fiore,
a Katja lo offrì, e quel dono sincero
si fece un foulard dal rosso colore.

Ed ululan tigri in una radura,
rimbomba anche una libellula, e forte!,
son russi d'un ieri che ancora perdura
che sprangan finestre e sprangono porte.

Son d'una grafia fallace le linee
ad esser lusinga al visitatore,
è questa serata che non ha confine
a render le donne d'aspetto migliore. . .

Han fatto saltare una latta di polveri
e riso i garanti, allorché hanno visto
il forte spavento che colse i poveri
libellula e fisioterapista.

FINALE

Com'uno scolaro nell'abecedario
io leggo le cose all'interno del bosco.
Un triangolo è il fogliame più vario,
e voglio in un occhio discernere un disco.

Io vedo, io vedo che tutte le cose
si son trasformate, e idee sono adesso.
Ne vedo di chiare e di nebulose,

com'è un fenomeno, un sogno è lo stesso.

Par essere frutto di una magia
il mondo che è nell'umano cervello.
Perché si dissipi la malinconia
lui scorre com'acqua di chiaro ruscello.

Non sono mirtilli e non son neanche bacche
ciò che io distinguo, che mi sta di fronte,
ma simboli e lettere in verità che
in foggia di ghiande stan sulle fronde.

Gli arbusti racchiudono esitazioni,
in foggia di corvi e di gazze sui rami.
Di cifre, di simboli ed anche di nomi
sugli alberi c'è una calca inumana.

Si schiude agli occhi di una farfalla
un vortice di voluttà insolute. . .
E la geometria è la ragione che avalla
il fatto che siano gli steli cresciuti.

1937

[N. Olejnikov, “Pučina strastej”, Ivi, pp. 177-182]



NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA

1898-1920: Nikolaj Makarovič Olejnikov nasce il 5 (17) agosto 1898 nel territorio dei cosacchi del Don, nel villaggio di Kamenskaja nella regione di Doneck. Terminate le quattro classi della scuola di Doneck, entra nell'Istituto reale e da qui passa al seminario magistrale. Nel dicembre 1917 si arruola nella Guardia rossa e nel marzo dell'anno successivo nell'Armata rossa. Nel maggio del 1918 viene arrestato dai bianchi, ma riesce a fuggire e a nascondersi nel villaggio di Novoselovskij. Nel 1920 diventa membro del partito comunista.

1921-1929: trasferitosi a Bachmut, l'odierna Artemovsk nella regione di Doneck, dal 1923 lavora come redattore per diversi periodici, tra cui Vserossijskaja kočegarka [La caldaia russa]. Questo periodo è fondamentale per la sua formazione giornalistica. Sempre nel 1923, insieme a Michail Slonimskij e Evgenij Švarc organizza la rivista Zaboj [La galleria di scavo] che riscuote un notevole successo, tanto da essere ancora ricordata nel 1963 da Konstantin Fedin come “avvenimento cardine dei primi anni della grande letteratura sovietica”. Tra Švarc e Olejnikov si instaura un profondo rapporto di amicizia nonché una fruttuosa collaborazione giornalistica e letteraria: molte poesie di Olejnikov sono infatti scritte a quattro mani proprio con Švarc. Nel 1925 ottiene un incarico presso il giornale Leningradskaja pravda e inizia a collaborare con la rivista per l'infanzia Novyj Robinzon [Il nuovo Robinzon], che presto diviene organo della sezione per l'infanzia del Gosizdat. Nella redazione di Novyj Robinzon conosce Charms e Vvedenskij, che lo

invitano a partecipare agli incontri dei činari. Dal 1928 entra a far parte della redazione di Ež, rivista su cui alcuni dei poeti del gruppo Oberiu, come anche lo stesso Olejnikov con lo pseudonimo di Makar Svirepyj [Il terribile Makar], pubblicano le proprie opere per l'infanzia.

1930-1937: nel 1930, per volere di Olejnikov e parallelamente a Ež, nasce un'altra rivista per l'infanzia, Čiž. Alcuni degli scritti firmati Makar Svirepyj incappano spesso nelle maglie della censura e il libretto illustrato *Tanki i sanki* [Carri armati e slittini, 1929] procura all'autore l'accusa, da parte della Pravda, di oltraggio alla guerra civile vinta dai rossi. Qualche anno dopo le conseguenze di questi attacchi saranno tragiche, ma nel 1934 essi non impediscono a Olejnikov di essere ammesso al Sojuz pisatelej. L'adesione ai principi della letteratura sovietica ha tuttavia carattere puramente formale per molti autori, tra cui sicuramente Olejnikov, come dimostra la sua produzione di quegli anni. La sua attività letteraria ufficiale annovera diverse sceneggiature di spettacoli per l'infanzia, un libretto per l'opera *Karas'* [Il carassio] di Dmitrij Šostakovič ma anche sceneggiature per i film di propaganda *Razbudite Lenočku* [Svegliate Lenočka, 1934], *Lenočka i vinograd* [Lenočka e l'uva, 1936], *Na otdyche* [Il riposo, 1936], scritte a quattro mani con Švarc. Escludendo le opere per l'infanzia, in vita Olejnikov riesce a pubblicare soltanto tre poesie: *Služenie nauke* [Al servizio della scienza], *Mucha* [La mosca], *Chvala izobretateljam* [Lode agli inventori], apparse nel 1934 sulla rivista *Tridcat' dnej* [Trenta giorni]. Quest'unica pubblicazione procura all'autore gli attacchi di Anatolij Tarasenkov sulla *Literaturnaja gazeta* (10 dicembre 1934) che ritiene questi testi incompatibili con il nuovo corso della letteratura sovietica. Di fatto questo articolo preclude a Olejnikov ogni possibilità di pubblicare le proprie opere. Il 3 luglio 1937 viene arrestato con l'accusa di appartenere a gruppi controrivoluzionari di sabotatori e deviazionisti trockisti al servizio dei giapponesi, e di tramare contro l'ordine politico sovietico. Il 19 novembre dello stesso anno viene condannato alla fucilazione. Muore a Leningrado il 24 novembre 1937.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta fuori dall'Unione sovietica vengono edite due selezioni di poesie di Nikolaj Olejnikov: *Stichotvorenija*, a cura di L. Flejšman, Brema 1975 e *Ironičeskie stichi*, a cura di L. Losev, New York 1982. In Unione sovietica soltanto alla fine degli anni Ottanta appaiono tre raccolte di piccolo formato in cui per la prima volta le poesie di Olejnikov vengono pubblicate senza tagli da parte dei curatori: *Peremena familii*, a cura di V. Glocer, Moskva 1988; *Pučina strastej*, a cura di V. Glocer, Moskva 1990; *Ja muchu bezumno ljubil*, a cura di V. Glocer, Moskva 1990. La prima e a oggi unica pubblicazione scientifica di un certo rilievo è tuttavia il volume *Stichotvorenija i poemy*, Sankt-Peterburg 2000 nella collana Biblioteka poeta. Di particolare interesse l'articolo di Lidija Ginzurg, "Nicolaj Olejnikov", compreso nel volume *Zapisnye knižki. Vospominanija. Esse*, Sankt-Peterburg 2002.



Indagine sul terrore

Leonid Lipavskij

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 165-176 ◇

I ČINARI

Come Nikolaj Olejnikov, Leonid Lipavskij non ha mai fatto parte di Oberiu. Amico di Vvedenskij fin dagli anni del liceo, condivide con lui l'interesse per la poesia. Nel 1923, all'età di diciannove anni, decide di abbandonare i versi per dedicarsi esclusivamente all'indagine filosofica. La sua visione del mondo influenzerà notevolmente la poetica di Charms e Vvedenskij, ai quali è legato da profonda amicizia. Nel 1927 Charms annota nel suo diario l'indice di un progetto per l'almanacco *Radiks*, che non vedrà mai la luce: Lipavskij è presente con un testo "sui činari"¹.

Con questo termine "misterioso", come scrive Bachterev nelle sue memorie, si firmano Aleksandr Vvedenskij e Daniil Charms a metà degli anni Venti. Sul significato del termine e sulla sua origine sono state avanzate varie ipotesi. Secondo Jakov Druskin i due poeti si attribuirebbero un "grado" (*čin*) da intendersi in senso non materiale ma spirituale².

Sappiamo che il termine è stato inventato da Vvedenskij³ e adottato da lui e da Charms, all'epoca della loro unione con i poeti zaumniki, per differenziarsi all'interno del gruppo. L'utilizzo del nome non si limita tuttavia al breve periodo di collaborazione col gruppo di Tufanov. Sappiamo da un appunto di Charms del 1927 che a esso Vvedenskij rimane molto affezionato: "questo scettico se ne infischia di qualsiasi nome, a parte *činar'*, non gli va bene niente"⁴.

Grazie soprattutto ai ricordi di Jakov Druskin⁵ è noto che il

termine è stato utilizzato per definire un gruppo di pensatori, una "unione letterario-filosofica non ufficiale"⁶. Oltre a Charms e Vvedenskij ne fanno parte anche il poeta Nikolaj Olejnikov e i filosofi Leonid Lipavskij e Jakov Druskin. Non tutti i critici sono concordi nel conferire ai činari una vera e propria identità di gruppo: Michail Mejlach vede nella pubblicazione dei ricordi sui činari una risposta "tattica" di Druskin nel contesto della riscoperta di Oberiu, del quale il filosofo non apprezzava l'attività "pubblica" delle serate e degli spettacoli scandalistici, preferendo a essi la conversazione intima fra pochi amici⁷. Lasciando a critici più esperti la "controversia" attorno al termine činari, lo utilizziamo qui in maniera convenzionale.

L'unione dei činari si fonda sul rapporto intimo e sulle conversazioni di un ristretto gruppo di amici. Tra il 1933 e il 1934 Lipavskij trascrive i risultati dei loro incontri nei *Razgovory* [Conversazioni, 1933-34], un testo di fondamentale importanza per comprenderne il pensiero. Le *Conversazioni* affrontano i temi più vari, comprendono discussioni sulla morte e sul tempo, interpretazioni di testi scientifici e filosofici, oltre che scherzi e giochi di parole. Durante i loro incontri i poeti leggono i propri testi, tutti li commentano, la conversazione quindi si estende, facendo nascere continuamente spunti per nuove opere. Attraverso la lettura delle conversazioni dei činari si percepisce l'eco di una visione comune, immagini e concetti che ritroviamo nelle opere dei poeti Oberiu e in quelle dei filosofi činari, tanto da spingere alcuni interpreti a parlare di "creazione collettiva"⁸.

LIPAVSKIJ, IL TEORICO DEI ČINARI

Al centro delle riflessioni dei činari è il problema della conoscenza del mondo e il rifiuto delle categorie tradizionali del pensiero speculativo; la filosofia e la scienza offrono risposte solo apparen-

¹ D. Charms, *Zapisnye knižki*, a cura di J.-Ph. Jaccard e V. Sažin, Sankt-Peterburg 2002, I, p. 145.

² Ja. Druskin, "Činari. Glava iz knigi *Son i Jav*", *Wiener slawistischer Almanach*, 1985 (XV), p. 394. Nel suo saggio *Teorija slov* [Teoria delle parole, 1935] Leonid Lipavskij attribuisce alla parola *čin* il significato di "potere", "unione", in senso superiore e divino; L. Lipavskij, "Teorija slov", Idem, *Issledovanie užasa*, a cura di V. Sažin, Moskva 2005, p. 300.

³ È possibile che Vvedenskij avesse in mente il neologismo di Chlebnikov *činarit'sja*, presente in un verso della sua poesia *Vospominanija* [Ricordi, 1915], pubblicata su *Russkij Sovremennik*, 1924, 4, pp. 74-75.

⁴ D. Charms, *Zapisnye knižki*, op. cit., p. 146.

⁵ I ricordi di Druskin sui činari, apparsi in versioni diverse e scritti in un arco di tempo che va dagli anni Cinquanta agli anni Settanta, sono estremamente preziosi per ricostruirne la storia e il pensiero. Ja. Druskin "Činari. Glava", op. cit., pp. 381-404; Idem, "Činari", *Avrora*, 1989, 6, pp. 103-115; Idem, "Činari. Avto-ritet bessmyslycy", *Sborišče družec, ostavlennyh sud'boju*, a cura di V. Sažin, Moskva 1998, pp. 46-64.

⁶ Ja. Druskin, "Činari. Glava", op. cit., p. 394.

⁷ Si veda Michail Mejlach, "K činarsko-oberiutskoj kontroverz'e", *Aleksandr Vvedenskij i russkij avangard. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii, posvjaščennoj 100-letiju so dnja roždenija A. Vvedenskogo*, a cura di A. Kobrinskij, Sankt-Peterburg 2004, pp. 94-100.

⁸ T. Lipavskaja, "Vstreči s Nikolaem Aleksevičem i ego druž'jami", *Vospominanija o Zabolockom*, Moskva 1984, pp. 47-56.

ti, e quindi inappropriate, che in nessun modo possono soddisfare l'individuo e la sua anima:

non credo che per comprendere il mondo si debbano leggere libri di filosofia o lavorare in un laboratorio di fisica. Il mondo è evidentemente costruito in modo che la sua essenza traspaia in ogni suo pezzettino⁹.

Lipavskij rifiuta l'atteggiamento dogmatico della scienza e della filosofia; muove dalla realtà della vita quotidiana e dell'esperienza e cerca risposte che siano in grado di soddisfare i dubbi che tormentano l'uomo fin dall'antichità, e che riguardano la morte, la coscienza, il tempo:

Ciascuno di noi dovrà morire. Ma nessuno ha detto niente di sensato sulla morte. E nessuno ha posto il problema in modo diretto: "quello che vediamo nella morte è l'annullamento del corpo; tutto ciò che ci interessa è sapere se questo sia anche l'annullamento della vita e della coscienza". Quattro parole: annullamento, corpo, vita, coscienza. Ma tu vai a guardare in tutti i vocabolari e libri, e non c'è una spiegazione di queste parole; o non se ne fa cenno, oppure se ne parla in modo inappropriato. Come se tutto questo non l'avesse proprio notato. Infatti la scienza da tempo ormai non osserva in modo diretto, ma va a tentoni, studia guardando le minuzie e in modo indiretto. Evidentemente perché fino a ora, quando osservavano, non vedevano niente. Ed è chiaro perché. Tutti infatti consideravano il tempo, lo spazio, l'oggettività del mondo come qualcosa di dato, di indivisibile, di cui non vale la pena parlare, ma con cui bisogna fare i conti così com'è¹⁰.

Lipavskij è dunque animato dal desiderio di superare le convenzioni e quelle che egli ritiene vuote formule scientifiche. Attraverso l'osservazione diretta si propone di "fare i conti" con la possibilità di rompere il falso legame che tiene insieme lo spazio, il tempo e l'oggettività del mondo. La sua teoria non si basa su dimostrazioni e regole, ma su fatti. Il suo approccio antiscientifico nasce comunque da una profonda conoscenza delle teorie filosofiche e scientifiche, in particolare della teoria della relatività di Einstein. Si può dire che i suoi scritti costituiscano la teoria della relatività riferita all'assoluto: nel suo mondo non c'è niente di assoluto, ci sono relazioni fra cose, oggetti, entità e qualità, e l'esistenza è il risultato di queste relazioni.

A Lipavskij si devono alcuni dei concetti e dei termini su cui si fondano la poetica di Vvedenskij e quella di Charms: *соседний мир* [mondo vicino], *ieroglif* [geroglifico], *vestnik* [messaggero, traduzione russa del greco *aggelos*]. Proprio a questi termini è dedicato il saggio di Druskin dei primi anni Trenta, di cui proponiamo la traduzione del capitolo *I messaggeri e le loro conversazioni*.

Un "mondo vicino" è un mondo dotato di regole e leggi proprie, diverse da quelle umane. In ogni momento si può fondare un

mondo nuovo, basta che una mela venga "trafitta". Ma nella concezione di Lipavskij ogni individuo è in realtà un "mondo vicino", così come lo è ogni animale, ogni essere della natura. Studiare e comprendere i "mondi vicini" significa entrare in comunicazione con la realtà che è al di fuori di noi.

Per farlo, l'uomo ha a disposizione sistemi di segni, il più comune dei quali è la lingua, in cui ogni parola denota qualcosa (un oggetto, un'azione, una qualità) e con ciò stesso la divide dal resto; la lingua fa a pezzi il mondo. Qualsiasi percezione, esperienza, conoscenza, anche la conoscenza di se stessi, è impossibile senza il linguaggio o un altro sistema di segni in grado di "dividere". Ma a questa concezione Lipavskij oppone la conoscenza inconoscibile, non basata su un sistema di segni. La scienza tradizionale, fondata sulla razionalità, non fornisce spiegazioni alle questioni che affliggono l'uomo: il dolore, la paura, la morte. La risposta si trova al di là della ragione, in un mondo vicino in cui le parole, che per Lipavskij sono parte della natura, del suo "respiro", diventano "geroglifici". Il termine "geroglifico" viene utilizzato per la prima volta da Lipavskij per indicare ciò che non si può sentire con le orecchie, vedere con gli occhi, capire con la ragione, e che per questo "comunica" ciò che si trova in un'altra dimensione¹¹.

Nella *Indagine sul terrore* Lipavskij applica il suo metodo, basato sull'osservazione e sulla classificazione, al sentimento della paura. Il filo conduttore di questo saggio, scritto all'inizio degli anni Trenta, è il tempo, al di fuori del quale non è possibile l'esistenza. Per Lipavskij esistere significa differenziarsi e la differenziazione è visibile e percepibile soltanto nello scorrere del tempo. Il filosofo classifica i tre oggetti principali della paura: la consistenza, la forma, il movimento, e individua i diversi casi concreti in cui sorge questo sentimento.

Al centro dell'analisi del terrore è la vita "non concentrata", che fluisce disordinatamente in varie direzioni, senza una logica: lo scorrere del sangue, il movimento degli insetti che non si può regolare né contare, la consistenza gelatinosa. Tutti questi fenomeni riconducono a un'esistenza semplice, primordiale, in cui la materia non è differenziata nel tempo. La vita, intesa come successione di eventi nel tempo, è disomogenea. A essa si contrappone l'omogeneità, prodotta dall'assenza di tempo: l'eternità, il superamento della differenza e della successione. Ma proprio questa, che Lipavskij descrive come "catalessi del tempo", è fonte di paura per l'uomo, privato dell'unica cosa di cui si sente possessore: la propria individualità. E dunque il terrore nasce dal conflitto costante tra l'incompletezza dell'individualità e la paura provocata dalla sua assenza: assenza di movimento, assenza di tempo e dunque assenza

⁹ L. Lipavskij, "Razgovory", Idem, *Issledovanie*, op. cit., p. 326.

¹⁰ Ivi, pp. 322-323.

¹¹ Ja. Druskin, "Zvezda bessmyslycy", *Sborišče*, op. cit., I, p. 324.

di vita. L'immobilità non porta la pace: è il punto zero, un eterno presente in cui si annulla ogni possibilità di esistenza. L'immobilità provocata dalla catalessi del tempo viene vissuta con orrore dall'individuo che vede svanire la propria possibilità di esistenza e nel mondo pietrificato trova salvezza soltanto nel proprio nome, si afferra a esso come alla propria anima:

Ma chi è stato a chiamarvi per nome all'ultimo istante? Voi stessi, certo. Nella paura mortale vi siete ricordati dell'ultimo divisore, di voi stessi, con entrambe le mani avete afferrato la vostra anima.

Giulietta Greppi



INDAGINE SUL TERRORE

1

Nel ristorante involontariamente si comincia a riflettere sullo spazio.

Quattro persone erano sedute a un tavolino. Una di loro prese una mela e la trafisse con uno spillone. Poi si mise a osservarne il risultato – con curiosità e ammirazione. Disse:

“Ecco un mondo che non ha nome. L'ho fondato io per distrazione, una fortuna inattesa. Nella sua esistenza esso dipende da me. Ma io non sono in grado di coglierne il senso e lo scopo. Risiede al di sotto del limite di inizio della lingua umana. La sua essenza è altrettanto difficile da cogliere a parole di quella di un paesaggio o del suono di un corno: catturano invariabilmente l'attenzione, ma chi sa dire davvero per quale motivo, dove sia il punto.

È uno di quei mondi inesistenti che non ci sono ma che potrebbero esserci, con la sua vita, con i suoi sentimenti.

Sarebbe interessante sapere se sia un mondo felice oppure no; di cosa si strugga, di cosa si crucci.

Però una cosa la so: possiede un suo aspetto, dei tratti specifici. È in essi che evidentemente consiste la sua vita. Non ci sono dubbi, è un mondo meraviglioso! Volendo, per esso vale la pena immolarsi, si può finanche venerarlo. In fondo gli uomini non veneravano gli alberi e le pietre dai colori cangianti? ... Oppure è vero che tutto ciò non ha senso, che dietro l'aspetto esteriore (colto con gli occhi) non si cela nulla, che questo mondo non significa nulla? No, io non lo credo.

Mi sembra invece che qualsiasi dettaglio sia l'espressione esteriore di un sentimento specifico, indipendente da noi. Mi sembra che la geometria sia una psicologia tangibile.

Sentite, mi è venuto in mente uno strano pensiero: in cosa si distingue un triangolo da un cerchio? In essi si fondano distinti principi costruttivi, ciascuno ha la sua legge interiore, la sua anima. Ed ecco che l'anima del cerchio incontra l'anima del triangolo e finiscono per intrecciare un discorso. Di cosa possono parlare, cosa possono comunicare l'uno all'altro?”.

Così, attorno a quel tavolo, ha avuto inizio una conversazione sulle cose fondamentali.

2

Perché spingersi così lontano? Non basta semplicemente, ad esempio, guardare prima attraverso un vetro colorato, poi attraverso un altro? Attraverso un vetro verde tutte le cose sembrano colate fuori da un denso liquido vivo; attraverso uno giallo, paiono spremute da un tenero spicchio d'arancia. E se oltretutto i vetri cambiano colore mentre il giorno matura? Io vivrò come un moschino che tende al color oro, tra due infissi, come un possidente che non conosce miseria, come un minuscolo ragno in mezzo alla ragnatela tessuta in un chiosco fiorito. E tutto il mondo passerà, scorrerà attraverso di me come la sabbia attraverso il collo di una clessidra.

Sì, è possibile. Oltretutto i vetri possono cambiare grado di rifrazione. Sarà la loro pubertà e la loro crescita, la giovinezza e l'invecchiamento, la loro vita colma di eventi.

“Capisco tutto questo”, disse il quarto invitato. “La nostalgia dei miei cari, prematuramente scomparsi, non mi dà requie. Ahimè, è un incessante e inestinguibile dolore, una perdita insostituibile! Noi siamo separati dallo spazio e dal tempo, in eterno, a chiusura stagna. Ma una folle curiosità mi infiamma. Noi vogliamo essere tutti gli oggetti e tutte le essenze: temperatura, onda, trasformazione. Una inesauribile sete di incontro non mi abbandona”.

Allora il precedente interlocutore si alza e solleva il bicchiere:

“Bevo al sentimento tropicale!”.

Quale sentimento tropicale?

3

Esiste una paura particolare, propria delle ore che seguono il meriggio, quando la luminosità, il silenzio e la calura si approssimano al limite, quando Pan suona il suo flauto, quando il giorno raggiunge la sua piena incandescenza.

In un giorno così camminate in un prato o in un bosco rado, senza pensare a nulla. Le farfalle volteggiano serene, le formiche attraversano svelte il sentiero e a volo radente i grilli vi saltellano tra le gambe. I fiori vi colpiscono con il loro profumo: che vita bellissima, intensa, libera è la loro! È come se si facessero da parte davanti a tutti, cedendo gentili il passo e ritraendosi. Tutto deserto intorno e l'unico suono che vi accompagna è il suono interno del vostro cuore al lavoro.

Fa caldo e si sta bene come in una vasca da bagno. Il giorno si erge nel suo punto più alto, il più felice.

In una calda giornata estiva camminate in un prato o in un bosco rado. Camminate senza pensare a nulla. Le farfalle volteggiano serene, le formiche attraversano svelte il sentiero e a salti radenti i grilli vi volano via sotto il naso. Il giorno si erge nel suo punto più alto.

Fa caldo e si sta bene come in una vasca da bagno. I fiori vi colpiscono con il loro profumo. Che vita bellissima, intensa, libera è la loro! È come se si facessero da parte, cedendovi gentili il passo e ritraendosi. Tutto deserto intorno e l'unico suono che vi accompagna è il suono interno del vostro cuore al lavoro.

A un tratto il presentimento di una irreparabile disgrazia vi assale: il tempo si prepara a fermarsi. Il giorno si colma di piombo per voi. Catalessi del tempo! Il mondo vi sta davanti come un muscolo contratto da un crampo, come una pupilla irrigidita dallo sforzo. Odio, che desertica immobilità, che esanime fioritura intorno! Un uccello si libra nel cielo e con orrore notate che il suo volo è immobile. Una libellula ha catturato un moschino e gli stacca la testa a morsi; ed entrambi, la libellula e il moschino, sono completamente immobili. Come ho fatto finora a non notare che nel mondo non accade e non può accadere nulla, era così anche prima e così sarà nei secoli dei secoli. E non esiste neppure un adesso, un prima e un nei secoli dei secoli. Se non fosse per l'intuizione di me stesso, anch'io pietrificato, allora sarebbe tutto finito, non ci sarebbe ritorno. Davvero non c'è salvezza da un mondo affatturato, la pupilla os-

sificata inghiottirà anche voi? Con un senso di orrore e di mancamento, attendete l'esplosione liberatoria. E l'esplosione avviene.

“L'esplosione avviene?”.

“Sì, qualcuno vi chiama per nome”.

Di questo, tra l'altro, parla anche Gogol'. Pure gli antichi greci conoscevano questa sensazione. La chiamavano incontro con Pan, terrore panico. È la paura del meriggio.

4

ACQUA, DURA COME PIETRA

Sì, siete caduti nell'acqua stagnante. È un'acqua costante che attanaglia la testa come pietra. Accade laddove non vi è divisione, né variazione, né successione. Ad esempio un giorno saturo, quando la luce, l'odore, il calore sono all'estremo, si ergono come grossi raggi, come corna. Un mondo compatto senza interstizi, senza stagioni, in esso non vi è distinzione qualitativa e quindi non vi è tempo, è impossibile esistere per una individualità. Perché se tutto è identico, incommensurabile, allora non vi sono differenze, nulla esiste.

Ma chi è stato a chiamarvi per nome all'ultimo istante? Voi stessi, certo. Nella paura mortale vi siete ricordati dell'ultimo divisore, di voi stessi, con entrambe le mani avete afferrato la vostra anima.

Andatene fieri, avete assistito alla Rotazione Contraria. Davanti ai vostri occhi il mondo si è tramutato in ciò da cui è scaturito, nel suo originario fondamento aqualitativo.

In questo momento avete incontrato non solo Pan, ma la vostra stessa anima. Che flebile voce possiede, flebile ma piuttosto gradevole.

Il timore dell'assenza di individualità si spiega anche con l'ostilità agli spazi aperti e sconfinati: gli uniformi deserti acquatici o glaciali, spoglie catene montuose, le steppe senza fiori, un cielo grigio o lattiginoso, un paesaggio troppo assoluto. La grandiosità è sempre severa e disagiata.

Oh, quella particolare angoscia delle terre del sud, dove la natura è smodatamente vigorosa e la vita incredibilmente impudente, tanto l'uomo si perde in essa ed è pronto a piangere di disperazione! Non è per questo che pagano stipendio doppio a chi va a lavorare nelle colonie, anche se ciò non è di grande ausilio,

perché perdono presto la voglia di vivere, sprofondano e periscono?

L'angoscia tropicale trova la sua espressione nell'isteria tipica dei popoli meridionali: nell'eccesso delle danze o nelle corse sfrenate in cui l'uomo scorrazza impugnando un coltello (quasi volesse tagliare, squarciare la continuità del mondo), corre uccidendo tutto sulla sua strada, finché non resta lui stesso ucciso o comincia a schiumargli sangue dalla bocca.

L'angoscia glaciale è nota a chi passa l'inverno nelle stazioni polari. Anch'essa provoca danze sfrenate e il *menerik*, una particolare malattia che porta l'uomo, incapace di reggere all'eterno tormento, a uscire improvvisamente dal campo e a dirigersi verso il buio, il ghiaccio, la morte.

5

SANGUE E SONNO

Sarei curioso di sapere chi ha inventato la favola del regno incantato. C'è stato infatti qualcuno che l'ha pensata, a cui per primo è venuta in mente questa strana idea. Ed evidentemente ha colto nel segno, se questa favola impressiona tutti e ha fatto il giro del mondo.

Ricordate, nella favola si fermano anche gli orologi, la fantesca si immobilizza mentre cammina con la gamba protesa e un piatto in mano. E subito dal pavimento spuntano gli alberi, crescono fili d'erba, lunghi come capelli, e come una verde ragnatela o un filo di lana avvolgono tutto. Sì, poi c'è anche una soffitta con un abbaio, una vecchiaccia dietro al filatoio e la bella addormentata, caduta nel sonno perché si era punta con l'ago e una goccia di sangue era caduta dal suo polpastrello.

Che c'entra l'ago, che rapporto lo lega al fermarsi del tempo, al sonno?

Ma prima parliamo del filo della matassa. Dicono che il filo assomiglia al destino; ma assomiglia ancor più a una pianta. Come una pianta non ha centro ed è infinito, illimitatamente prolungabile. Contiene la noia e il tempo vuoto, e la vita comune, atavica, che si ramifica e ramifica senza un motivo chiaro; quando cominci a ricordarlo non sai se c'era prima oppure no, ti è scivolato via tra le dita, è passato come un istante infinito, come un sogno che non c'è modo di ricordare.

È curioso il fatto che fino ai nostri giorni molta gente tema la vista del sangue, che si senta male. Ma cosa

c'è, poi, di tanto spaventoso? Il sangue fuoriesce da una ferita - umore rosso che contiene la vita - cola liberamente e senza fretta, si spande in terra in una macchia indefinita che sommerge tutto. Anche se forse c'è davvero qualcosa di sgradevole. Troppo semplicemente e agevolmente lascia la sua sede, si fa indipendente, tiepida pozzanghera chissà se animata o inanimata. A chi la fissa appare una cosa così innaturale che perde le forze, ai suoi occhi il mondo diventa una grigia foschia, un vertiginoso tormento. Davvero c'è qualcosa di innaturale e ripugnante, come un solletico che non viene da fuori ma dalle profondità del corpo, dal suo interno. Uscendo lentamente dalla sua prigionia, il sangue comincia la sua vita impersonale, a noi ormai da secoli estranea, la stessa degli alberi e dell'erba: pianta rossa tra piante verdi.

In ciò appunto si rivela il fatto che, per oltre la metà, il nostro corpo è una pianta: tutto il suo interno sono piante.

Ma una vita impersonale non ha il tempo. Non contiene diffrazioni né impulsi. E le piante appunto differiscono dagli animali per il fatto che non hanno il tempo: per loro tutto scorre in un unico istante infinito, come un sorso, come il suono di un diapason.

Questo è il motivo per cui il sangue fa paura, per cui molta gente ne prova ribrezzo: è il timore di una vita non concentrata.

L'ago è l'elemento che interrompe l'intimo legame tra la vita naturale e quella personale; il sangue zampilla dal varco che l'ago ha aperto, inizia la sua strana fioritura; inizia il deliquio del mondo, il sonno senza tempo. Ecco che tutto è ormai tessuto uniformemente, come in una matassa o in una ragnatela, in una silenziosa vita verde altra. Il mondo si trasforma nuovamente in ciò che esso è, in una pianta. Che immobile e impetuosa crescita, la sua! Così era un tempo e sarà sempre, nei secoli dei secoli, finché a un tratto non giungerà il fondatore di una nuova discontinuità con il suo bacio elettivo, finché non si risveglierà l'illusione degli eventi che accadono.

6

Costruiscono i ristoranti vicino all'acqua per godere di un vasto orizzonte, e quando li pongono direttamente sull'acqua li chiamano galleggianti. I commercianti

sono filosofi pratici, capiscono di cosa hanno bisogno gli uomini. E di cosa hanno bisogno gli uomini? Hanno bisogno di contemplazione. Sollevare un istante la testa, guardarsi intorno e respirare aria fresca. E poi tornare a nuotare tra le spume burrascose, finché bastano le forze e la gioia non si trasforma in estenuazione, in morte. In fondo nessuno è mai vissuto per sé o per gli altri: sono tutti vissuti per un'unica cosa, per un fremito di emozione.

Vi è un che di solenne in quei fenomeni della natura, quando la lancetta salta da una tacca all'altra; nel passaggio dal giorno alla sera, ad esempio, quando si leva la luna all'orizzonte. Anche il più superficiale degli uomini allora ammutolisce e si mette a riflettere su chissà cosa, e tutti fissano il mare che incupisce e aspettano: da un momento all'altro apparirà una barchetta, attracherà al pontile e ne uscirà un uomo dalla barba canuta, il padrone del mondo, che dirà: "Vedo che gli ospiti si sono stancati ad aspettarmi. Scusate il contrattempo involontario. Ma è arrivato il momento di svelarvi le sorprese che ho preparato per voi!"

Però questo non accade mai.

Attorno a un tavolino delle persone si sono ritrovate a discutere di questi temi.

Com'è bella una discussione disinteressata! Nessuno pretende nulla da nessun altro e ognuno parla di ciò che vuole e quando vuole. È come un fiume: non ha fretta e scorre in direzione del mare, ora lenta ora rapida, talvolta diritta e talvolta deviando a destra o a sinistra. Due dee vegliano alle spalle dei commensali: la dea della libertà e la dea della serietà. Guardano le persone con benevolenza e rispetto, ascoltano interessate la conversazione in corso.

7

Per quanto riguarda i sentimenti di terrore, di ribrezzo, di amore, di gioia e altro ancora, quando vi si ragiona sopra si fanno sempre i tre seguenti errori.

Il primo errore consiste nella loro interpretazione utilitaristica. Le persone, potremmo dire, temono i serpenti perché sono pericolosi. A chi obietta che a temere i serpenti è anche chi non sa che sono pericolosi, rispondono richiamandosi all'istinto, alla trasmissione ereditaria della paura per determinate cose. Tutto ciò è artificioso e puerile, semplicemente sciocco. Ci sono

un mucchio di cose innocue che suscitano una immediata paura e un mucchio di cose pericolose e nocive che non la suscitano. E la stessa comparsa della paura ormai non è poi così utile alla sopravvivenza: la paura indebolisce, paralizza oppure priva della normale lucidità, logora tutte le forze nel più breve lasso di tempo. Sarebbe interessante capire di quale utilità sia alla lepre la paura che la blocca alla vista di un serpente. Oppure a un canguro, che per un improvviso spavento muore di infarto. Tutto ciò sta a dimostrare che la paura non nasce come strumento di una qualche utilità, ma è originaria, onnipresente e indipendente, e solo occasionalmente, in minima parte, è usata con profitto a scopo di precauzione nei riguardi degli innumerevoli pericoli della vita. Un tale utilizzo è divenuto possibile perché da qualche parte, nel profondo, la spaventosità è comunque connessa a tendenze avverse e funeste per la vita individuale. Ma, come ogni tendenza, questa è solo una verità statistica che vale in generale e non per ogni singola circostanza.

Il secondo errore è legato al primo e consiste nell'affermazione della soggettività dei sentimenti. Se una cosa fa paura perché ci è nociva, allora è chiaro che non fa paura di per sé, ma si tratta della nostra percezione soggettiva della sua natura: per chi non è nociva, quella cosa non risulta neppure spaventosa. Dal nostro punto di vista invece la spaventosità, ovvero la capacità di provocare paura negli esseri viventi, è una proprietà oggettiva delle cose, della loro consistenza, del loro carattere, del loro movimento e altro ancora. Come si può affermare di una cosa o della materia in generale che essa è dura o morbida, lucente o tenebrosa, allo stesso modo si può affermare che è spaventosa oppure no.

Il terzo errore, infine, collegato ai due precedenti, consiste nel fatto che la spaventosità è considerata una caratteristica spiacevole, una rubrica in cui vanno a finire cose totalmente eterogenee. Un tuono, ad esempio, è spaventoso per una ragione, un topo per un'altra completamente diversa, Pan per un terzo motivo ancora. La paura in tal modo è un nome collettivo. Dal nostro punto di vista invece la paura è un nome proprio. Al mondo in definitiva esiste una sola paura, un suo unico principio che si manifesta in differenti forme e varianti.

Tutto ciò che si è detto sul sentimento di paura vale anche per ogni altro sentimento.

8

Tutto ciò che ci minaccia in quanto limitazione (un dolore, un dispiacere, l'annientamento) fa paura. È paura condizionata, relativa. Ma ci sono anche eventi e cose che sono spaventosi di per sé.

Si possono portare molti esempi.

La gelatina.

Il bambino piange di paura quando vede nel piatto una gelatina dondolante. A spaventarlo è il tremolare di questa massa quasi viva, amorfa e al tempo stesso elastica. Perché? Perché forse ha pensato che sia viva? Ma molte altre sostanze vive, talvolta davvero pericolose, non suscitano paura in lui. Perché magari in questo caso la vitalità è illusoria? Ma se la gelatina fosse davvero viva, non sarebbe per questo meno spaventosa.

Ne consegue che in questo caso a spaventare non è affatto la vitalità (autentica o fittizia), ma una qualche vitalità si direbbe illecita o innaturale. Alla vita organica corrisponde concentrazione e articolazione, mentre in questo caso la massa duttile, amorfa e insieme elastica, è quasi vita inorganica.

È la paura davanti a ogni consistenza vischiosa, ai colloidali e alla emulsione. Paura davanti a una omogeneità in cui compaiono per brevi attimi grumi, filamenti, fibre di tensione, di autonomia e struttura incerta.

Esempi di sostanze e di ambienti che suscitano paura o repulsione di questo tipo possono essere: il fango, una palude, il grasso (soprattutto grassi densi, come la colla di pesce o l'olio di ricino), il muco, la saliva (spato, catarro), il sangue, tutti gli umori ghiandolari, tra cui il liquido seminale, il protoplasma in generale.

Su quest'ultimo occorre spendere qualche parola in più.

Non è un caso che il plasma vivo susciti ripugnanza. Nel suo stesso fondamento la vita è sempre vischiosità e torbidezza. Una sostanza viva si caratterizza per il fatto che è impossibile dire se questo essere sia uno o se siano di più. Ora nel plasma c'è un nodulo e ora invece sono già due. Il plasma oscilla tra determinazione e indeterminazione, tra individualità e individuazione. È questa la sua essenza.

Negli stadi superiori della vita organica questo può essere nascosto, ma non scompare mai. Da ciò deriva per prima cosa che in qualsiasi essere vivente si cela qualcosa di ripugnante, e in secondo luogo che l'enor-

me quantità di esseri viventi è chiaramente ripugnante, suscita una paura immotivata.

Per quanto riguarda il primo caso, oltre a tutto ciò che si è elencato, risultano ripugnanti e spaventosi in generale tutti gli organi interni: il cervello, l'intestino, i polmoni, il cuore, finanche la carne viva, in genere tutti i fluidi corporali.

Nel secondo caso sono repellenti al tatto tutti gli organismi semplici, soprattutto gli invertebrati come, ad esempio, i molluschi marini. Lo si nota in modo particolarmente acuto nei parassiti, che hanno sperimentato un processo di semplificazione successivo e perciò eccessivo. Le cimici e i vermi intestinali sono ripugnanti per la loro consistenza, per il fatto di essere quasi liquidi.

Alla consistenza può unirsi anche un colore caratteristico, che a sua volta suscita paura: una trasparenza torbida, un colore spesso biancastro o giallognolo. Un colore simile a quello, ad esempio, dei pidocchi. È il colore dell'emulsione.

9

Alla base della paura suscitata dalla consistenza e dal colore c'è la paura della vita diluita, non concentrata. A questa vita devono corrispondere anche specifici suoni: gorgoglio, deglutizione, risucchio, tutti rumori, insomma, provocati da rarefazione e soffocamento. Ma la vita generalmente è silenziosa ed è difficile ragionare sui suoi suoni.

Assai più caratteristica della vita è la forma spaziale. Questa è la seconda paura fondamentale: la prima è della consistenza, la seconda è della forma.

La diluizione della vita si esprime nella sua uniforme espansione pluridirezionale, cioè nell'assenza di una direzione predefinita, ossia nella simmetria.

La simmetria vitale può assumere tre forme: la bolla, la ramificazione pluridirezionale, la linea (segmento). Molto spesso queste forme si accompagnano una all'altra.

Il ragno, la cimice, il pidocchio, il polpo (bolla + rami zampe); il rospo, la rana (bolla), il bruco (bolla, segmenti, rami); il granchio, il gambero (segmenti, rami); gli artropodi, i chilopodi (segmenti, rami); la pancia, i glutei, la mammella, il tumore, l'ascesso (bolla).

A proposito della sfericità della bolla. Si tratta della forma fondamentale della consistenza viva. Ma spesso è

irrealizzabile, per via della irregolarità dell'ambiente circostante (la gravità terrestre, la discontinuità della terra e dell'aria, l'avanzamento motorio). In concomitanza di tutti questi fattori, la sfericità si trasforma in ciò che si può definire "aerodinamicità". Ma in ogni luogo in cui il tessuto vivente rimane poco pratico, non specializzato e fedele a se stesso, si avvicina alla forma della bolla. E in questa forma, com'è noto, si fa più erotico.

La paura della sfericità non è falsa. In essa si osserva davvero l'assenza di individualità della vita. La riproduzione consiste appunto nel fatto che nella bolla si sviluppa una tensione da cui si stacca una nuova bolla.

A proposito delle ramificazioni. Ci riferiamo alle ciglia, alle antenne, ai tentacoli, alle zampe, alla peluria corporea. La paura di queste ramificazioni non è falsa: in esse c'è davvero una certa autonomia della vita (l'arto reciso di un polpo, il pedipalpo di un ragno di campagna e così via).

A proposito degli anelli. Anche in essi è l'autonomia della vita: i gangli in ognuno dei segmenti. Il verme della pioggia che, reciso in due, striscia in diverse direzioni, è quanto di più osceno esista.

10

Un esempio sbalorditivo, seppure artificioso, della paura che suscita la vita priva di individualità è l'impressione che deriva dall'esperienza di emozioni legate a organi isolati: un dito che vegeta in una soluzione fisiologica, la testa di un cane che digrigna i denti e altro ancora.

Per questo è così spiacevole pensare che a un cadavere continuo a crescere le unghie, che singole cellule continuo a vivere.

In generale la paura di fronte a un cadavere è la paura del fatto che forse è comunque vivo. Ma che c'è di male se è vivo? Non è vivo come noi, ma di una vita oscura che vaga ancora nel suo corpo, e ancora di un'altra vita, che è la putrefazione. E si teme che queste forze possano rianimarlo, che si rialzi e deambuli come un ossesso.

Per questa stessa ragione fanno paura i sonnambuli, i lunatici, gli idioti, eccetera.

11

La prima paura è quella della consistenza, la seconda quella della forma, la terza quella del movimento.

Il nostro movimento abituale è concentrato: a una estremità è applicata una forza, l'altra estremità sotto la sua influenza cambia passivamente posizione. È il movimento secondo il principio della leva.

Ma più profondo e ancestrale di questo è il movimento oscillatorio della vita, nel quale non vi è distinzione tra elementi attivi e passivi, tutti sono alternativamente paritetici. In relazione al punto in cui si concentra, questo movimento che scorre attraverso il corpo è definito peristalsi, crampo, spasmo, battito di ciglia, sgambettio, pulsazione, strisciare di vario tipo. Ma la sua essenza è una sola: la natura non frazionabile in periodi (passi) e l'assenza di un centro propulsivo. Per questo i rettili risultano repellenti. Infatti il movimento dei serpenti è un movimento intestinale e in fondo è tale anche la loro forma.

Com'è noto, i movimenti sessuali sono oscillatori.

Un analogo movimento fluido e continuo si può osservare nelle eliche e nelle leve di alcune macchine, che a tratti avanzano e a tratti tornano a incavarsi nella loro sede metallica, lubrificata di grasso.

Allo stesso modo fuoriesce un liquido denso da una bottiglia. E ugualmente, in modo uniforme e inesorabile, procede la trasmissione a cingoli di un trattore o di un carro armato.

In ciò, tra l'altro, si cela una delle ragioni per cui il carro armato suscitava un istintivo terrore nella gente ai tempi della guerra.

12

La pluralità di arti è già spiacevole in sé, ma diventa particolarmente spiacevole quando questi arti prendono a muoversi e sembra quasi che l'animale formicoli di zampe. In questo caso si fondono insieme l'impressione di circolarità, di un gran numero di ramificazioni simmetriche e di un movimento oscillatorio. La rapidità dello sgambettio non permette di distinguere i singoli passi e perciò il corpicino resta come estraneo al movimento, acquista una certa andatura fluida, automatica. Fluido del resto è solo il movimento in sé, in contrapposizione, diciamo, all'andatura di un cavallo o di un essere umano; le pause, invece, le riprese del movimento e cambi di direzione al contrario si fanno, per la gran quantità di arti, insolitamente bruschi, convulsi, improvvisi. Ne risulta una corsa scomposta con

improvvisate soste e zigzag; come ad esempio quella dei granchi.

Ecco, questa corsa traballante è la più sgradevole.

Per quanto strano appaia, questo carattere convulso della corsa si ritrova anche in alcuni quadrupedi, segnatamente nei topi e nei ratti. Il topo corre come caricato a molla. E si ha paura appunto dei topi o dei ratti che corrono, che sfrecciano. Basta immaginarsi che il topo abbia zampe diverse, che si muova come gli altri animali più grandi e tutto ciò che lo rende ripugnante viene meno.

Quale sia il punto, perché mai questa caratteristica di movimento si rinvenga proprio nei topi e nei ratti non saprei dire.

13

Nel corpo umano risulta erotico ciò che spaventa. Spaventa una certa autonomia della vita di tessuti e parti del corpo; le gambe femminili, mettiamo, non sono soltanto un mezzo di locomozione, ma un fine ultimo, vivono impudenti una vita propria. Nelle gambe di una bambina questa cosa non si avverte. Proprio perché in esse non vi è seduttività.

Vi è qualcosa di attraente e insieme repellente nella rotondità e nella levigatezza del corpo, nella sua malleabilità ed elasticità.

Quanto più la parte del corpo è poco specializzata, quanto meno contribuisce al meccanismo di funzionamento, tanto più forte si avverte la sua vita propria.

Per questo il corpo femminile è più spaventoso di quello maschile; le gambe sono più spaventose delle braccia e tutto ciò diventa soprattutto evidente a proposito delle dita dei piedi.

14

La vita presenta caratteristiche rappresentabili con la seguente immagine.

Una massa inorganica semiliquida in cui avviene un processo di fermentazione, si formano e si dissolvono tensioni, groppi di forze. Questa massa si gonfia in bolle che, adattandosi, mutano forma, si allungano, si scindono in una quantità di filamenti confusamente fluttuanti, in intere catene di bolle. Tutte queste bolle crescono, si tendono, si staccano e queste parti staccate

proseguono nel loro movimento come se niente fosse e di nuovo si tendono e crescono.

15

Alla base del terrore c'è il ribrezzo. E il ribrezzo non è provocato in sostanza da niente di importante, esso è estetico. In tal modo, ogni terrore è estetico e nella sua essenza è sempre uno solo: terrore di fronte al fatto che il ritmo individuale è sempre falso, perché è soltanto sulla superficie, mentre sotto di esso, soffocandolo e sopprimendolo, c'è la vita impersonale delle forze naturali. È un po' come se ce ne stessimo a conversare con un caro amico, rammentando ciò che più ci accomuna e che è importante per noi, e poi all'improvviso dai tratti del suo volto emergesse un altro viso, estraneo, un viso da idiota feroce e furbesco, scimmiesco. Ci siamo ingannati: quella persona non è quella che credevamo. È impossibile scontrarsi con lui, semplicemente perché non capisce nemmeno le parole, è fatto in modo completamente diverso da noi.

Non è lui, è un mutante.

E qualsiasi paura è paura di fronte al mutante.

16

Uno sciame di paure mi turbinava sulla testa, come mosconi su una carogna, non mi dà pace. Tra esse ritrovo quelle che conosco da tempo: la paura del buio, quella dei luoghi chiusi, la paura del vuoto.

La paura del buio. Se una persona cammina di notte in un bosco, questa paura è comprensibile. Ma anche un bambino riconosce che il buio di una stanza non spaventa nessuno. Eppure ha paura.

A osservare bene questa paura, posso notarvi: angoscia di isolamento o di solitudine; attesa di ignote minacce; ansia di un fondo indistinto.

L'ultima di queste angosce mi è chiara: in fondo non parlavo di questo raccontando della paura delle ore che seguono il meriggio? L'indistinto annienta il tempo, gli eventi, l'individualità. Basta il canto prolungato di una sirena perché siamo già in grado di avvertire che il mondo intero passa in secondo piano con tutte le nostre faccende, è il tocco del non essere.

È la stessa angoscia suscitata dalle tenebre, dalla neve o dalla nebbia. Un uomo si ritrova immerso nella nebbia al centro di un lago. Intorno è tutto uguale:

biancore assoluto. E involontariamente sorge il dubbio non solo che il mondo esista, ma che in generale sia mai esistito.

Vi è qualcosa in quel totale accerchiamento che attanaglia, ferma l'orologio, penetra fino alle ossa, blocca il respiro e il battito del cuore.

Nel senso di isolamento c'è una particolare angoscia di avvolgimento solido e denso, il soffocamento delle speranze, come noi ben comprendiamo.

È possibile che sia proprio questo a provocare la docilità assolutamente statica degli animali quando cadono in catalessi con un tocco o una carezza.

In questo isolamento si avverte con particolare urgenza il bisogno di un volto umano, di una voce, in casi estremi anche non di uomo, ma di un qualsiasi essere vivente.

Così i bambini nel buio supplicano: "Siediti qui con me!"

Perché sopportiamo tanto male la solitudine? Per quale motivo qualsiasi svago o eroica impresa si fanno vacui e insapori se non si possono condividere con qualcuno, se nessuno saprà mai di loro? Perfino un uomo tanto ottuso come Robinson Crusoe soffriva di solitudine!

Non è strano che il significato degli avvenimenti, il nostro stesso significato, acquisti forza per noi soltanto quando si riflette negli occhi di un altro, o per lo meno quando c'è questa possibilità?

Così due specchi posti uno di fronte all'altro creano la sensazione di un molteplice spazio infinito. Resta interessante capire anche solo il motivo per cui si avverte quell'indefinito prolungamento, l'infinità dello spazio...

E allora da cosa nasce la paura della solitudine?

Nella nebbia, al buio, con tutta la propria essenza si avverte la risposta a questo interrogativo. Un altro uomo con la sua sola presenza spezza il cerchio angusto ed estraneo che attanaglia, la mortale uniformità del mondo.

In fin dei conti, l'individualità è il più rilevante degli eventi, forse non esistono altri eventi, non possono esistere. E se si verifica un evento risorge il tempo e con esso tutto il resto, la nostra piccola vita.

In fin dei conti, il sentimento è l'unica cosa attendibile al mondo, forse non c'è altro. Ma i sentimenti

non individuali ci sono a tal punto estranei che non possiamo neanche viverli.

Di conseguenza un avvenimento per noi è ciò per cui possiamo provare compassione: la vita vicina.

Più acutamente si sente la vita vicina nel legame corporeo. In questo consisteva il rigore del monastero: la perdita del legame corporeo e di tutto ciò che gli è connesso.

Se infatti si viene completamente staccati da qualsiasi vita vicina, lo si considera una gravissima condanna: reclusione in isolamento.

Se poi a questo si unisce anche l'uniformità del buio ne risulta qualcosa di ancora peggiore: cella di rigore. Perché scompaiono persino gli indizi di una vita individuale, ossia le cose. Ne deriva un totale attanagliamento...

Ma ho anche detto che nel buio o nella nebbia nasce l'attesa di pericoli ignoti. E anche questo va spiegato.

È il sentimento per cui da bambini si aveva paura di tirar fuori la testa dalle lenzuola, per l'impressione di ritrovarsi accanto un rapinatore o un fantasma o qualcun altro totalmente estraneo. E si aveva paura non tanto di lui, quanto di quella paura che assale e che non c'è modo di scacciare.

Questo sentimento, dicevo prima, si prova anche quando si resta soli con un corpo morto, perfino alla luce. E anche in quel caso si ha tanta voglia di avere vicino qualcuno, un'anima viva.

Sia in quel caso che in questo, la ragione è la stessa: la paura davanti a una vita non nostra, impersonale. Il buio stesso sembra vivo. E a pensarci non è poi così assurdo. Che cos'è infatti il buio? È l'ambiente che ci circonda, che di giorno vediamo scomposto secondo le caratteristiche pratiche in differenti oggetti di vari colori, mentre di notte è nero e continuo. Esiste. E chi mi dirà cosa significa esiste se non che vive?

Di conseguenza, la paura del buio è la stessa paura del mutante.

17

La paura del vuoto, ovvero la paura di cadere.

Chi si lancia con un paracadute sa bene che non si sfracellerà al suolo, che non lo minaccia alcun pericolo. E tuttavia ha paura.

Se in questo caso si può dar credito all'immaginazio-

ne, è già perfettamente chiaro che la paura delle grandi cavità, dei precipizi non ha alcun fondamento.

Questa paura si accompagna alla vertigine.

A chi non ha mai provato un capogiro sarebbe molto difficile spiegare di cosa si tratta. Perché in realtà non si vedono girare gli oggetti, è piuttosto un fluttuare via. Ma anche questa immagine non è propriamente adeguata, dato che niente cambia di posto.

È curioso il fatto che nessuno sembra aver mai prestato attenzione al fenomeno.

Chiariamolo con un esempio. Chi sta seduto su una giostra o sulla “ruota del diavolo”¹² vede davvero girare il mondo intorno a sé, vede gli oggetti passargli a turno sotto gli occhi. Ma questa non è vertigine, ci vuole ancora qualcos’altro. E questo qualcosa non ha nulla a che fare con la rotazione del mondo: può accadere sulla giostra e anche dopo che si è scesi, o senza esserci neanche saliti, diciamo per ubriachezza o per nausea.

Intendo dire che la rotazione è movimento, e qualsiasi movimento ha una direzione e consiste in un mutamento di posizione.

Del resto nella vertigine può esserci la sensazione del movimento senza quella di una direzione.

“Gli si è rivoltato tutto attorno”, – ma chiedetegli da quale parte si è rivoltato e verrà fuori che non è in grado di rispondere alla domanda. Le pareti fluttuano davanti agli occhi dell’ubriaco, ma non c’è una direzione precisa nel loro fluttuare. Chi sviene ha l’impressione di volare chissà dove, non è chiaro se in alto o in basso.

Ciò che conta non è il cambiamento di posizione, il trascorrere a turno degli oggetti davanti agli occhi. Se fissi una stufa, per quanto forte ti giri la testa vedrai sempre davanti agli occhi la stessa stufa, e non invece prima la stufa, poi la parete, la porta, la finestra e così via.

Per farla breve, durante una vertigine si ha la sensazione di un qualche strano, falso “moto immobile”. A questa sensazione basilare talvolta si associano più consuete impressioni di movimento (la direzione, il cambiamento di oggetti per involontari movimenti oculari, eccetera), talvolta invece no.

La sensazione di un falso movimento sorge, suppon-

go, in questo modo: quando un oggetto si muove si verifica sempre una sfocatura dei suoi contorni, impercettibile finché l’oggetto si trasforma in un confuso nastro grigio. Questa sfocatura dei contorni dell’oggetto avviene per il fatto che non facciamo in tempo a fissarlo bene tenendolo fermo davanti agli occhi.

La vertigine consiste appunto in un indebolimento, in una fluttuazione della mira visiva, in una sfocatura dei contorni che crea una sensazione di movimento, sebbene ciò che è caratteristico ed essenziale del senso di movimento è evidentemente assente: ecco il “moto immobile”. Si può provare una sensazione pressoché analoga guardando un riflesso sull’acqua corrente: anche in questo caso c’è una sfocatura dei contorni di un oggetto, senza che questo cambi posizione.

Ma la mira visiva è in fin dei conti un fatto muscolare, la messa a fuoco mediante un immaginario sondaggio tattile, un virtuale afferrare qualcosa con le mani. Il disturbo della presa visiva è una conseguenza del disturbo di tutta la presa muscolare.

Perciò la vertigine si avverte anche a occhi chiusi. Il nostro corpo prolungato in tutte le direzioni, le nostre mani proiettate e immaginarie cominciano come a tremare, s’indeboliscono e non riescono più a tenere ferme le cose; il mondo scivola tra le mani.

Il mondo era stretto in pugno, ma le dita hanno perso forza e il mondo che prima era avvolto in un viluppo compatto è scolato via, si è rovesciato, ha preso a spandersi e a perdere distinzione.

La perdita di stabilità degli oggetti, la sensazione della loro precarietà, della loro diluizione, ecco cos’è la vertigine.

[L. Lipavskij, “Issledovanie užasa”, Idem, *Issledovanie užasa*, a cura di V. Sažin, Moskva 2001, pp. 18-40. Traduzione di Catia Renna]

NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA

1904-1923: Leonid Savel’evič Lipavskij nasce il 2 (15) febbraio 1904 a San Pietroburgo, dove trascorrerà tutta la sua vita. Suo padre è medico ginecologo e dermatologo. Studia nello stesso liceo di Aleksandr Vvedenskij e Jakov Druskin e si rivelerà presto uno degli allievi più dotati; nell’adolescenza inizia a scrivere poesie e forma con Vvedenskij e Vladimir Alekseev-Askol’dov un circolo

¹² *Čertovo koleso* è un’attrazione tipica del luna park, in cui le persone stanno in piedi su una piattaforma che si inclina e gira a velocità sempre maggiore.

poetico che gravita attorno al giornale letterario della scuola, Koster [Il falò]. Nel gennaio del 1921, sempre insieme agli amici Vvedenskij e Alekseev, spedisce ad Aleksandr Blok una scelta di poesie. Nello stesso anno pubblica *Dialogičeskaja poema* [Poema dialogico] sul secondo numero dell'almanacco dello Cech poetov [Corporazione dei poeti]. Riesce a pubblicare sullo stesso almanacco anche nel 1922, ma dal 1923 smette di scrivere poesie per dedicarsi alla ricerca filosofica, che diventerà per il resto della sua vita il suo interesse principale. Nel 1920 si iscrive al dipartimento di filosofia della Facoltà di scienze sociali, frequentando anche corsi di sanscrito e interessandosi di matematica e fisica. Studia inoltre come autodidatta la teoria della relatività di Einstein. In quanto allievo del filosofo Nikolaj Losskij, espulso dall'Unione sovietica nel 1922, Lipavskij si rifiuta di condannarlo e perde di conseguenza la possibilità di lavorare all'università.

1923-1941: dal 1926 scrive testi didattici e scientifici per bambini con lo pseudonimo di Leonid Savel'ev. Dal 1928 è redattore del Gosizdat fino a quando, nel 1932, viene espulso a causa della sua amicizia con Charms e Vvedenskij, arrestati nel dicembre del 1931. All'inizio degli anni Trenta sposa la prima moglie di Vvedenskij, Tamara Mejer. Continua a scrivere testi scientifici e didattici per l'infanzia e nel 1936, sempre con lo pseudonimo di Leonid Savel'ev, pubblica *Sledy na kamne* [Impronte sulla pietra], un saggio sull'origine della vita sulla terra. All'inizio della Seconda guerra mondiale si arruola nell'esercito e muore nei pressi di Petergof nel novembre del 1941.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

L'intero corpus degli scritti filosofici di Lipavskij è rimasto a lungo inedito. L'archivio dei suoi scritti è stato conservato dalla moglie Tamara Mejer-Lipavskaja, che negli anni Sessanta-Settanta lo ha consegnato a Jakov Druskin. Questi ne ha poi fatto dono, insieme al suo archivio completo, alla Biblioteca pubblica di Lenigrado (ora Biblioteca nazionale). Alla fine degli anni Novanta quasi tutto il corpus dei suoi scritti è stato pubblicato, a cura di Valerij Sažin, nella raccolta *Sborišče družej, ostavlennych sud' boju* (Moskva 1998). Nel 2005 è stata pubblicata la raccolta completa dei suoi scritti (*Issledovanie užasa*, Moskva 2005), a cura dello stesso Sažin, autore di una breve ma esauriente postfazione (V. Sažin, "Mysljaščij trostnik, ili Ekklesiast 1930-ch godov", pp. 437-445). Anche la monografia di Jean-Philippe Jaccard dedicata a Charms contiene uno studio su *Indagine sul terrore* e sul pensiero di Lipavskij (J.-P. Jaccard, *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris-Wien 1991, pp. 175-198). Tat'jana Civ'jan ha infine pubblicato nel suo *Semiotičeskie putešestvija* (Sankt Peterburg 2001) due saggi su *Indagine sul terrore* e su *Teoria delle parole*: "Leonid Lipavskij: *Issledovanie užasa*", pp. 102-118 e "Proischoždenie i ustrojstvo jazyka po Leonidu Lipavskomu (L. Lipavskij *Teorija slov*)", pp. 232-243.



Conversazioni dei messaggeri

Jakov Druskin

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 177-180 ◇

Jakov Druskin potrebbe essere definito il custode della memoria di Charms, Vvedenskij e Lipavskij: è stato lui infatti a conservare il loro archivio e a contribuire attraverso numerosi scritti a diffonderne le opere e il pensiero¹. Unico dei činari sopravvissuto alla seconda guerra mondiale, egli è tornato ripetutamente nel corso della sua lunga vita a riflettere sui temi al centro delle loro conversazioni.

Druskin dal canto suo coltiva numerosi interessi, dalla filosofia alla matematica, fino alla musica, e in ciascuno di questi ambiti diventerà uno specialista, tuttavia la sua specializzazione non raggiunge mai un grado di “ufficialità”: si diploma infatti in pianoforte al conservatorio, ma non si esibisce mai dal vivo; si laurea in matematica, ma non insegna all’università; i suoi scritti filosofici non vengono pubblicati mentre è in vita. Druskin rifiuta ogni forma di pensiero “ufficiale” e non ritiene necessario far parte di una categoria sociale ben definita. Le regole e le convenzioni sono per lui soltanto generalizzazioni che negano necessariamente l’unità e l’unicità dell’individuo. Di fronte al mondo esterno, da lui percepito come “alterato” dalla ragione comune, preferisce rifugiarsi nel proprio mondo e nella scrittura. Le sue pagine non sono quindi scritte per essere pubblicate, in esse non c’è nessun accenno alla realtà in cui egli vive, poiché è al di là di essa che Druskin pone il senso della propria esistenza: “ho pensato la mia vita, ho vissuto il mio pensiero”².

Tra la vita e il pensiero c’è un confine insuperabile, al di là del quale si trova la realtà autentica, “quel” mondo, cioè una realtà trascendente che acquista un senso profondamente religioso, ed è in questa direzione che tende tutto il pensiero di Druskin. Conoscere significa compiere un passo impossibile, superando il limite ultimo della ragione e del pensiero. Il concetto di *neponimanie*, non-comprensione, e quello di *bessmyslica*, nonsenso, divengono quindi principi di una teoria della conoscenza. Anche l’assurdo, centrale nella poetica di Charms e di Vvedenskij, nasce dalla stessa esigenza e si scontra con lo stesso paradosso: sono convinti dell’inaffidabilità della lingua e delle parole, eppure proprio attraverso

la lingua e le parole si sforzano di esprimere la verità. Se i due poeti tentano di dire l’indicibile attraverso il linguaggio, Druskin, filosofo e pensatore, si impegna in uno sforzo parallelo con la ragione: pensare l’impensabile, ragionare sull’irrazionale e sull’assurdo.

In una notte insonne dell’autunno del 1933 Druskin scrive il lungo saggio sui “messaggeri”, di cui riportiamo in traduzione il capitolo centrale, *I messaggeri e le loro conversazioni*: “subito dopo aver parlato con Lipavskij dei messaggeri, all’improvviso mi si è presentata l’immagine del ‘mondo vicino’ dei messaggeri, così lontano da noi e allo stesso tempo in qualche modo vicino”³. Pochi giorni dopo lo legge agli altri činari. Charms rimane molto impressionato e annota nel suo diario: “i messaggeri e le loro conversazioni. Ja. Druskin. Il messaggero sono io”⁴. Lipavskij commenta “con una certa tristezza” che, pur essendo stato lui a fornire il titolo e il tema, non avrebbe mai saputo scrivere un testo così preciso. Lo stile dei due amici filosofi è infatti completamente diverso: se in Lipavskij è percepibile una vena poetica, il linguaggio di Druskin resta “sulla terra”, utilizza termini semplici per tentare di sondare anche le complessità più grandi.

Nelle *Conversazioni dei messaggeri* Druskin ritorna sul problema della non-comprensione del mondo. I termini chiave del saggio sono *eto* [questo] e *to* [quello], parole-geroglifici che fondano la sua filosofia. Essi sono solo apparentemente parole ordinarie, poiché il filosofo si pone al di là del senso comune e le arricchisce di un significato ulteriore:

questo è la nostra vita empirica, *quello* è l’altra vita, che esiste in questa in modo visibile o invisibile. Ci sono due possibili percorsi: vedere *quello* come *questo* (psicologia) oppure scorgere *quello* in *questo* (preveggenza)⁵.

Non c’è contraddizione tra *questo* e *quello*, ma l’uno presuppone l’esistenza dell’altro, così come il mondo superiore si può scorgere soltanto a partire dalla realtà e dalla “vita empirica”. Nel linguaggio di Druskin ogni parola viene così isolata dalle altre e assume un significato proprio, diverso da quello che le viene assegnato nella

¹ I saggi di Druskin sui činari sono raccolti in *Sborišče družej, ostavlennyh sud’boju*, a cura di V. Sažin, Moskva 1998.

² La frase è tratta dal diario di Druskin del 1969 ed è riportata in H. Orlov, “Predislovie”, Ja. Druskin, *Vblizi vestnikov*, Washington 1988, p. 10.

³ Brano tratto da un saggio di Druskin del 1932 riportato da H. Orlov, Ivi, p. 9.

⁴ D. Charms, *Zapisnye knižki*, a cura di J.-Ph. Jaccard e V. Sažin, Sankt-Peterbug 2002, II, p. 58.

⁵ Dai diari di Druskin, citati in *Sborišče*, op. cit., II, p. 814.

comunicazione tradizionale: “alcune parole non denotano ciò che significano”.

Nei primi capitoli del saggio Druskin procede all'analisi di alcuni termini e cerca di “riconoscerli” nella realtà, per dare di essa una definizione esatta: “forza”, “stabilità”, “equilibrio”, “ordine”, “oggetto”. Attorno a questi termini compie un esercizio di attenta verifica della loro occorrenza, e sperimenta l'inadeguatezza e l'ambiguità della lingua, che non sa attribuire loro un significato preciso. Come per Lipavskij, anche per Druskin la lingua “fa a pezzi il mondo”. Gli oggetti sfuggono alle definizioni, non si lasciano “com-prendere” dalla lingua poiché essa è sottomessa alla logica, fa parte di un sistema. L'autore afferma di cercare “la stabilità e la forza di un ordine certo”, ma non trova le parole che rispondano alle sue domande. Lui stesso ha definito *Conversazioni dei messaggeri* una “argomentazione sull'impossibilità di fondare un qualunque sistema”⁶; nel suo saggio Druskin “dimostra” l'impossibilità di descrivere col linguaggio, e quindi di comprendere, il mondo.

Si volge quindi al “mondo vicino” degli alberi, nella cui disposizione casuale in un giardino trova la forza e la stabilità che non aveva trovato nelle parole: “se ti metterai a esaminare la disposizione degli alberi in un giardino, non vi troverai esattezza. Ma se osserverai vicino a un albero, ci saranno forza e stabilità”. L'assenza di ordine, la casualità con cui gli alberi sono “fissi” al proprio posto permette dunque di percepire un nuovo ordine in cui si seguono regole diverse dalla logica tradizionale, in cui è permessa, e anzi è possibile, “una piccola deviazione dal centro, una piccola imperfezione”. Druskin comprende che negli alberi è possibile scorgere qualcosa della realtà superiore a cui tende: “mi interessano gli alberi in giardino mentre piove. Nella loro disposizione ho notato una piccola imperfezione. Ho notato in questa una certa determinazione e forza”. Charms riprenderà poi questa espressione facendone una “formula dell'esistenza”: “un certo equilibrio con una piccola imperfezione”. L'equilibrio assoluto, la perfezione, sarebbero infatti l'assenza di movimento e di “curve”: una linea retta e infinita in cui la vita umana è impossibile.

L'esistenza degli alberi è simile a quella dei messaggeri. Il brano *I messaggeri e le loro conversazioni* riassume in una serie di affermazioni quella che Druskin immagina essere la vita dei messaggeri, immaginari abitanti dei “mondi vicini” con i quali tuttavia è possibile entrare in contatto. È quello che succede quando ci si libera del peso della ragione e si diviene “preveggenti”, si riesce cioè a scorgere *quello* in *questo*. I messaggeri vivono continuamente in contatto con *quella* dimensione a cui il filosofo aspira e la loro vita è completamente diversa dalla nostra proprio perché non sono sot-

tomessi allo scorrere del tempo, vivono in un istante unico ed eterno. Questa concezione del tempo immobile si accompagna a una nuova visione dello spazio, secondo la quale l'uomo è condannato, proprio per la libertà di movimento di cui gode, a sentire su di sé lo scorrere del tempo, le “ripetizioni degli eventi”, la “noia”. L'esistenza “fissa” dei messaggeri non conosce il tempo, ed è dunque come l'immobilità degli alberi, un esempio di vita superiore.

Giulietta Greppi



I MESSAGGERI E LE LORO CONVERSAZIONI

Di che cosa parlano i messaggeri? Esistono eventi nelle loro vite? Come trascorrono la giornata?

La vita dei messaggeri trascorre nell'immobilità. Per loro esiste il principio degli eventi o l'inizio di un evento, ma niente ha origine. L'origine appartiene al tempo.

Il tempo esiste tra due istanti. Il tempo è il vuoto e l'assenza: la fine che sta sfumando del primo istante e l'attesa del secondo. Il secondo istante è sconosciuto.

L'istante implica l'inizio di un avvenimento, ma la fine non la conosciamo. Nessuno può conoscere la fine degli avvenimenti, ma questo non spaventa i messaggeri. Per loro la fine degli avvenimenti non ha mai luogo, perché tra i singoli istanti non ci sono intervalli.

La loro vita è monotona? La monotonia, il vuoto e la noia derivano dal tempo. Esistono tra due istanti. Tra due istanti non c'è niente da fare.

I messaggeri non sono in grado di unire “l'uno” a “l'altro”. Ma osservano l'unione originaria dell'esistente con il non esistente.

I messaggeri conoscono l'ordine degli altri mondi e le diverse possibilità dell'esistenza.

Attraversando una linea ferroviaria in un punto preciso, metto il piede fra le sbarre di ferro cercando di non urtarle. I messaggeri lo sanno fare meglio di me. Oltre a questo, conoscono tutti i segni, e per questo vivono tranquillamente.

I messaggeri non hanno memoria. Anche se conoscono tutti i segni, ogni giorno li scoprono di nuovo. E ogni segno lo scoprono per caso. E così non conoscono niente che non li riguardi.

I messaggeri parlano delle forme e delle condizioni delle superfici, a interessarli è il piano, il ruvido e lo

⁶ Ivi, p. 826.

scivoloso, mettono a confronto la curvatura delle linee e il livello di angolazione, conoscono i numeri.

L'albero sta fisso al proprio posto. Le radici fuoriescono in un punto preciso sotto forma di un tronco liscio. Ma la disposizione degli alberi in un giardino o in un bosco non ha un ordine. Anche il punto preciso dove fuoriescono le radici è casuale.

Gli alberi hanno un elemento che li rende superiori agli uomini. La fine degli avvenimenti nella vita degli alberi non va persa. Gli istanti per essi non sono uniti gli uni agli altri. Non conoscono la noia e la monotonia.

I messaggeri vivono come gli alberi. Non hanno regole e non hanno un ordine. Hanno compreso la casualità. L'elemento di superiorità degli alberi e dei messaggeri sta anche nel fatto che per loro niente si ripete e non ci sono periodi di tempo.

C'è superiorità nella possibilità di un movimento libero? No, questo è il segno di un difetto. Penso anzi che la fine di un istante si perda per chi ha la possibilità di un libero movimento. Dal libero movimento derivano i periodi di tempo e le ripetizioni, e così anche la monotonia e la noia. La possibilità di un movimento libero è un'azione, il legame di questa con la memoria e con l'unione sta nella fine perduta dell'avvenimento. L'immobilità in una disposizione casuale: ecco che cosa non conosce le ripetizioni. Se è così, allora i messaggeri sono fissi in un luogo.

Quanto vivono i messaggeri? Non conoscono il tempo, per loro niente accade, non si può calcolare la loro vita con i nostri anni e giorni, con il nostro tempo, ma forse anche le loro vite hanno la loro durata. Forse anche per loro esiste un istante la cui fine si perde, come per noi. Forse parlano del vuoto e dell'assenza. Il loro vuoto però fa più paura del nostro.

Ai messaggeri è nota la direzione contraria. Conoscono ciò che si trova al di là delle cose.

I messaggeri osservano i germogli che sbocciano sugli alberi. Conoscono la disposizione degli alberi in un bosco. Hanno contato il numero delle curve.

I messaggeri conoscono la lingua delle pietre. Hanno raggiunto l'equilibrio con una piccola imperfezione. Parlano di *questo* e di *quello*.

[Ja. Druskin, "Razgovory vestnikov", *Sborišče družej, ostavlennyh sud'boju*, a cura di V. Sažin, Moskva 1998, I, pp. 547-548.

Traduzione di Giulietta Greppi]

NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA

1904-1941: Jakov Semenovič Druskin nasce a Ekaterinoslav il 2 (15) luglio 1902. Il padre, Šimel'-Morduch, è medico e scienziato; la madre, Enta Gel'fand, lavora come massaggiatrice insieme al marito. Jakov ha un fratello minore, Michail, musicista e musicologo, compagno di classe di Vvedenskij al liceo. Nel 1904 la famiglia si trasferisce a Pietroburgo. Nel 1913 si iscrive al ginnasio, dove pochi anni dopo conosce Vvedenskij e Lipavskij. Nel giugno del 1919 è ammesso alla facoltà di fisica e matematica dell'università di Pietrogrado e nell'agosto dello stesso anno si iscrive al primo anno di scienze storico-sociali dell'Istituto pedagogico Herzen. Nel 1920, seguendo l'amico Lipavskij, lascia la facoltà per iscriversi al dipartimento di filosofia della facoltà di scienze sociali, dove insegnano Nikolaj Losskij e Ernest Radlov, laureandosi nel novembre del 1922. Come Lipavskij anche Druskin rifiuta di condannare il suo professore Nikolaj Losskij, espulso dall'Unione sovietica, e, persa la possibilità di lavorare all'università, si guadagna da vivere insegnando matematica e lingua russa nelle scuole serali. Nel 1929 si diploma in pianoforte presso il conservatorio di Leningrado. Non tiene concerti, ma suona spesso per gli amici, soprattutto Bach. Nel 1939 ottiene anche la laurea in matematica, ma gli anni della guerra e dell'assedio di Leningrado si riveleranno molto difficili per Druskin, che subisce la morte del padre e la perdita dei più cari amici. Per molti anni aspetterà invano il ritorno di Vvedenskij e Charms.

1941-1980: unico del gruppo dei činari a sopravvivere alla seconda guerra mondiale, nel 1942 viene evacuato dalla Leningrado assediata e si reca prima nel villaggio di Čaša, poi nel 1943 a Sverdlosk, dove lavora presso la biblioteca dell'Istituto industriale degli Urali. Nel 1945 torna a Leningrado, dove si dedica allo studio e all'interpretazione di testi religiosi. Nei primi anni Sessanta la sua minuscola cameretta in una *kommunalka* diviene luogo di pellegrinaggio per alcuni giovani studiosi di letteratura, Anatolij Aleksandrov, Michail Mejlach e Genrich Orlov. Druskin fa loro conoscere l'opera di Charms e Vvedenskij, fino ad allora noti esclusivamente come scrittori per l'infanzia. Dalla seconda metà degli anni Sessanta Druskin accetta di far pubblicare gli scritti degli amici Charms, Vvedenskij e Lipavskij, ai quali dedica anche numerosi saggi. Alla sua morte, il 24 gennaio del 1980, il suo archivio, contenente i manoscritti dei testi suoi, di Lipavskij e di Charms, viene donato alla Biblioteca pubblica di Leningrado, oggi Biblioteca Nazionale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Jakov Druskin ha lasciato un enorme numero di scritti dedicati a vari argomenti. Non esiste ancora una raccolta completa delle sue opere, anche se i suoi saggi sui činari e sulla poetica di Vvedenskij, apparsi su diverse riviste a partire dagli anni Ottanta, sono stati poi raccolti insieme ad altri testi degli anni Venti e Trenta in *Sborišče družej, ostavlennyh sud'boju*, a cura di Valerij Sažin (Moskva 1998). La prima raccolta di scritti di Druskin è stata curata da Henry Orlov alla fine degli anni Ottanta (Ja. Druskin, *Vblizi vestnikov*, a cura di H. Orlov, Washington 1988). Nel 1999 e nel 2001 sono stati pubblicati in due volumi i suoi diari (Ja. Druskin, *Pered prinadležnostjami čego-libo. Dnevnik 1963-1979*, Sankt-Peterburg 1999-2001), mentre i suoi testi di carattere teologico sono stati pubblicati nel 1995 (Ja. Druskin, *Videnie nevidenija*, Sankt-Peterburg 1995) e, in edizione ampliata, nel 2004 (Ja. Druskin, *Lestnica Jakova*, Sankt-Peterburg 2004). Jean-Philippe Jaccard ha infine dedicato al suo pensiero un capitolo della sua monografia su Charms (J.-Ph. Jaccard, *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Bern-Berlin-Frankfurt am Main-New York-Paris-Wien 1991, pp. 142-167).



“Kolja è andata al mare”.

Dialogo con Nikita Zabolockij

A cura di Marco Caratozzolo

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 181-184 ◇

Nikita Zabolockij è il primo figlio di Nikolaj Zabolockij, nato nel 1932 a Leningrado dal matrimonio del poeta con Ekaterina Klykova (1906-1997). Ha studiato all'Accademia agraria A.K. Timirjazev, è stato collaboratore scientifico di numerosi istituti di ricerca di Mosca e ha insegnato per più di vent'anni biochimica presso l'Istituto centrale di specializzazione medica. I suoi primi scritti dedicati alla vita e all'opera del padre appaiono già nel 1976, quando pubblica un articolo di ricordi, *Iz vospominanij ob otce i o našej žizni* [Ricordi di mio padre e della nostra vita], sulla rivista *Voprosy literatury* (1976, 5, pp. 214-232), cui nel corso degli anni sono andati ad aggiungersi altri preziosi contributi. Nel 1994 ha pubblicato in Gran Bretagna la biografia di suo padre, *The life of Zabolotsky* (Cardiff 1994). L'edizione russa, *Žizn' N.A. Zabolockogo* [Vita di N.A. Zabolockij, Moskva 1998], è uscita quattro anni dopo, successivamente seguita da una riedizione (Sankt-Peterburg 2003) corredata di nuovi materiali e pubblicata in occasione del centenario della nascita del poeta. Il libro è attualmente la migliore e più completa biografia di Nikolaj Zabolockij: vi compaiono preziosi documenti di archivio, arricchiti dai ricordi personali dell'autore. Nikita Zabolockij vive oggi a Mosca, dove si occupa delle edizioni dell'opera del padre e dell'organizzazione delle manifestazioni dedicate alla sua memoria.

Marco Caratozzolo *Nikita Nikolaevič, l'opera di suo padre è ancora per certi versi molto difficile da interpretare e nella sua prima raccolta poetica, Stolbcy [Colonne], ci sono molte immagini di difficile comprensione. Quali sono gli strumenti di cui è necessario dotarsi per entrare nel mondo di Colonne e in quello dei poemi degli anni Trenta?*

Nikita Zabolockij La cosa più importante nel lavoro di mio padre è l'opera nella sua totalità. All'interno di uno stesso sistema non ci sono strutture che si possono valutare e comprendere indipendentemente dalle altre. Così singole poesie non si possono comprendere se non leggendo tutta la raccolta e singoli versi non si posso-

no comprendere se non leggendo l'intera lirica. Inoltre il miglior commento a un testo di Zabolockij è il testo stesso. Voglio dire, mio padre non si affidava mai al caso, tutte le sue scelte metriche e lessicali erano ampiamente meditate, così come lo erano i cambiamenti e le riedizioni dei suoi lavori. L'interpretazione delle varianti è fondamentale per la comprensione e soprattutto bisogna leggere le sue opere tante volte: io stesso per lungo tempo non sono riuscito a capire i versi della raccolta *Colonne*.

M.C. *Ma da quali autori bisogna passare per accedere a questo mondo?*

N.Z. Sono assolutamente d'accordo con Angelo Maria Ripellino, che era amico di mio padre e che ho avuto l'onore di conoscere a casa nostra, quando dice che Deržavin e Chlebnikov sono stati per mio padre grandi maestri. Non si può certo nascondere che anche Majakovskij abbia influito sulla sua opera, ma Zabolockij non aveva per lui quell'ammirazione che aveva per Chlebnikov. Poi sicuramente ci sono gli obei-riuti, ma non tutti: bisogna conoscere Charms, ma non necessariamente Vvedenskij, che era molto diverso da mio padre. Vaginov invece ha qualcosa di Zabolockij, ma se vogliamo trovare un'altra grande guida per interpretare l'opera di mio padre bisogna meditare con attenzione le opere del pittore Pavel Filonov.

M.C. *A proposito di interpretazioni, lo studioso Efim Et-kind sostiene che nella poesia Futbol [Il calcio], tratta dalla raccolta Colonne, il giocatore di cui si parla sia Lenin. Lei cosa ne pensa?*

N.Z. Ho molto rispetto per le opinioni dei critici, ma non credo che questa interpretazione sia verosimile. Mio padre non me ne ha mai parlato. Lenin potrebb-

be piuttosto essere il centro di un'altra poesia, *Chodoki* [I podisti], anche se qui vengono raffigurati dei contadini. Mio padre mi ha sempre detto, riferendosi a questi versi: "dovevo scrivere qualcosa su Lenin".

M.C. *In un'altra poesia della raccolta, Svad'ba [Le nozze], Zabolockij describe la volgarità di un matrimonio piccolo borghese. Nel suo libro lei sostiene che si tratti in realtà del matrimonio di un amico, Konstantin Bogoljubov, che dopo la cerimonia suo padre non volle più frequentare. È dunque vero che Zabolockij aveva dei principi molto saldi?*

N.Z. Mio padre tornò da quel matrimonio molto deluso, quasi offeso dal fasto e dallo spreco che vi vide. L'amicizia con Bogoljubov si interruppe per questo, ma il legame fu recuperato in seguito, quando i due cominciarono a lavorare insieme nelle case editrici di libri per l'infanzia, anche se il loro rapporto non era più lo stesso. Mio padre attribuiva un grande valore all'amicizia, non si circondava di molti amici, ma i pochi che aveva non li dimenticava, neanche dopo le delusioni. E poi i tempi erano così bui che l'amicizia era un bene prezioso. Nel 1932 Bogoljubov fu fucilato e sono sicuro che, scrivendo la poesia *Proščanie s druž'jami* [Addio agli amici], Zabolockij pensasse anche a lui.

M.C. *Che evoluzione ha subito il rapporto con gli altri oberiuti dopo la separazione di Zabolockij dal gruppo nel 1929?*

N.Z. Quando Zabolockij si allontanò dagli oberiuti, i rapporti con gli altri componenti del gruppo non cambiarono radicalmente. Con Vvedenskij ci furono delle tensioni, ma c'erano state anche quando i due avevano lavorato insieme al progetto del gruppo. Con Charms invece i rapporti restarono ottimi. Lo scrittore ricorda sempre mio padre nei suoi diari ed era sempre uno dei primi ad ascoltare le sue nuove opere. Charms fu il primo a cui Zabolockij lesse il suo poema *Oblaka* [Le nuvole] [Zabolockij lesse all'amico questo poema che non si è conservato il 16 ottobre 1933 e ne conosciamo il contenuto soltanto grazie alle considerazioni presenti in alcuni appunti di Charms].

M.C. *Che ricordo ha di Daniil Charms?*

N.Z. Ho dei labili ricordi di quando ero bambino, sono bei ricordi, devo dire che l'immagine che Charms dava di sé nelle sue opere non si allontanava da ciò che egli era in realtà.

M.C. *Può raccontarci dei suoi incontri con Charms?*

N.Z. Prima dell'arresto di mio padre, nel 1938, lui e Charms si incontravano nel nostro appartamento di Leningrado, sul canale Griboedov [dove Zabolockij e la famiglia hanno abitato dal 1934 al 1938]. Era un piccolo bilocale con uno studio in cui mio padre lavorava. Un giorno Charms venne a trovarci – veniva spesso, come ho detto i rapporti con mio padre erano ancora ottimi – ed entrò mentre io ero seduto nell'ingresso. Appena mi vide, fece subito una faccia molto seria e io mi spaventai. Si avvicinò e, indicando la mia testa, disse: "cos'hai qui?". Io mi toccai, mi sembrava di non avere niente, poi lui mi mise le mani sulla testa e quando le ritrasse stava già sorridendo e aveva una pallina viola in mano. È strano, dicevano che Charms non amasse i bambini, ma per me aveva molte attenzioni. Mia madre mi ha raccontato che un giorno – doveva essere circa il 1936, io ero molto piccolo – Charms venne ospite a casa nostra, sempre a Leningrado. Mio padre non era ancora arrivato, lui entrò e mia madre lo lasciò con me nella sua camera perché doveva andare in cucina. Quando tornò vide che in camera non c'era nessuno, poi guardò meglio e notò le lunghe gambe di Charms, di fianco alle mie, che spuntavano da sotto il letto dei miei genitori. Sotto il letto Charms mi parlava di qualcosa, ma cosa mi stesse dicendo è un mistero, anche perché ero troppo piccolo per capire.

M.C. *Cosa dissero Charms e gli altri oberiuti a suo padre quando lasciò il gruppo?*

N.Z. I rapporti, come ho già detto, rimasero gli stessi, quindi ottimi con Charms e di grande tensione con Vvedenskij. Comunque i suoi compagni, per esprimere il disappunto della separazione, inventarono uno strano slogan: "Kolja è andata al mare". Cosa significasse il mare per Charms e compagni e soprattutto perché avessero usato il verbo al femminile, non era chiaro nemmeno a mio padre.

M.C. *Le prigioni, i lager, gli ospedali psichiatrici e le accuse di attività controrivoluzionaria hanno caratterizzato la vita di tutti gli oberiuti. Ad una persona come me, che questi fatti non li ha vissuti e ha studiato questo periodo storico sui libri, certe cose sembrano veramente incredibili. Ma suo padre come le ha vissute? Per lui erano normali? Come ha reagito alla notizia della morte di Stalin?*

N.Z. Qualche giorno dopo la morte di Stalin ci fu una manifestazione ufficiale organizzata da alcuni scrittori per rendergli omaggio. Mio padre ci andò, o meglio ci dovette andare. In quei giorni non si capiva che direzione avrebbero preso le cose, se cioè ci sarebbe stato un altro periodo buio oppure una svolta positiva. Quindi la confusione e la preoccupazione erano inevitabili. Zabolockij andò a quella riunione e quando tornò disse che qualcosa si stava muovendo, stava cambiando, che non bisognava farsi prendere dal panico. Gli chiesero poi di tradurre dei versi in onore di Stalin, composti da un poeta georgiano che lui conosceva, ma non li volle tradurre. Eppure non ha mai attribuito esplicitamente a Stalin la responsabilità di tutto e non solo perché una cosa del genere non si poteva assolutamente dire. Mio padre era in qualche modo affascinato da Stalin, ne era molto interessato, capiva che era una grande figura e aveva in progetto anche un poema su di lui. Era ben consapevole delle responsabilità di Stalin nel suo tragico destino, ma nel saggio *Istorija moego zaključenija* [Storia della mia detenzione] ha attribuito la colpa di tutto ad alcuni immaginari fascisti. Ad ogni modo nemmeno dopo la morte di Stalin fu possibile parlare di queste cose.

M.C. *Ci sono stati dei momenti in cui Zabolockij ha rinnegato la rivoluzione o ha espresso il desiderio di emigrare?*

N.Z. No, mai.

M.C. *Ma era a conoscenza del fatto che nel 1931 sul sedicesimo numero del Satirikon, un'importante rivista satirica dell'emigrazione russa a Parigi, fu pubblicata la sua poesia Cirk [Il circo]?*

N.Z. No, sicuramente non lo sapeva e, se lo avesse saputo, non lo avrebbe detto a nessuno o avrebbe finto

di non saperlo. Ma non per vigliaccheria. Era solo per proteggere la sua famiglia.

M.C. *“Le cose stanno cambiando. Si avvicina l'era in cui, secondo quanto ha detto Engels, la gente non solo percepirà, ma avrà coscienza del suo essere in simbiosi con la natura, in cui l'assurda e contraddittoria idea di una separazione tra spirito e materia, tra uomo e natura, anima e corpo, sarà inattuabile. [...] L'umanità non può non capire che, evitando di utilizzare le proprie energie, sarà essa stessa sfruttatrice della natura intera, morta o viva che sia. Un'umanità che si fondi sull'idea di una società senza classi non può non spaventarsi pensando alla guerra che in passato è stata condotta contro la natura, guerra che mirava all'estinzione di intere specie animali e che ha impedito fino ad ora la nascita e lo sviluppo di nuove specie. [...] Arriverà l'ora in cui l'uomo, da sfruttatore della natura, si trasformerà in organizzatore della natura”. Sono parole tratte dal discorso che Zabolockij lesse nel 1936, intervenendo in una discussione sul formalismo presso la sezione di Leningrado del Sojuz pisatelej, e fu quello che gli attirò i maggiori sospetti di attività controrivoluzionaria. Si pentì mai di averlo pronunciato?*

N.Z. No, anche perché conteneva affermazioni fondamentali in merito alla sua poetica e mio padre era convinto delle sue idee. Il fatto che siano state male interpretate e che ne siano derivate disastrose incomprensioni, non è mai stato motivo di pentimento.

M.C. *Certo, ma torniamo alla letteratura. Rispetto agli interessi culturali di suo padre, vorrei chiederle se è vero che l'occultismo ha influenzato la sua visione del mondo.*

N.Z. Sicuramente un interesse c'era, soprattutto nel periodo della sua collaborazione con gli oberiuti. Anche Charms aveva uno spiccato interesse per le scienze occulte e non vi è dubbio che i due ne parlassero e leggessero dei libri. Non si può tuttavia dire che le scienze occulte abbiano avuto un'influenza sulla sua visione del mondo e sulla sua poetica. Alcuni studiosi contemporanei hanno voluto mettere in evidenza questo aspetto e hanno formulato ipotesi molto suggestive. In particolare Igor' Loščilov, autore di un libro sull'opera di Zabolockij (*Fenomen Nikolaja Zabolockogo*, Helsinki 1997), sostiene che le ventidue poesie della raccolta *Colonne* va-

dano lette seguendo il movimento di un pendolo, quindi la prima e l'ultima, poi la seconda e la penultima e così via. Questo studioso mette anche in evidenza i significati occulti del numero ventidue, il fatto che ognuna delle poesie potrebbe corrispondere a una delle carte dei tarocchi. Sono, lo ripeto, ipotesi molto suggestive e sono grato agli studiosi che se ne occupano poiché mostrano un interesse sempre maggiore per l'opera di Zabolockij, ma io riterrei piuttosto che mio padre abbia avuto con l'occultismo un rapporto più superficiale, da semplice lettore interessato.

M.C. *Che rapporto aveva Zabolockij con i soldi e la ricchezza?*

N.Z. In un'epoca in cui era difficile concepire un'idea di lusso, ma in cui c'erano e si vedevano persone molto più ricche di altre, mio padre era infastidito dal privilegio e dallo sfarzo. Quando lo invitavano al ristorante ci andava sempre malvolentieri, amava piuttosto stare a casa, invitare ospiti, creare un clima più intimo con i propri amici. Comunque riguardo ai soldi, la sua prima preoccupazione era sempre quella di pensare alla famiglia, che avessimo da mangiare, che ci potessimo vestire e che potessimo crescere. Per guadagnare qualcosa in più Zabolockij si occupò di traduzioni e all'inizio fu solo un'occupazione che sopportava, poi cominciò ad appassionarsi e le sue traduzioni acquisirono più spessore e bellezza. Tra l'altro Zabolockij tradusse anche tre poesie di Ripellino: *No, non ho detto che sono solo al mondo, Febbraio e Domenica*. Zabolockij tradusse anche alcune poesie di Umberto Saba [Le traduzioni di poeti italiani sono raccolte in N.A. Zabolockij, *Polnoe sobranie stichotvorenij i poem*, Sankt Peterburg 2002, pp. 525-530].

M.C. *Quali sono, a suo parere, gli autori russi su cui ha avuto maggiore influenza l'opera di Zabolockij?*

N.Z. Non essendo un grande esperto di letteratura, nel rispondere devo fare riferimento all'intervento di Tat'jana Bek tenuto in occasione di un convegno dedicato al centenario della nascita di mio padre che si è svolto a Mosca nel maggio del 2003 [T. Bek, "Nikolaj Zabolockij: dalee vezde", *Nikolaj Zabolockij. Problemy tvorčestva. Po materialam meždunarodnyh naučno-*

literaturnych čtenij, posvjaščennyh 100-letiju N.A. Zabolockogo, a cura di E. D'jačkova e S. Kočerina, Moskva 2005, pp. 27-42]. In questo intervento, di cui condivido pienamente le affermazioni, Tat'jana Bek citava alcuni scrittori, sottolineando con convinzione il loro debito nei confronti dell'opera di mio padre. Su di loro Zabolockij avrebbe avuto una certa influenza, anche se non completa.

M.C. *E i giovani? Cosa può dare ai giovani la poesia di Zabolockij?*

N.Z. La poesia di mio padre può offrire ai giovani una testimonianza storica e una letteraria. Quella storica deve trasmettere la volontà ferma di operare affinché le tragedie che hanno subito mio padre e molti altri come lui o peggio di lui, non si ripetano mai. Ma questo è possibile soltanto se le loro personalità entrano liberamente in contatto con la bellezza, con la libertà, con i misteri della natura, i tre pilastri su cui mio padre ha sempre cercato di concentrare la sua poetica per trovare delle risposte. In questo senso la poesia di un grande poeta non deve essere per un giovane necessariamente una spinta a scrivere versi, ma una spinta a trovare il proprio modo di esprimersi e soprattutto a trovare la forza di farlo.

[Mosca, 6 giugno 2005]



“Folle è il mio aspetto e la mia indole è sfrenata”.

Dialogo con Vladimir Erl’

A cura di Marco Sabbatini

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 185-188 ◇

Poeta, prosatore, traduttore, filologo e critico letterario, Vladimir Ibragimovič Erl’ (pseudonimo di Vladimir Ivanovič Gorbunov) nasce a Leningrado il 14 maggio del 1947. Suo padre è un militare, la madre lavora come maestra d’asilo. Nello spirito autentico di una vita precaria da letterato “non conformista” si dedica sin da giovane a varie occupazioni: sarà libraio, giornalista, bibliotecario, guida, operaio nei musei e nelle sale caldaie di quartiere. All’età di sedici anni si cimenta nella scrittura e diventa presto un assiduo frequentatore della Malaja sadovaja, la via del centro di Leningrado luogo d’incontro simbolico per gli artisti non ufficiali in Unione sovietica. Su di lui hanno da subito un certo ascendente amici poeti d’ispirazione neoavanguardista come Dmitrij Makrinov, Leonid Aronzon, Aleksandr Mironov, Andrej Gajvoronskij, Aleksej Chvostenko e Anri Volochonskij (gli ultimi due del gruppo Verpa). Con alcuni di questi frequenta la Biblioteca nazionale, dove approfondisce e amplia lo studio della letteratura. Ancor prima di sperimentare l’influenza degli oberiuti conosce quella di Chlebnikov e Kručnych, futuristi molto in voga e imitati a Leningrado sin dai primi anni Cinquanta, grazie ai poeti della Scuola filologica.

Il 16 settembre 1966 esce il manifesto con cui Erl’ insieme a Makrinov fonda la formazione d’avanguardia dei Chelenukti [Chelenukti], poi rinominatisi nel 1967 Mogučaja kučka [Gruppetto poderoso]. Solo nel 1993 uscirà *Kniga Chelenuktizm* [Il libro *Chelenuktizm*], la principale raccolta di testi del gruppo, in cui l’impronta poetica di Erl’ appare prevalente, sebbene siano interessanti anche gli scritti di Mironov, Makrinov, Vne (pseudonimo di Nemtinov) e diversi siano quelli composti a più mani. Nel libro sono raccolte poesie, esperimenti in prosa, testi di critica e per il teatro con le originali *dramagedii* [drammagedie], opere di chiara ispirazione comica e assurda. Genere peculiare dei chelenukti è anche la polemica, con cui è messo a nudo il procedimento che anima ogni sorta di contraddittorio sia letterario che di diversa natura. Come conferma l’esperienza del gruppo, la fase iniziale dell’opera di Erl’ è intrisa di provocatorie e teatrali facezie letterarie. La natura giocosa e scherzosa dei testi, fatta di alogismi e paradossali storture semantiche, è legata a una rappresentazione assurda del-

l’esistenza di cui si colgono in realtà il senso tragico e caotico. Il confronto con i činari-oberiuti, capostipiti sin dagli anni Venti e Trenta di questo genere di letteratura in Russia, è tanto spontaneo quanto d’obbligo. Va sottolineato infatti che il fenomeno Oberiu è particolarmente considerato nell’underground di Leningrado sin dalla seconda metà degli anni Sessanta; in questo periodo Erl’ è attratto dall’opera di Charms e Vaginov, mentre Aronzon dedica la tesi di laurea all’opera di Zablockij e Chvostenko arriva a considerare Vvedenskij “la vetta della poesia russa”. Negli anni Settanta e Ottanta, dopo la fine dell’esperienza con i chelenukti, Erl’ appare nelle principali riviste del samizdat: Časy, Severnaja počta, Obvodnyj kanal, Trasponans, Mitin žurnal e in antologie non ufficiali come *Lepta* [L’obolo, 1975] e *Ostrova* [Isole, 1982]. Nella sua poesia emerge progressivamente un tono lirico che affianca lo stile d’avanguardia, mentre in prosa riscuote interesse il suo “racconto-documentario” sperimentale *V poiskach za utračennym Čejfom* [Alla ricerca di Čejf perduto, 1965-1970]. Erl’ non si distingue tuttavia solo per le sue opere letterarie, ma anche come curatore e come editore: crea l’edizione in proprio Pol’za [Utilità, 1965-1970], attraverso cui circolano circa settanta opere dattiloscritte, e Palata mer i vesov [La camera di pesi e misure, 1970-1978], attraverso cui diffonde altri trenta volumi. Grazie a questa attività editoriale non ufficiale e di curatela, si fa promotore di opere inedite altrimenti censurate. Importante è il suo contributo nell’editoria estera, il *tamizdat*; come non ricordare la preparazione – insieme a Michail Mejlach – delle opere di Daniil Charms, pubblicate in quattro volumi a Brema a partire dal 1978? Successivo sarà il lavoro filologico sui testi di Vaginov e Vvedenskij. Per questa attività di studio, di preparazione e di raccolta di testi inediti, nel 1985 Erl’ riceve il premio Andrej Belyj, mentre del 1991 è il riconoscimento David Burljuk da parte dell’Accademia della lingua transmentale di Tambov, di cui è tuttora membro. Dal 1999 è anche membro dell’Accademia internazionale del verso russo. Attualmente vive a San Pietroburgo. Il verso utilizzato nel titolo di quest’intervista è tratto dal volume *Trava, trava. Stichotvorenija Vladimira Erlja*, Sankt-Peterburg 1995, p. 22.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

◇ *Antologija novejšej ruskoj poezii. "U Goluboj laguny" v 5 tomach*, a cura di K. Kuz'minskij e G. Kovalev, Newtonville 1980-1986, IV/A, consultabile all'indirizzo <http://kkk-bluelagoon-2.nm.ru/tom4a/erl1.htm>.

◇ Vl. Erl', *Kniga Chelenuktizm*, Sankt-Peterburg 1993.

◇ Vl. Erl', "Risunki russkich pisatelej. Večno živoje nasledie: o Chelenuktach", *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2003, 62, pp. 283-285, consultabile all'indirizzo <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/erl.html>.

◇ M. Sabbatini, *Dialogo con Nikolaj Nikolaev*, San Pietroburgo 2003 [inedito]

◇ "Samizdat Leningrada 1950-e – 1980-e gody", *Literaturnaja enciklopedija*, a cura di D. Severjuchin, Sankt-Peterburg 2003, pp. 382-383.

◇ A. Gajvoronskij, *Sladkaja muzyka večnych stichov. Malaja Sadovaja: vospominanija. Stichotvorenija*, Sankt-Peterburg 2004.



Marco Sabbatini *Vladimir Ibragimovič, quando e perché ha iniziato a scrivere poesia?*

Vladimir Erl' Scrisi la mia prima poesia esattamente due mesi prima del mio sedicesimo compleanno. Era il 15 marzo del 1963, avevo appena letto in un'antologia per studenti di lettere tre componimenti di Chlebnikov e *Slovo kak takovoe* [La parola come tale] di Kručenyh. Scrisi un testo orripilante, ma d'avanguardia! Poi per quasi un anno intero composi dei versi davvero pessimi (anche prosa tra l'altro!) "per prenderci mano". A comporre "per ispirazione" cominciai solo verso l'estate del 1964. All'epoca inventai il mio pseudonimo [Vladimir Erl']... e così via.

M.S. *Ricorda in che anno e in che modo divenne un frequentatore assiduo della Malaja sadovaja?*

V.E. Nell'autunno del 1964 il mio amico Andrej Gajvoronskij aprì una caffetteria sulla Malaja sadovaja. È descritto in modo esemplare nelle sue memorie *Sladkaja muzyka večnych stichov* [La dolce musica di versi eterni, 2004]. Anch'io ho pubblicato un articolo dedicato alla Malaja sadovaja nel dizionario enciclopedico *Samizdat Leningrada* [Il samizdat di Leningrado, 2003].

M.S. *La Publička [Biblioteca nazionale], la Malaja sadovaja, il Sajgon: in due parole sa dire che significato hanno avuto per lei questi luoghi negli anni Sessanta e Settanta?*

V.E. Come nella barzelletta su un inglese in un'isola deserta: la Malaja sadovaja era per me la mia casa, la Publička il club dove vado, mentre il Sajgon il club dove non vado. Anche se, effettivamente, al Sajgon capitava di andare. Tuttavia preferivamo la Malaja sadovaja.

M.S. *Quando ha iniziato a scrivere opere cosiddette "scherzose" e poesie "assurde"?*

V.E. In pratica sin dall'inizio! Tra l'altro anche nelle cose "serie" si poteva rintracciare un dettaglio comico. Non distinguevo per principio le opere scritte in modo tradizionale da quelle non tradizionali.

M.S. *Si può affermare che lei abbia scelto per sé e per la propria opera "l'assurdo come procedimento"?*

V.E. Si può dire così, ma è improbabile che sia corretto. O più esattamente, non è del tutto corretto. Sebbene l'assurdo sia un grande concetto.

M.S. *Tra i poeti suoi contemporanei chi può essere considerato un autentico cantore dell'assurdo insieme a lei?*

V.E. Mi spiace, ma su questo punto sono in difficoltà. È molto probabile che non ci siano affatto "autentici cantori dell'assurdo".

M.S. *L'assurdo e la zaum' sono due fenomeni distinguibili dal suo punto di vista? O appartengono a un unico e comune procedimento dell'avanguardia?*

V.E. Sia l'assurdo (o più correttamente una logica particolare, non tradizionale) che la *zaum'* appartengono all'avanguardia, ma anche al modernismo. È curioso come Dmitrij Zaton'skij (un ricercatore di letteratura tedesca e austriaca del XX secolo) in un articolo dal titolo *Che cos'è il modernismo* abbia proposto di distinguere i concetti di avanguardia (l'arte che progredisce veramente) e il modernismo (che volgarmente è il suo pedissequo epigono). L'articolo di Zaton'skij è stato pubblicato nella raccolta *Kontekst* [Il contesto] del 1974.

M.S. Nel contesto dell'underground di Leningrado è possibile rintracciare una corrente artistica dominante, una poetica principale? E per lei esiste la cosiddetta scuola pietroburghese di poesia?

V.E. Secondo me non c'è! Sebbene sia indubbio che il testo pietroburghese esiste. Inoltre tra i migliori rappresentanti della scuola pietroburghese ci sono, guarda caso, non i leningradesi, ma un poeta di Saratov come Svetlana Kekova! Konstantin Kuz'minskij nella sua *Antologija novejšej russkoj poezii*. “U Goluboj laguny” [Antologia della nuovissima poesia russa. “Alla Laguna blu”, 1985] divide i pietroburghesi in *erleziancy* e *brodskiancy*. Mi fa certamente piacere, ma non ritengo questa distinzione del tutto esatta. Sarebbe più corretto, secondo me, distinguere una poesia relativamente tradizionale (Brodskij, Kušner, Gorbovskij...) da una “altra” (Voločonskij, Aronzon, Sosnora...).

M.S. La sua esperienza collettiva d'avanguardia passa attraverso i *chelenukti*. Ancora oggi la parola *chelenuktizm*, inventata da lei nel 1966, resta per tutti noi lettori un enigma. Perché ha deciso di non decifrarla? Qual è l'anagramma che racchiude?

V.E. È che io sono così, un essere “enigmatico”.

M.S. Va sottolineato che *Vstupitel'naja statejka Chelenuktov* [L'articolo introduttivo dei *Chelenukti*, 1966] è un testo peculiare della letteratura non conformista leningradese degli anni Sessanta e resta uno dei rari manifesti letterari circolati in quel contesto. Nonostante il fermento nella “seconda cultura”, anche rispetto a Mosca, come mai a Leningrado non è continuata la tradizione dei manifesti letterari come nel primo Novecento?

V.E. Che dire? Hanno scritto manifesti gli smogisti (prima dei *chelenukti*), i metametamorfisti (Konstantin Kedrov, Michail Epštejn), i concettualisti moscoviti (Boris Grojs, Michail Epštejn), i manieristi cortigiani (Vadim Stepancov, Viktor Pelenjagre). Molti sono pubblicati nel libro *Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnej* [Manifesti letterari dal simbolismo ai nostri giorni, 2000]. Peccato che la raccolta abbondi anche di tante spiacevoli omissioni: non c'è il manifesto di Verpa (*La condanna di Verpa*), non c'è *L'articolo introduttivo*

dei *Chelenukti*, come manca pure il contributo di Boris Grojs *Il concettualismo romantico di Mosca* e così via.

M.S. Nonostante i *chelenukti* avessero un manifesto, le peculiarità di ogni personalità del gruppo erano evidenti. Lei e Mironov, ad esempio, avevate già nei primi anni Settanta dei punti di vista distanti sul modo di fare poesia e siete andati in direzioni ben diverse. Allo stesso modo è avvenuto per autori come Chvostenko e Makrinov. Dopo la fine dell'esperienza da *chelenukti* è rimasto qualcosa che vi accomuna?

V.E. Per essere precisi Aleša Chvostenko aveva solo il titolo di *chelenukt*. Ma era nostro amico e indubbiamente anche nostro maestro. Con gli altri è rimasta solo l'esperienza del *chelenuktizm*. Conviene escludere giusto Nemtinov, per il quale calza a pennello la definizione di Vaginov di “uomo scucito”. Il giovane Mironov era amico dei poeti della Malaja sadovaja e scriveva poesie meravigliose, ma nella seconda metà degli anni Settanta è diventato un disubbidiente ed è passato a frequentare certa gentaglia tipo Krivulin... Ancora oggi capita tuttavia d'imbattersi in suoi testi del tutto rispettabili (ma senza l'ombra di *chelenuktizm*!)

M.S. Per quale motivo i *chelenukti* hanno smesso di esistere nel 1972?

V.E. Da una parte litigammo con Makrinov, dall'altra si voleva provare qualcosa di nuovo... A parte questo, ritengo che la fase della mia prima produzione (fino al 1970) fosse ormai esaurita.

M.S. Nel suo articolo sui *chelenukti* (Novoe literaturnoe obozrenie, 2003, 62), lei afferma che l'origine del gruppo deriva “più o meno dalle stesse fonti dei *činari* (*oberiuti*)”. Ritiene che il confronto tra *chelenukti* e *oberiuti* sia possibile solo a livello di comuni origini estetiche?

V.E. I *činari* (*oberiuti*) per principio non si sono rivolti all'avanguardia occidentale. Noi (i *chelenukti*) amavamo invece molto la poesia russa del XVIII secolo, i futuristi russi, ma anche i dadaisti, l'avanguardia tedesca degli anni Sessanta (Helmut Heissenbuttel, Franz Mon, Gerard Rühm...). Le conclusioni può trarle da solo.

M.S. *Per i chelenukti considera allora fedeli le definizioni di neo-oberiuti, post-oberiuti, autori del neo-assurdo e così via?*

V.E. No, nemmeno una! (“Chelenuktizm eto NAŠE VSE”) [Il *Chelenuktizm* è IL NOSTRO TUTTO!].

M.S. *Ma qual è il suo autore preferito tra i činari-oberiuti?*

V.E. All’inizio mi era più vicino Charms, ma adesso è Vvedenskij.

M.S. *Quando e in che modo ha potuto accedere ai manoscritti degli oberiuti?*

V.E. Nel 1968 Vsevolod Nikolaevič Petrov (che era diventato amico di Charms alla fine degli anni Trenta) mi fece conoscere Anatolij Aleksandrov, il quale stava preparando una raccolta ufficiale di Charms. Aleksandrov mi prese come aiutante; mi occupavo del lavoro filologico sulle fonti (i microfilm dei manoscritti che Jakov Druskin non permetteva di portare fuori di casa). Purtroppo Aleksandrov fece le copie solo di quelle opere che pensava di includere nel libro da pubblicare. All’inizio degli anni Settanta si può dire che il lavoro era concluso e io rimasi temporaneamente senza far niente. Alla metà degli anni Settanta conobbi Miša Mejlach, il quale mi ingaggiò per studiare i quaderni di appunti di Charms. Druskin si fidava di Mejlach e gli faceva portar fuori i manoscritti.

M.S. *Quale era il suo rapporto con Jakov Druskin, e in qualche modo era una personalità influente sui giovani scrittori di Leningrado?*

V.E. Con Druskin mi incontrai in tutto due volte. Aleksandrov preferiva che io non lo conoscessi e lo stesso Jakov Semenovič conduceva uno stile di vita riservato, lasciando entrare in casa sua soltanto pochissime persone... Per questo non poteva in alcun modo influenzare i giovani poeti.

M.S. *Quando e come con Mejlach avete deciso di pubblicare le opere di Charms a Brema alla fine degli anni Settanta?*

V.E. Se l’edizione era pronta, perché non pubblicarla? Non mi occupavo tuttavia di questioni organizzative. Sapevo che l’edizione era senza diritti d’autore e che di conseguenza non infrangevamo nessuna regola... Sebbene Mejlach sia stato poi arrestato, ma non per le sue pubblicazioni all’estero.

M.S. *E le opere di Vvedenskij e Vaginov?*

V.E. Vvedenskij (i due volumi per Ardis) fu un’iniziativa di Mejlach, io solo in minima parte diedi il mio contributo... Mentre di Vaginov preparammo la prosa insieme a Tat’jana L’vovna Nikol’skaja nel 1989 per Sovremennik, una casa editrice moscovita del tutto ufficiale. Ci presentò all’editore Sergej Georgevič Bočarov. Più tardi, nel 1993, con Mejlach preparammo la nuova edizione dei due volumi di Vvedenskij per Gileja, con il mio lavoro filologico sui testi. Poi partecipai al volume *Poety gruppy OBERIU* [I poeti del gruppo Oberiu, 1994] nella grande collana della Biblioteka poeta. Nei *Poeti del gruppo Oberiu* con Mejlach abbiamo preparato la parte su Vvedenskij e Charms, mentre Tat’jana Nikol’skaja quella su Vaginov. E così via...

M.S. *Negli anni Settanta e Ottanta le era già chiaro che in breve tempo un fenomeno letterario ancora poco noto come quello degli oberiuti avrebbe suscitato un simile interesse tra gli studiosi di letteratura e tra i lettori?*

V.E. Certo, mi era chiaro! E se così non è, peggio per loro!

M.S. *E immaginava un simile successo per le opere di Charms?*

V.E. Sì.

M.S. *Alla luce di ciò, cosa pensa, a che livello l’opera degli oberiuti sta influenzando la letteratura contemporanea?*

V.E. A livello globale!!!

[San Pietroburgo, 27 aprile 2007]



Elizaveta Bam

Daniil Charms

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 189-198 ◇

/Una stanza piccola, poco profonda, semplice/.

1.

ELIZAVETA BAM Sta a vedere che ora si aprirà la porta ed entreranno... Entreranno certamente, per prendermi e cancellarmi dalla faccia della terra. Che cosa ho fatto? Che cosa ho fatto? Se solo lo sapessi... Scappare? Ma dove? Questa porta dà sulle scale, e sulle scale li incontrerò. La finestra? (*guarda dalla finestra*) Uuh! – troppo alto... Non posso saltar giù. Che cosa devo fare?... Dei passi! Sono loro. Chiuderò a chiave la porta e non la aprirò. Bussino quanto gli pare.

Si sente bussare alla porta, poi

UNA VOCE Elizaveta Bam, aprite! Elizaveta Bam, aprite!

VOCE DA LONTANO Che fa, non la apre, la porta?

VOCE DIETRO LA PORTA L'aprirà. Elizaveta Bam, aprite!

/Elizaveta Bam si getta sul letto e si tappa le orecchie/.

VOCI DA DIETRO LA PORTA

I Elizaveta Bam, vi ordino di aprire immediatamente.

II */la bassa voce/* Ditele che altrimenti sfonderemo la porta. Fatemi provare.

I */ad alta voce/* Sfonderemo la porta se non aprirete immediatamente.

II */la bassa voce/* Che non sia qui?

I */la bassa voce/* C'è. Dove altro dovrebbe essere? È corsa su per le scale. E qui c'è solo una porta. (*Ad alta voce*)

Elizaveta Bam */Elizaveta Bam solleva la testa/*, ve lo dico per l'ultima volta, aprite la porta (*pausa*). Sfondala.

/Tentano di abbattere la porta. Elizaveta Bam corre al centro della scena e resta in ascolto/.

II Non avete un coltello?

I No, provate con una spallata.

II Non cede. Restate qui, provo in un altro modo. */La porta scricchiola ma non si rompe/.*

ELIZAVETA BAM Non vi aprirò finché non mi direte che cosa volete farmi.

I Sapete bene che cosa vi aspetta.

ELIZAVETA BAM No, non lo so. Mi volete uccidere?

I Vi aspetta un grosso castigo. */Insieme/.*

II Non ci sfuggirete comunque! */Insieme/.*

ELIZAVETA BAM Forse mi direte di che colpa mi sono macchiata?

I Lo sapete benissimo.

ELIZAVETA BAM No, non lo so. */Batte il piede in terra/.*

I Permetteteci di non credervi.

II Siete un criminale.

ELIZAVETA BAM Ah, ah, ah, ah! E pensate che se mi ucciderete avrete la coscienza pulita?

I Agiremo secondo la nostra coscienza.

ELIZAVETA BAM In questo caso, ahimè, voi non avete coscienza. */Attraversa la scena di corsa/.*

2.

II Come sarebbe che non abbiamo coscienza? Petr Nikolaevič, dice che non abbiamo coscienza.

ELIZAVETA BAM Voi, Ivan Ivanovič, non avete nessuna coscienza. Siete semplicemente un furfante.

II Chi furfante? Io furfante? Io?! Io sarei un furfante?!

I Aspettate, Ivan Ivanovič. Elizaveta Bam, io vi ordino... .

II No, Petr Nikolaevič, io sarei un furfante?

I Che fretta, aspettate a offendervi! Elizaveta Bam, io vi or... .

II No, un attimo, Petr Nikolaevič, ditemi – io sarei un furfante?

I Ma lasciatemi in pace!

II Dunque secondo voi sarei un furfante?

I Sì, un furfante!!!

II Ah, così dunque secondo voi sono un furfante! È così che avete detto?

Elizaveta Bam corre per il palcoscenico.

I Ma toglievete di torno! Razza d'imbecille! E siete pure venuto con un incarico di responsabilità. Vi si dice una

parola e già perdetevi le staffe. Cosa siete, dopo una cosa del genere? Semplicemente un idiota!

II E voi un ciarlatano!

I Levatevi dai piedi!

ELIZAVETA BAM Ivan Ivanovič è un furfante!

II Questo non ve lo perdono.

I E io vi getto giù dalle scale!

II Provateci!

I Vi getto, vi getto, vi getto, vi getto.

/Elizaveta Bam apre la porta. Ivan Ivanovič si regge su stampelle, Petr Nikolaevič è seduto su una sedia con una guancia fasciata.

ELIZAVETA BAM Non ce la fate!

I Chi, io non ce la farei?

ELIZAVETA BAM Proprio così!

II Voi, voi non ce la fate! Dite, è lui che non ce la fa, vero? */Indica Petr Nikolaevič.*

ELIZAVETA BAM Lui.

PETR NIKOLAEVIČ Elizaveta Bam, come osate parlare in questo modo!

ELIZAVETA BAM Perché?

PETR NIKOLAEVIČ Perché siete stata privata di voce in capitolo. Avete commesso un delitto ripugnante. Non potete permettervi di dirmi porcherie. Siete una criminale.

ELIZAVETA BAM Perché?

PETR NIKOLAEVIČ Perché cosa?

ELIZAVETA BAM Perché sono una criminale?

PETR NIKOLAEVIČ Perché siete stata privata di voce in capitolo.

IVAN IVANOVIČ Di voce in capitolo.

ELIZAVETA BAM Non è vero. Potete controllarlo sull'orologio.

III fondale si ritrae, lasciando passare dalla porta Ivan Ivanovič e Petr Nikolaevič.

3.

PETR NIKOLAEVIČ A questo non arriveremo. Ho lasciato una guardia alla porta e alla minima spinta Ivan Ivanovič farà un singhiozzo.

ELIZAVETA BAM Fatemelo vedere. Per favore, fatemelo vedere.

PETR NIKOLAEVIČ Va bene, guardate. Vi propongo di girarvi. */Petr Nikolaevič va sul proscenio, Ivan Ivanovič lo segue!* Undue-tre! *(Dà una spinta al comodino).*

/Ivan Ivanovič fa un singhiozzo rumoroso. Rovescia il comodino.

ELIZAVETA BAM Un'altra volta. Per piacere. */Lo ripeto. Petr Nikolaevič spinge di nuovo il comodino e Ivan Ivanovič fa un altro singhiozzo.* Com'è che fate?

PETR NIKOLAEVIČ È molto semplice. Ivan Ivanovič, fate vedere ancora.

IVAN IVANOVIČ Con piacere. */Si mette a quattro zampe e scalcia con una gambal.*

ELIZAVETA BAM Ma è bellissimo, una meraviglia! *(Grida)* Mamma! Vieni qua! Sono arrivati i giocolieri. Adesso arriva la mamma... Ecco, questo è Petr Nikolaevič, questo Ivan Ivanovič... Ci farete vedere qualche numero?

IVAN IVANOVIČ Con piacere.

PETR NIKOLAEVIČ Alé-hop! */Ivan Ivanovič prova a mettersi diritto a testa in giù ma cadel.* Subito, subito. */Entrano in scena papà e mamma, si siedono e stanno a guardare!*

IVAN IVANOVIČ */Seduto sul pavimento!* Non c'è niente a cui reggersi.

ELIZAVETA BAM Volete un asciugamano?

IVAN IVANOVIČ Perché?

ELIZAVETA BAM Mah, così. Hi, hi, hi, hi.

IVAN IVANOVIČ Avete un aspetto eccezionalmente gradevole.

ELIZAVETA BAM Sì? Perché?

IVAN IVANOVIČ Y-y-y-y perché siete un nontiscordardimé. *(Emette un sonoro singhiozzo).*

ELIZAVETA BAM Un nontiscordardimé? Davvero? E voi siete un tulipano. */"Tulipano" con voce nasale!*

IVAN IVANOVIČ Come?

ELIZAVETA BAM Un tulipano.

IVAN IVANOVIČ *(perplesso)* Onorato.

ELIZAVETA BAM *(con voce nasale)* Permettetemi di cogliervi.

PADRE *(con voce da basso)* Elizaveta, non fare la sciocca.

ELIZAVETA BAM *(al padre)* Sì, babbino, adesso la smetto. *(A Ivan Ivanovič, con voce nasale).* Mettetevi a quattro zampe.

/Gli va accanto e si accovaccia. Petr Nikolaevič si avvicina a papà e mamma. Mamma, scontenta di qualcosa, va sul proscenio!

IVAN IVANOVIČ Se permettete, Elizaveta Tarakanovna¹, preferisco andare a casa. A casa mi aspetta mia moglie. Ha molti bambini, Elizaveta Tarakanovna. Scusatevi se vi ho importunato. Non dimenticatevi di me.

¹ Tarakanovna, patronimico da *tarakan* [scarafaggio].

Io ormai sono uno che tutti lo cacciano. Perché, domando io, ho forse rubato? No! Elizaveta Eduardovna, io sono un uomo onesto. A casa ho una moglie. Mia moglie ha molti bambini. Bravi bambini. Ognuno tiene tra i denti una scatola di fiammiferi. Perdonatemi. Io, Elizaveta Michajlovna, adesso me ne andrò a casa.

/Ivan Ivanovič infila la pelliccia e se ne va.

MAMMA *(canta accompagnata dalla musica)*

Si è accesa l'alba,
s'arrossano le acque,
sul lago vola un gabbiano
e così via.

/Elizaveta Bam lega una corda al piede della mamma e lega l'altro capo alla sedia. Tutti tacciono. Mamma finisce di cantare e va al suo posto trascinando dietro di sé la sedia.

PETR NIKOLAEVIČ Arrivati, finalmente!

PAPÀ: Sia lodato Iddio.

Escono.

4.

ELIZAVETA BAM E tu, mamma, non vai a passeggio?

MAMMA E tu ne hai voglia?

ELIZAVETA BAM Una voglia terribile!

MAMMA No, non ci vado.

ELIZAVETA BAM Andiamo, su-u-u-u.

MAMMA Va bene, andiamo, andiamo.

La scena resta vuota.

5.

IVAN IVANOVIČ e **PETR NIKOLAEVIČ** *(entrando di corsa)* Dov'è, dov'è, dov'è? Elizaveta Bam, Elizaveta Bam, Elizaveta Bam.

PETR NIKOLAEVIČ È qua, qua, qua. . .

IVAN IVANOVIČ È là, là, là.

PETR NIKOLAEVIČ Ivan Ivanovič, dov'è che siamo.

IVAN IVANOVIČ Chiusi a chiave nella stanza.

PETR NIKOLAEVIČ Scandaloso! Mantenete le distanze!

IVAN IVANOVIČ Eccovi una libbra. Basta cinque meno cinque!

PETR NIKOLAEVIČ Dov'è Elizaveta Bam?

IVAN IVANOVIČ A che vi serve?

PETR NIKOLAEVIČ Per ucciderla!

IVAN IVANOVIČ È lì sulla panchina che aspetta il tram.

PETR NIKOLAEVIČ Corriamo allora al galoppo.
Corrono tutt'e due restando fermi.

/Sul proscenio viene portato un ciocco; correndo, Petr Nikolaevič e Ivan Ivanovič lo segano.

Hop, hop!

Dagli al ciocco!

Il tramonto

dietro i monti

il cielo sereno

puf-puf

fa il treno

huu-huu

l'allocco.

Il ciocco è segato. Si scosta la quinta, dietro la quinta è seduta Elizaveta Bam.

6.

ELIZAVETA BAM State cercando me? *(Si alza ed esce).*

PETR NIKOLAEVIČ Proprio voi! È qui, Ivan!

IVAN IVANOVIČ Dove, dove, dove?

PETR NIKOLAEVIČ Sotto il globonte.

IVAN IVANOVIČ Trascinala fuori!

/Entra un povero.

PETR NIKOLAEVIČ Non esce!

POVERO *(a Elizaveta Bam)* Compagna, aiutatemi.

IVAN IVANOVIČ *(balbettando)* La prossima volta avrò più esperienza. Ho notato tutto.

ELIZAVETA BAM *(al povero)* Non ho nulla.

POVERO Almeno un copechino.

ELIZAVETA BAM Chiedi a quel signore. *(Indica Petr Nikolaevič).*

PETR NIKOLAEVIČ *(a Ivan Ivanovič, balbettando)* Guarda cosa stai facendo!

Sulla scena entra un tavolo. Elizaveta Bam gli accosta una sedia e si siede.

IVAN IVANOVIČ Dissotterro le radici.

POVERO Aiutatemi, compagni.

PETR NIKOLAEVIČ *(al povero)* Forza! Infilati là sotto.

IVAN IVANOVIČ Reggiti ai sassolini.

/Il povero striscia via sotto la quintal.

PETR NIKOLAEVIČ Non preoccuparti, lo sa fare.

ELIZAVETA BAM Sedete anche voi. Che c'è da guardare? */Pausa.*

IVAN IVANOVIČ Grazie.

PETR NIKOLAEVIČ Sdiamoci. (*Si siedono*). /Silenzio.

Mangiano la minestr.

ELIZAVETA BAM: Com'è che mio marito non arriva?
Dove sarà finito?

PETR NIKOLAEVIČ Arriverà. (*Salta su e corre per il palcoscenico*). Alto là, alto là.

IVAN IVANOVIČ Ha-ha-ha. (*Rincorre Petr Nikolaevič*)
Dov'è la casa?

ELIZAVETA BAM Qui, dietro questo trattino.

/Entra papà, ha in mano una penna.

PETR NIKOLAEVIČ (*dà una pacca a Ivan Ivanovič*) Tu sei un
dado d'osso.

ELIZAVETA BAM Ivan Ivanovič, correte qui!

IVAN IVANOVIČ Ha-ha-ha, non ho gambe!

PETR NIKOLAEVIČ E tu vai a quattro zampe!

PAPÀ (*al pubblico*) Della quale è stato scritto.

ELIZAVETA BAM Chi è un dado d'osso?

IVAN IVANOVIČ Io, ha-ha-ha-ha, indosso i pantaloni.

PETR NIKOLAEVIČ e ELIZAVETA BAM Ha-ha-ha-ha...!

PAPÀ Copernico era un grandissimo scienziato.

IVAN IVANOVIČ (*crolla in terra*) Sulla testa ho i capelli!

PETR NIKOLAEVIČ e ELIZAVETA BAM Ha-ha-ha-hahahahahaha...!

/Entra la mamma.

IVAN IVANOVIČ Sono tutto steso per terra.

PETR NIKOLAEVIČ e ELIZAVETA BAM Ha-ha-ha-ha-ha!

ELIZAVETA BAM Ahi, ahi, non ce la faccio più.

PAPÀ (*uscendo*) Quando compri un uccello fa' attenzione
che non abbia i denti. Se ha i denti non è un uccello.

7.

PETR NIKOLAEVIČ (*sollevando una mano*) Vi prego di
ascoltare attentamente le mie parole. Voglio dimostrarvi
che ogni sventura giunge inattesa. Quando ero ancora
completamente giovanotto vivevo in una piccola casa
con la porta che scricchiolava. Ci vivevo solo io. Oltre
a me soltanto topi e scarafaggi. Gli scarafaggi sono dap-
pertutto; quando faceva notte io chiudevo a chiave la
porta e spegnevo la lampada. Dormivo e non avevo
paura di niente.

UNA VOCE DIETRO LA SCENA Niente!

MAMMA Niente!

UN PIFFERO DIETRO LE QUINTE ♪-♪

IVAN IVANOVIČ Niente!

PIANOFORTE ♪-♪

PETR NIKOLAEVIČ Però. (*Pausa*) Non avevo niente
da temere. Proprio così. I ladri potevano anche veni-
re e frugare tutta la casetta. Che cosa avrebbero trovato?
Niente.

UN PIFFERO DIETRO LA SCENA ♪-♪(*Pausa*)

PETR NIKOLAEVIČ E chi altro avrebbe potuto intro-
dursi a casa mia di notte? Nessun altro, vero? Dico
bene?

VOCE DIETRO LE QUINTE Nessun altro, vero?

PETR NIKOLAEVIČ Vero? Ma una notte mi sve-
glio...

IVAN IVANOVIČ ... e vedo: la porta è aperta e sulla
soglia c'è una donna. La guardo fisso. Lei resta sulla
porta. C'era abbastanza luce. Doveva essere quasi l'alba.
Ad ogni modo la vidi bene in faccia. Ecco chi era (*indica
Elizaveta Bam*). A quel tempo somigliava...

TUTTI A me!

IVAN IVANOVIČ ... parlo per essere.

ELIZAVETA BAM Cosa dite?

IVAN IVANOVIČ Parlo per essere. Poi, penso, è or-
mai tardi. /*Tutti escono, eccetto Elizaveta Bam e Ivan Ivanovič*/. Lei
mi ascolta. Io le ho chiesto con che cosa l'aveva fatto.
Lei dice che si era battuta con lui a fioretto. Era stato
uno scontro leale, non era colpa sua se l'aveva ucciso.
Ascolta, perché hai ucciso Petr Nikolaevič?

ELIZAVETA BAM Urrah! Non ho ucciso nessuno!

IVAN IVANOVIČ Prendere e fare a pezzi un essere
umano. Quanta perfidia ci vuole! Urrah! E perché
poi lo hai fatto.

8.

ELIZAVETA BAM (*allontanandosi*) UUUUUUUUUU-UU-
U-U-U-U.

IVAN IVANOVIČ Lupa.

ELIZAVETA BAM UUUUU-U-U-U-U-U-U.

IVAN IVANOVIČ Lu-u-u-u-upa.

ELIZAVETA BAM (*trema*) U-U-U-U-prugne.

IVAN IVANOVIČ Bis-s-s-s-snonna!

ELIZAVETA BAM Giubilo!

IVAN IVANOVIČ Rovinata per sempre!

ELIZAVETA BAM Cavallo corvino, sul cavallo un soldato.

IVAN IVANOVIČ (*accende un fiammifero*) Mia cara Elizaveta.

/A Ivan Ivanovič tremano le mani.

ELIZAVETA BAM Le mie spalle sono come soli sorgenti. (*Sale sulla sedia*).

IVAN IVANOVIČ (*accovacciandosi*) I miei piedi sono come cetrioli. . .

ELIZAVETA BAM (*sale più in alto*) Urrah! Io non ho detto niente!

IVAN IVANOVIČ (*sdraiandosi per terra*) No, no, niente, niente. G. g. Psh. Psh.

ELIZAVETA BAM (*sollevando un braccio*) Ku-ni-ma-ga-ni-li-va-ni-bauuu!

IVAN IVANOVIČ (*steso per terra. Canta*)

Il gattino Murka
bevuto il lattuccio
è saltato sul cuscino
e poi sulla stufa –
hop-hop
con un balzo!

ELIZAVETA BAM (*grida*) Dzy cancello! Camicia! Corda!

IVAN IVANOVIČ (*sollevandosi*) Arrivarono di corsa due falegnami e chiesero: di che si tratta?

ELIZAVETA BAM Polpette! Varvara Semenna!

IVAN IVANOVIČ (*grida, serrando i denti*) Ballerina sul fi-i-i-i-i!

ELIZAVETA BAM (*saltando giù dalla sedia*) Sono tutta splendente!

IVAN IVANOVIČ (*corre verso il fondo*) La cubatura di questa stanza ci è ignota.

/La scena ruota, l'interno-stanza diventa paesaggio aperto. Dalle quinte escono papà e mamma.

ELIZAVETA BAM (*corre verso il lato opposto del palcoscenico*) Tra amici ci si arrangia.

9.

IVAN IVANOVIČ (*saltando su una sedia*) La prosperità del pastore della Pennsylvania e della pasto-o-o-o!

ELIZAVETA BAM (*saltando su un'altra sedia*) Ivan Iva-a-a-a!

PAPÀ (*mostrando una scatolina*) È una scatolina di le-e-e-e!

IVAN IVANOVIČ (*dalla sedia*) Fammi ve-e-e-e!

PAPÀ Ecco, gua-a-a-a!

MAMMA Ehi-i-i-i-i!

ELIZAVETA BAM Ho trovato un prataio-o-o-o-o!

IVAN IVANOVIČ Andiamo al lago!

PAPÀ Ehi-i-i-i-i!

ELIZAVETA BAM Ehi-i-i-i-i!

IVAN IVANOVIČ Ieri ho incontrato Kol'ka!

MAMMA Ma che di-i-i-i?

IVAN IVANOVIČ Sì, sì. L'ho incontrato, l'ho incontrato. Guardo e vedo passare Kol'ka che porta le mele. Che hai fatto, gli dico, le hai comprate? Sì, dice, le ho comprate. Poi ha preso e ha proseguito.

PAPÀ Dite, per piace-e-e-e-e!

IVAN IVANOVIČ S-sì. Gli ho chiesto: le hai comprate, le mele, o le hai rubate? E lui mi fa: perché rubate? Le ho comprate. E poi ha preso e ha proseguito.

MAMMA Dov'è che è andato?

IVAN IVANOVIČ Non so. Non le ha rubate, non le ha comprate. Se n'è andato per i fatti suoi.

10.

PAPÀ Con questo saluto non del tutto cortese la sorella la accompagnò in un luogo più aperto dov'erano ammucciate tavoli e poltrone d'oro e una quindicina di belle ragazze chiacchieravano allegramente tra loro sedute su ciò che capitava. Tutte queste ragazze avevano un gran bisogno di un ferro da stiro ben caldo e si distinguevano tutte per una strana maniera di ruotare gli occhi senza smettere di chiacchierare un solo attimo.

/Entra la cameriera. Porta una tovaglia e un paniere con dei viveri.

11.

IVAN IVANOVIČ Amici, siamo qui riuniti. Urrah!

ELIZAVETA BAM Urrah!

MAMMA e PAPÀ Urrah!

IVAN IVANOVIČ (*tremando e accendendo un fiammifero*) Voglio dirvi che dal giorno della mia nascita sono passati trentotto anni.

MAMMA e PAPÀ Urrah!

IVAN IVANOVIČ Compagni! Io ho una casa. A casa c'è mia moglie. Ha molti figli. Ne ho contati una decina.

MAMMA (*battendo il passo*) Dar'ja, Mar'ja, Fedor, Pelageja, Nina, Aleksandr e altri quattro.

PAPÀ Tutti maschi?

12.

ELIZAVETA BAM *(corre intorno alla scena)*

Mi sono strappata da tutto.

Mi sono strappata e son corsa via.

Mi sono strappata e – via di corsa.

MAMMA *(corre dietro a Elizaveta Bam)* Il pane lo mangi?

ELIZAVETA BAM La minestra la mangi? *(Corre).*

PAPÀ La carne la mangi?

MAMMA La farina la mangi?

IVAN IVANOVICĀ Il ravizzone lo mangi? *(Corre).*

ELIZAVETA BAM L'agnello lo mangi?

PAPÀ Le polpette le mangi?

MAMMA Ahi, le mie gambe sono stanche!

IVAN IVANOVICĀ Ahi, le mie forbici sono stanche.

PAPÀ Ahi, le mie molle sono stanche!

/Dietro il palcoscenico il coro canta il motivo dell'ouverture/.

MAMMA La porta del balcone è aperta.

IVAN IVANOVICĀ Vorrei saltare fino al quarto piano.

ELIZAVETA BAM *l'accompagnata dalla musica, sul motivo dell'ouverture/.*

Mi son strappata e – via!

Mi son strappata e – via!

PAPÀ Aiuto! La mia mano destra e il naso sono cose come la mano sinistra e l'orecchio!

/Tutti, uno dopo l'altro, escono correndo/.

CORO *(sul motivo dell'ouverture)*

Arrivederci, arrivederci.

♪-♪-♪

♪-♪-♪

In alto parla il pino,
e tutt'intorno il buio,
sul pino parla il letto,
nel letto c'è lo sposo.

Arrivederci, arrivederci.

♪-♪-♪

♪-♪-♪

Una volta arrivammo di corsa

♪-♪ in una casa infinita.

Dalla finestra in alto ci guarda
un giovane vecchio con gli occhiali.

Arrivederci, arrivederci.

♪-♪-♪

♪-♪-♪

Si aprirono le porte,

apparvero ♪-♪

/La luce si spegne. Resta illuminato soltanto Petr Nikolaevič/.

Ouverture.

13.

IVAN IVANOVICĀ

Tu sei tutto rotto,

la tua sedia è rotta.

VIOLINO

pa pa pì pa

pa pa pì pa

IVAN IVANOVICĀ

Alzati da Berlino

metti la pellegrina.

VIOLINO

pa pa pì pa

pa pa pì pa

IVAN IVANOVICĀ

Otto minuti passeranno in un fiat.

VIOLINO

pa pa pì pa

pa pa pì pa

IVAN IVANOVICĀ

Vi è stato presentato il conto

svegliate, intrepidieri,

plotone o compagnia:

alle mitragliatrici. Pronti!

TAMBURO

♪- - ♪-

♪- - ♪-

♪- - ♪- - ♪- ♪

IVAN IVANOVICĀ

Volarono brandelli

per settimane e settimane.

SIRENA e TAMBURO

via-a bùm, bùm

via-a-a-a bùm.

IVAN IVANOVICĀ

Al primo botto del capore vapitano

non fece faso la fidanzata culva.

/La luce si fa via via più intensa/.

SIRENA

via, via, via

IVAN IVANOVIČ

Aiutatemi subito, presto!

Sopra di me insalata e acqua. */Luce piena/.*

VIOLINO

pa pa pì pa

pa pa pì pa

/Da una quinta viene fuori Ivan Ivanovič/.

14.

IVAN IVANOVIČ

Dite, Petr Nikolaevič,

siete stati su quella montagna?

PETR NIKOLAEVIČ

Ne torno or ora.

Là è così bello.

Crescono fiori, stormiscono alberelli.

E c'è una casetta di legno,

e nella casetta arde un fuocherello,

e sul fuoco volano farfalline,

e contro i vetri battono zanzare.

A volte sgattaiola e vola sotto il tetto

il vecchio brigante succiacapre.

Il cane fa oscillare l'aria con la catena

e latra al vuoto che ha davanti a sé,

e in risposta le libellule

borbottano scongiuri in ogni modo.

IVAN IVANOVIČ

E in questa casetta

che è di legno,

dove brilla e guizza il fuocherello,

chi abita in questa casetta?

PETR NIKOLAEVIČ

Nessuno abita in questa casetta,

nessuno apre mai la porta,

soltanto i topi strofinano farina tra i palmi delle manine,

soltanto la lampada risplende di rosmarino

e tutto il giorno lo scarafaggio sta sulla stufa come un eremita.

IVAN IVANOVIČ

E chi mai accende la lampada?

PETR NIKOLAEVIČ

Nessuno. Arde da sola.

IVAN IVANOVIČ

Non s'è mai visto al mondo.

PETR NIKOLAEVIČ

Vuote, stupide parole.

Esiste il moto perpetuo,

il respiro di elementi eteri,

la corsa dei pianeti, la rotazione della terra,

il folle alternarsi di giorno e notte,

la combinazione della sorda natura,

l'ira e la forza di belve delle foreste fitte

e la vittoria dell'uomo

sulle leggi della luce e dell'onda.

IVAN IVANOVIČ (accendendo un fiammifero)

Ora ho capito, ho capito, ho capito,

ringrazio e riverisco

e come sempre chiedo:

ditemi, che ora è?

PETR NIKOLAEVIČ

Le quattro. È già ora di pranzare!

Andiamo, Ivan Ivanovič,

ma ricordate che Elizaveta Bam

morirà la notte di domani.

PAPÀ (entrando)

Quale Elizaveta Bam,

quella che mi è figlia

e che voi volete

uccidere e impiccare al pino

la notte che verrà,

quella che è bella,

perché lo sappiano le bestie tutte

e il paese intero.

E io vi ordino

con la potenza della mano

di dimenticare Elizaveta Bam

nonostante la legge.

PETR NIKOLAEVIČ

Prova solo a proibirlo

e ti schiaccerò in un secondo,

poi con fruste rosse

ti spezzerò le articolazioni.

Ti farò a pezzi, ti gonfierò di botte, ti manderò

a cavalcare il vento come un gallo.

IVAN IVANOVIČ

A lui tutto è noto,

lui mi è amico e signore,

con un solo colpo d'ala

lui muove i mari,
con un solo colpo d'ascia
lui taglia monti e foreste –
con il suo solo respiro
è ovunque, inafferrabile.

PAPÀ

Dai, stregone, battiamoci,
tu con la parola, io con la mano,
passerà un minuto, passerà un'ora,
poi ne passerà un'altra.
Morirò io, tu morirai,
e tutto resterà silenzioso,
ma che esulti mia figlia,
Elizaveta Bam.

15.

La battaglia dei due bogatyr'

IVAN IVANOVIC'

La battaglia dei due *bogatyr'*!
Testo di Immanuil Krajsdajtejrik,
musica di Veliopago, pastore dei Paesi bassi!
Movimento – di un ignoto viaggiatore.
L'inizio verrà annunciato da una campana.
La battaglia dei due *bogatyr'*!

/Vengono portati in scena due tavolini/.

VOCI DA VARIE PARTI DELLA SALA

La battaglia dei due *bogatyr'*!
Testo di Immanuil Krajsdajtejrik!
Musica di Veliopago, pastore dei Paesi Bassi!
Movimento – di un ignoto viaggiatore.
L'inizio verrà annunciato da una campana!
La battaglia dei due *bogatyr'*!

E così via.

CAMPANA Bum, bum, bum, bum, bum.

PETR NIKOLAEVIC'

Kurybý'r, daramùr
dy'n'diri,
slakaty'r' pakaradagu
da ky' čiri kiri, kiri
zandudila chabakula
che-e-el',
chàncu anà kudy
stùm ci na làkudy
para vy na ly'jtana

che-e-el'
càpu, àcapàli
capatàli màr
nabalòcìnà
che-e-el' (*solleva la mano*)

PAPÀ

Voli pure sul sole
l'alato pappagallo,
diventi buio il dorato
vasto giorno – così sia.
Penetri le foreste il suono
e il rumore dello zoccolo,
e con un sibilo scenda dalla ruota
il baule del fondamento.
E il cavaliere, seduto alla tavola,
sfiorando le spade,
solleverà la coppa
e poi urlerà:

io porto questa coppa
alle labbra entusiaste,
bevo a Elizaveta Bam,
di tutti la migliore.
Le sue mani fresche e bianche
mi carezzavano il gilet. . .
Elizaveta Bam, salute a te,
vivi ancora centomila anni!
PETR NIKOLAEVIC'
Allora, cominciamo.
Chiedo di seguire attentamente
l'oscillazione delle nostre sciabole –
quale e dove getta la lama
dove e quale direzione prende.

/Un colpo/.

PAPÀ *(andando all'assalto)*

Sciabolo a sinistra e a destra,
si salvi chi può dove può!
Già intorno stormisce il querceto,
e crescono intorno i giardini.
PETR NIKOLAEVIC'
Guardati meno attorno,
osserva meglio il movimento
dei centri del ferro e la condensazione
delle forze mortali.

PAPÀ

Gloria al ferro-carborundo!

/solleva il fioretto e lo agita al ritmo della declamazione/

Rafforza le strade asfaltate
e di luce elettrica splendendo
tortura a morte il nemico!
Gloria al ferro! Canti alla battaglia!
Essa turba il brigante,
trasforma i bimbi in giovani,
tortura a morte il nemico!
Inni alla battaglia! Gloria alle piume!
Esse volano per l'aria,
riempiono gli occhi degli infedeli,
torturano a morte il nemico!
Gloria alle piume! Saggezza alla pietra.
Sta ai piedi del serio pino,
di sotto alla pietra scorre l'acqua
incontro al nemico morto.

/Petr Nikolaevič cadel.

PETR NIKOLAEVIČ

Sono caduto in terra sconfitto,
addio, Elizaveta Bam,
vai nella mia casetta sulla montagna
e sdraiati lì.

Correranno sul tuo corpo
e sulle tue mani
sordi topi, e poi
lo scarafaggio-eremita.
Senti, suona la campana

/scampanio/

sul tetto: bim e bam,
perdono, chiedo scusa,
Elizaveta Bam.

IVAN IVANOVIČ

La battaglia dei due *bogatyř* è terminata.

/Petr Nikolaevič viene portato via/.

16.

ELIZAVETA BAM (*entrando*)

Ah, sei qui papà. Sono contenta,
torno adesso dalla cooperativa,
ho comprato un po' di caramelle,
volevo una torta per il tè.

PAPÀ (*slacciandosi il colletto*) Pfuì, sono distrutto.

ELIZAVETA BAM Che cosa hai fatto?

PAPÀ

Ah, sì... ho spaccato legna
e sono stanco morto.

ELIZAVETA BAM

Ivan Ivanovič, fate un salto in mezzabirreria,
portate una bottiglia di birra e dei piselli.

IVAN IVANOVIČ

Va bene: piselli e mezza birra,
dunque vado in birreria e poi torno.

ELIZAVETA BAM

Non mezza birra, una birra intera,
non in birreria, ma nei piselli!

IVAN IVANOVIČ

Vado. Nascondo la pelliccia nella mezzabirreria
e in testa metto il mezzopisello.

ELIZAVETA BAM

Ma no, non è il caso, solo fate in fretta,
papà è stanco di spaccare legna.

PAPÀ

Le donne! Hanno poco comprendonio,
nei propri concetti hanno il vuoto.

17.

MAMMA (*entrando*) Compagni. 'Sta mascaziona ha
accoppiato il figlio mio. */Da dietro le quinte spuntano due teste/.*

TESTE Quale mascaziona? Quale?

MAMMA Questa qui, con queste labbra!

ELIZAVETA BAM Mamma, mamma, che cosa dici?

/Ivan Ivanovič accende un fiammifero/.

MAMMA Tutto per colpa tua la sua vita è finita zero a
zero.

ELIZAVETA BAM Dimmi, di chi stai parlando?

MAMMA (*il volto impietrito*) Iih-iih-iih!

ELIZAVETA BAM È impazzita.

/Papà prende un fazzoletto e si mette a ballare da fermo/.

MAMMA Sono una seppia.

*/La scenografia ruota – il paesaggio aperto diventa l'interno di una stanza. Le
quinte inghiottono papà e mamma/.*

ELIZAVETA BAM Adesso arriveranno, che cosa ho
fatto!

(Scena uguale a quella dell'inizio).

MAMMA $3 \times 27 = 81$.

18.

ELIZAVETA BAM Arriveranno certamente, per prendermi e cancellarmi dalla faccia della terra. Scappare. Devo scappare. Ma dove? Questa porta dà sulle scale, e sulle scale li incontrerò. La finestra? (*Guarda dalla finestra*) Uuh! – è troppo alto. . . Non posso saltar giù. Che cosa devo fare? . . . Dei passi. Sono loro. Chiuderò a chiave la porta e non la aprirò. Bussino quanto gli pare. /*Chiude a chiave la porta*./

Bussano alla porta, poi

UNA VOCE Elizaveta Bam, in nome della legge, vi ordino di aprire la porta. (*Silenzio*)

PRIMA VOCE Vi ordino di aprire la porta. (*Silenzio*).

SECONDA VOCE (*a voce bassa*) Forza, abbattiamo la porta.

PRIMA VOCE Elizaveta Bam, aprite, altrimenti abatteremo la porta!

ELIZAVETA BAM Che cosa volete farmi?

PRIMA VOCE Vi aspetta un grosso castigo.

ELIZAVETA BAM Perché? Perché non volete dirmi che cosa ho fatto?

PRIMA VOCE Siete accusata dell'assassinio di Petr Nikolaevič Krupernak.

SECONDA VOCE E dovrete risponderne.

ELIZAVETA BAM Ma io non ho ucciso nessuno!

PRIMA VOCE Questo lo deciderà il tribunale.

/Elizaveta Bam apre la porta. Entrano Petr Nikolaevič e Ivan Ivanovič travestiti da pompieri./

ELIZAVETA BAM Sono in vostro potere.

PETR NIKOLAEVIČ In nome della legge, vi dichiaro in arresto.

IVAN IVANOVIČ (*accendendo un fiammifero*) Seguiteci.

19.

ELIZAVETA BAM (*grida*) Legatemi! Tiratemi per la treccia! Passatemi attraverso la tinozza! Non ho ucciso nessuno! Non posso uccidere nessuno! /*Movimento di quinte, oggetti, fondale, personel*./

PETR NIKOLAEVIČ Calma, Elizaveta Bam!

IVAN IVANOVIČ Guarda lontano davanti a te. /*Emette un sonoro singulto*./

ELIZAVETA BAM E nella casetta che sta sulla montagna già arde il fuocherello. I topi muovono, muovono i loro baffetti. E sulla stufa è seduto Scarafaggio De

Scarafaggis, ha la camicia col colletto rosso e un'ascia in mano.

PETR NIKOLAEVIČ Elizaveta Bam, con le braccia tese in avanti e abbassando lo sguardo fisso, muovetevi dietro di me mantenendo l'equilibrio delle articolazioni e il trionfo dei tendini. Seguitemi.

Escono lentamente.

/Buiol

Sipario

12-24 dicembre 1927

[D. Charms, *Elizaveta Bam*, traduzione di S. Vitale (*L'avanguardia russa*, Milano 1979, pp. 291-328) interamente rivista in base al testo apparso in D. Charms, *Dnej katybr. Izbrannye stichotvoreniya, poemy, dramatričeskie proizvedenija*, a cura di Michail Mejlach, Moskva-Cayenne 1999, pp. 271-300. Con /.../ si segnalano le indicazioni di regia che compaiono come note in calce al testo. Nella sua copia dattiloscritta Charms aveva annotato la divisione di *Elizaveta Bam* nei seguenti *kuski* [pezzi]: Melodramma realistico; Genere realistico, da commedia; Genere assurdo-comico, naïf; Realistico. Genere da commedia di costumi; Ritmico (Radiks). Ritmo dell'autore; Radiks di costume; Melodramma solenne, sottolineato da Radiks; Spostamento di altezze; Pezzo paesaggistico; Monologo a parte. Pezzo a due piani; Speech; Činar'; Radiks; Pathos classico; Pathos da ballata; Orologio a carillon; Pathos fisiologico; Realistico, seccamente ufficiale; Finale da opera]



Natale a casa Ivanov. Dramma

Aleksandr Vvedenskij

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 199-208 ◇

PERSONAGGI:

PETJA PEROV, bambino di 1 anno

NINA SEROVA, bambina di 8 anni

VARJA PETROVA, bambina di 17 anni

VOLODJA KOMAROV, bambino di 25 anni

SONJA OSTROVA, bambina di 32 anni

MIŠA PESTROV, bambino di 76 anni

DUNJA ŠUSTROVA, bambina di 82 anni

PUZYREVA MADRE

PUZYREV PADRE

CANE di nome Vera

UN FABBRICANTE DI BARE

CAMERIERE, CUOCHI, SOLDATI, MAESTRI di latino e greco, e altri.

L'azione si svolge negli anni Novanta del secolo scorso.

PRIMO ATTO

Primo quadro

Una stanza da bagno. È la vigilia di Natale e i bambini fanno il bagno. C'è anche un comò. A destra della porta, i cuochi tagliano galline e porcellini. Njanje, njanje e njanje lavano i bambini. Tutti i bambini stanno in un'unica, grande vasca, mentre Petja Perov, bambino di un anno, fa il bagno in una tinozza che sta proprio di fronte alla porta. Sulla parete, a sinistra della porta, c'è un orologio. Indica le nove di sera.

PETJA PEROV, bambino di 1 anno Ci sarà l'albero di Natale? Sì. Magari invece non lo fanno. Magari muoio.

NJANJA (tetra come una puzzola) Lavati, Petja Perov. Insaponati le orecchie e il collo. Non sai ancora parlare.

PETJA PEROV, bambino di 1 anno So parlare con i pensieri. So piangere. So ridere. Che cosa pretendi?

VARJA PETROVA, bambina di 17 anni Volodja, strofinami la schiena. Dio sa perchè, mi ci è cresciuto il muschio. Che ne pensi?

VOLODJA KOMAROV, bambino di 25 anni Non penso niente. Mi sono scottato la pancia.

MIŠA PESTROV, bambino di 76 anni Adesso ti verrà

una macchia. Che non si potrà mandare via mai più con niente, io lo so.

SONJA OSTROVA, bambina di 32 anni Miša, parli eternamente a vanvera. Guarda piuttosto che petto grosso mi è venuto.

DUNJA ŠUSTROVA, bambina di 82 anni Di nuovo a vantarti. Prima delle natiche, ora del petto. Non hai timor di Dio.

SONJA OSTROVA, bambina di 32 anni (piegata dal dolore come un adulto della Piccola Russia) Mi sono offesa. Stupida, idiota, puttana.

NJANJA (agitando l'ascia come una scure) Son'ka, se dici ancora parolacce lo dico a papà e a mamma, ti faccio a pezzi con l'ascia.

PETJA PEROV, bambino di 1 anno E per un attimo breve sentirai la pelle che si squarcia e il sangue che zampilla. Mentre quello che sentirai dopo non possiamo saperlo.

NINA SEROVA, bambina di 8 anni Sonečka, questa njanja è una pazza o una criminale. È capace di tutto. Perché poi ce l'avranno presa.

MIŠA PESTROV, bambino di 76 anni Bambini, smettetela di litigare. In questo modo non arriviamo a vederlo, l'albero. Mamma e papà hanno comprato le candeline, i dolci, e i fiammiferi per accendere le candele.

SONJA OSTROVA, bambina di 32 anni A me le candele non servono. Ho il mio dito.

VARJA PETROVA, bambina di 17 anni Sonja, non insistere su questa cosa. Non insistere. Pensa a lavarti meglio, invece.

VOLODJA KOMAROV, bambino di 25 anni Le bambine si devono lavare più spesso dei bambini, altrimenti fanno schifo. Io la penso così.

MIŠA PESTROV, bambino di 76 anni Su, finitela di dire porcherie. Domani ci sarà la festa, l'albero di Natale, e tutti ci divertiremo un mondo.

PETJA PEROV, bambino di 1 anno Soltanto io starò in

braccio a tutti gli invitati, uno dopo l'altro, con un'aria seria e stupida, come se non capissi niente. Io e l'invisibile Dio.

SONJA OSTROVA, bambina di 32 anni E io, quando entrerò nel salotto e accenderanno le candeline, mi alzerò la gonna e farò vedere tutto a tutti.

NJANJA (inferocita) No, tu non farai vedere nulla. Comunque non hai niente da mostrare, sei ancora piccola.

SONJA OSTROVA, bambina di 32 anni E invece lo farò. E sul fatto che ce l'ho piccola, hai detto la verità. È molto meglio. Altro che la tua.

NJANJA (afferra l'ascia e le stacca la testa) Hai meritato questa morte.

BAMBINI (gridano) Assassina, è un'assassina. Salvateci. Basta col bagno.

I cuochi smettono di tagliare galline e porcellini.

A due passi di distanza dal corpo sta per terra la testa matta insanguinata.

Dietro la porta ulula il cane Vera. Entra la polizia.

POLIZIA E dove sono i vostri genitori?

BAMBINI (in coro) A teatro.

POLIZIA Sono usciti da molto?

BAMBINI (in coro) Sì, ma non per sempre.

POLIZIA E cosa sono andati a vedere, un balletto o un dramma?

BAMBINI (in coro)

Un balletto con le baiadere,
noi amiamo la mamma.

POLIZIA

Fa piacere incontrare
gente istruita che legge.

BAMBINI (in coro) Portate sempre coturni e corregge?

POLIZIA

Sempre. Vediamo un cadavere
e una testa separata.

Qui giace senza scopo
una persona senza capo.

Che cosa è successo?

BAMBINI (in coro) La njanja ha ammazzato con l'ascia la nostra sorellina.

POLIZIA E dov'è l'assassina?

NJANJA

Son qui, fuor di ragione.

Legatemi le mani.

Portatemi in prigione.

Giustiziatemi domani.

POLIZIA Ehi, servi, fate luce.

SERVI

Piangiamo a dirotto,
comandi, poliziotto.

NJANJA (piange)

Processate il cavallo,
abbiate pietà di me!

POLIZIA

Perché processare un cavallo
cui nulla viene ascritto
in questo atroce delitto?

E poi non lo troviamo
un cavallo colpevole.

NJANJA Io sono pazza.

POLIZIA Dai, vestiti. Al commissariato chiariranno le cose. Ti faranno la perizia. Mettetele i ferri o le catene.

UN CUOCO Per te, njanja, anche le manette.

UN ALTRO CUOCO Assassina.

POLIZIA Ehi, cuochi, silenzio. Ora andiamo.
Arrivederci, bambini.

Si sente bussare alla porta. Irrompono Puzyrev padre e Puzyreva madre. Sono impazziti dal dolore. Gridano in modo terribile, ululano e muggiscono. Sulla parete, a sinistra della porta, l'orologio indica le dodici di sera.

Fine del primo quadro

Secondo quadro

La stessa sera, foresta. Neve altissima, da portar via coi carri. E, in effetti, la portano via coi carri. Nel bosco i taglialegna tagliano gli abeti. Domani in molte famiglie russe ed ebreo festeggeranno il Natale. Fra i taglialegna si distingue uno di nome Fedor. È il fidanzato della njanja che ha commesso l'omicidio. Ma che ne sa lui? Lui non sa ancora niente. Con gesti regolari sega l'abete per l'albero di Natale dei Puzyrev. Tutte le bestie si sono nascoste nelle loro tane. I taglialegna cantano un inno in coro. Sullo stesso orologio, a sinistra della porta, le stesse nove di sera.

TAGLIALEGNA

Com'è bello nel bosco,
come brilla la neve.

Pregate la ruota
di tutto più tonda.

Sui cavalli gli alberi
stanno in silenzio.

E i figliastri sulle slitte
strillano come angeli.

Così, domani è Natale,
e noi, infame volgo,
alla sua salute
berremo molti piatti.

Dal trono guarda Dio
e sorridendo mite
sospira piano “Oh, mio
popolo infelice”.

FEDOR (pensieroso) No, voi non sapete quello che vi dirò adesso. Io ho una fidanzata. Fa la njanja nella grande famiglia dei Puzyrev. È molto bella. Io le voglio molto bene. Io e lei viviamo già come marito e moglie.

I taglialegna gli indicano a segni, ognuno come può, il loro interesse per quello che ha detto. Si chiarisce così che non sanno parlare. E il fatto che abbiano appena smesso di cantare è uno dei semplici casi di cui è piena la vita.

FEDOR Solo che è così nervosa, la mia fidanzata. Ma che ci vuoi fare, è un lavoro duro. La famiglia è grande. Hanno molti figli. Che ci vuoi fare.

TAGLIALEGNA Frutto.

(È vero che ha parlato, ma ha detto una cosa a sproposito. Quindi non conta.

Anche i suoi compagni parlano sempre a sproposito).

SECONDO TAGLIALEGNA Itterizia.

FEDOR Dopo che ci faccio l'amore non provo mai noia, e neanche schifo. È perché ci vogliamo molto bene. Siamo come un'anima sola e intima.

TERZO TAGLIALEGNA Bretelle.

FEDOR Adesso porto l'albero e stanotte andrò a trovarla. Lei ha fatto il bagno ai bambini e adesso mi sta aspettando. Che ci vuoi fare.

Fedor e i taglialegna salgono sulla slitta e lasciano il bosco. Escono le bestie: la Giraffa — animale straordinario, il Lupo — animale di castoro, il Leone-sovrano e il Porcello suino.

GIRAFFA Le ore passano.

LUPO Come mandrie di pecore.

LEONE Come mandrie di buoi.

PORCELLO SUINO Come lische di storione.

GIRAFFA Le stelle brillano.

LUPO Come sangue di pecore.

LEONE Come sangue di buoi.

PORCELLO SUINO Come latte di balia.

GIRAFFA I fiumi scorrono.

LEONE Come parole di pecore.

PORCELLO SUINO Come il dio-salmone. . .

GIRAFFA Dov'è la nostra morte?

LUPO Nell'anima delle pecore.

PORCELLO SUINO In recipienti capienti.

GIRAFFA Vi ringrazio. La lezione è finita.

Gli animali la Giraffa — animale straordinario, il Lupo — animale di castoro, il Leone-sovrano e il Porcello suino escono di scena proprio come nella vita. Il bosco resta solo. L'orologio a sinistra della porta indica le dodici di notte.

Fine del secondo quadro

Terzo quadro

Notte. Bara. Candele scorrono via lungo il fiume. Puzyrev padre. Occhiali.

Barba. Bava. Lacrime. Puzyreva madre. Bardatura femminile. Bella donna.

Busto. Nella bara è stesa Sonja Ostrova. Esanguie. La testa mozzata sta sul cuscino, applicata al suo ex corpo. Sulla parete, a sinistra della porta, c'è l'orologio. Indica le due di notte.

PUZYREV PADRE (piange) Bambina mia, Sonja, ma com'è successo, com'è successo. Ancora stamattina giocavi a palla e correvi come viva.

PUZYREVA MADRE Sonečka. Sonečka. Sonečka. Sonečka. Sonečka. Sonečka. Sonečka. Sonečka.

PUZYREV PADRE (piange) Il diavolo ci ha spinto ad andare a teatro per vedere quello stupido balletto con le ballerine panciute e vellose. Adesso ricordo che una di loro, tutta radiosa e luccicante mi ha sorriso, ma io ho pensato a che mi servi, io ho figli, moglie, soldi. Ed ero così contento, così contento. Poi siamo usciti dal teatro, ho chiamato un vetturino e gli ho detto: Vanja, portaci a casa in fretta, non so perché, ma sento un cruccio al cuore.

PUZYREVA MADRE (sbadiglia) O Dio crudele, Dio crudele, perché ci punisci in questo modo.

PUZYREV PADRE (si soffia il naso) Eravamo come una fiamma, e Tu ci spegni.

PUZYREVA MADRE (si incipria) Volevamo fare l'albero di Natale, la festa per i bambini.

PUZYREV PADRE (bacia la moglie) E la faremo, la faremo. A dispetto di tutto.

PUZYREVA MADRE (si spoglia) Oh, sarà una bellissima festa. L'albero di Natale più bello di tutti gli alberi di Natale.

PUZYREV PADRE (accendendo la propria immaginazione) E tu sei così bella, e i bambini così cari.

PUZYREVA MADRE (gli si concede) Dio, perché il divano scricchiola in questo modo. Che cosa orribile.

PUZYREV PADRE (fatto quello che doveva fare, piange) Signore, ci è morta una figlia e noi qui, come bestie.

PUZYREVA MADRE (*piange*) Ma non è morta, non è morta, è questo è il punto. L'hanno ammazzata.

Entra una njanja portando in braccio Petja Perov, bambino di 1 anno.

NJANJA Il bambino si è svegliato. È inquieto. Fa smorfie col viso. Guarda tutto con ribrezzo.

PUZYREVA MADRE Dormi, Peten'ka, dormi. Ti faremo noi la guardia.

PETJA PEROV, bambino di 1 anno E Sonja cosa fa, è sempre morta?

PUZYREV PADRE (*sospira*) Sì, morta. Sì, uccisa. Sì, morta.

PETJA PEROV, bambino di 1 anno Proprio come pensavo. E l'albero di Natale, e la festa?

PUZYREVA MADRE Sì, sì, la festa ci sarà. E che cosa state facendo tutti voi, bambini?

PETJA PEROV, bambino di 1 anno Adesso tutti noi bambini dormiamo. Anche io mi addormento. (*Si addormenta*)

La njanja lo porta ai genitori che gli fanno il segno della croce sulla fronte e lo baciano. La njanja lo porta via.

PUZYREV PADRE (*alla moglie*) Resta un attimo sola qui con la bara. Io torno subito. Vado a vedere se portano l'albero. (*Esce di corsa dal salotto. Torna dopo un secondo, stropicciandosi le mani*). A proposito, bisogna mettere altre candele, queste ormai si son sciolte nel Lete. (*Fa un profondo inchino in direzione della bara e della moglie, quindi esce in punta di piedi*).

PUZYREVA MADRE (*resta sola*) Sonečka, sai, mentre salivamo le scale, continuava a volarmi sulla testa una cornacchia nera, e io sentivo fitte d'angoscia morale al cuore. E quando siamo entrati in casa e il servo Stepan Nikolaev ha detto "l'ha uccisa, l'ha uccisa", non ho urlato con voce sconsolata. Mi ero così spaventata. Così spaventata. È stata così dura.

Sonja Ostrova (ex bambina di 32 anni) giace come un pilone ferroviario abbattuto. Sente quello che le dice la madre? No, figurarsi. È assolutamente morta. Uccisa.

La porta si spalanca. Entra Puzyrev padre. Lo segue Fedor. Seguito dai taglialegna. Portano dentro l'abete. Tutti, vedendo la bara, si tolgono il cappello. Salvo l'abete, che non ha cappello e che di queste cose non s'intende.

PUZYREV PADRE Silenzio, ragazzi, silenzio. Mia figlia, la mia bambina, sta esalando l'ultimo respiro. Anzi (*singhiozza*), neanche più l'ultimo, ha la testa mozzata.

FEDOR Voi ci comunicate una sventura. E noi vi portiamo una gioia. Ecco qui l'abete.

PRIMO TAGLIALEGNA Frutto.

SECONDO TAGLIALEGNA Epistola ai greci.

TERZO TAGLIALEGNA Un uomo affoga. Salvatelo.

Escono tutti. Sonja Ostrova, ex bambina di 32 anni, resta sola. Restano la sua testa e il suo corpo.

TESTA Corpo, hai sentito tutto?

CORPO Io, testa, non ho sentito niente. Non ho orecchie. Ma ho provato tutto.

Fine del terzo quadro e del primo atto.

L'orologio a sinistra della porta indica le tre di notte.

SECONDO ATTO

Quarto quadro

Commissariato. Notte. Ceralacca. Polizia. L'orologio a sinistra della porta indica le dodici di notte. Uno scrivano e un poliziotto seduti.

SCRIVANO La ceralacca ha il seno pieno di una polacca. La penna ha le cosce cocenti di una renna.

POLIZIOTTO

Mi annoio, scrivano.

Tutto il giorno son stato di guardia in deliquio.

Ho preso freddo. Ho il raffreddore. E tutto mi disgusta, la pioggia errabonda come le piramidi egiziane nell'assolato Egitto.

Sollazzami.

SCRIVANO Tu sei impazzito, poliziotto, lo vedo. Perché dovrei sollazzarti, io sono un tuo superiore.

POLIZIOTTO

Quanto è vero Dio,

farmacie bettole e bordelli

mi faranno uscire di cervello.

Perché portare intossicati in farmacia.

Preferirei restare a casa mia

a leggere brani scelti di Karl Marx

e la mattina bere latte, non cognac.

SCRIVANO E quell'ubriaco? Cos'ha che continua a barcollare?

POLIZIOTTO

Oscilla come questo pendolo.

Sulla sua testa vacilla la Via lattea.

Sono tanti questi lavoratori del mare,

questi reietti e schiavi della gleba.

Entrano il commissario e alcuni gendarmi.

COMMISSARIO Tutti in piedi. Portare via tutto. Pregare Dio. Adesso faranno entrare l'assassina.

(Soldati, servi, cuochi, maestri di latino e greco trascinano la njanja che ha ucciso Sonja Ostrova).

COMMISSARIO Lasciatela! (*Rivolto alla njanja*) Accomodatevi in prigione.

NJANJA Le mie mani sono insanguinate. I miei denti sono insanguinati. Dio mi ha abbandonata. Sono pazza. Quella starà facendo qualcosa adesso.

COMMISSARIO Njanja, di chi stai parlando. Sta' attenta a non parlare troppo. Datemi una coppa di vodka. Quella chi è?

NJANJA Sonja Ostrova, quella che ho ucciso. Quella adesso starà pensando qualcosa. Ho freddo. La testa mi fa male come fosse la pancia.

SCRIVANO Ed è ancora giovane. E ancora snella. E ancora bella. Come una stella. Come una pollastrella. Come una sorella.

POLIZIOTTO (*alla njanja*)

Immagino la vostra ambascia, avete ucciso una bambina con l'ascia adesso nell'anima avete un dolore che si può descrivere con parole.

COMMISSARIO Allora, njanja, come vi sentite? È bello essere un'assassina?

NJANJA No. È dura.

COMMISSARIO Vi condanneranno a morte. Com'è vero Dio, vi condanneranno a morte.

NJANJA Picchio con le mani. Picchio con i piedi. La sua testa è nella mia testa. Sono Sonja Ostrova, la njanja mi ha ucciso. Fedja-Fedor, salvami.

POLIZIOTTO

Un giorno, ricordo, montavo la guardia al gelo. Intorno passavano persone e belve coperte di pelo. Una nube di cavalieri greci sfrecciò come un'ode. Fischiai nel fischiello. Chiamai più d'un custode. A lungo guardammo nei nostri cannocchiali, le orecchie a terra, cercando nel rumore dei viali lo scalpiccio di zoccoli. Invano aspettammo la cavalleria. Dopo un breve pianto tornai a casa mia.

COMMISSARIO A che proposito ci hai raccontato questa storia? Rispondi. Cretino! Mezzemaniche! Non sai fare il tuo lavoro.

POLIZIOTTO Volevo distogliere l'assassina dai suoi pensieri tetri.

SCRIVANO Bussano. Sono gli infermieri. Infermieri, portatela nel vostro manicomio.

Bussano alla porta, entrano gli infermieri.

INFERMIERI Chi dobbiamo prendere? Questo Napoleone?

Escono. L'orologio a sinistra della porta indica le quattro di notte.

Fine del quarto quadro

Quinto quadro

Manicomio. Al brustweeer c'è il dottore, mira allo specchio. Tutt'intorno fiori, quadri, tappetini. L'orologio a sinistra della porta indica le quattro di notte.

DOTTORE Dio, che orrore. Intorno ho solo persone anormali. Mi perseguitano. Divorano i miei sogni. Vogliono spararmi. Ecco, uno di loro è arrivato furtivamente fin qui e mira su di me. Mira e non spara. Non spara, non spara, non spara e mira. Dunque sparereò io. *Spara. Lo specchio va in frantumi. Entra un infermiere di pietra.*

INFERMIERE Chi ha sparato col cannone?

DOTTORE Non so, lo specchio, credo. E quanti siete?

INFERMIERE Molti.

DOTTORE Ah, bene. Perché mi fa un po' male la zucchetta. Hanno portato qualcuno.

INFERMIERE Una njanja omicida, dal commissariato.

DOTTORE È nera come il carbone?

INFERMIERE Sapete, io non so tutto.

DOTTORE Che fare. Mi piace questo tappetino. (*Spara al tappetino. L'infermiere si accascia esanime*). Perché siete caduto, non ho sparato a voi, ho sparato al tappetino.

INFERMIERE (*sollevandosi*) Mi era parso di essere un tappetino. Ho preso una cosa per un'altra. Quella njanja dice di essere pazza.

DOTTORE È lei che lo dice, non noi. Noi non lo diremo senza motivo. Io, vedete, tutto il nostro giardino con tutti i suoi alberi e i suoi vermi sotterranei e le sue nuvole silenziose lo tengo qui sul – sul... come si chiama?

(Indica il palmo della mano)

INFERMIERE Uva.

DOTTORE No.

INFERMIERE Muro.

DOTTORE No. Qui sul palmo. Va bene. Fai entrare questa njanja.

Entra la njanja.

NJANJA Sono pazza. Ho ucciso una bambina.

DOTTORE Non è bello uccidere i bambini. Siete sana.

NJANJA Non l'ho fatto apposta. Sono pazza. Mi possono condannare a morte.

DOTTORE Siete sana. Avete un bel colorito. Contate fino a tre.

NJANJA Non ne sono capace.

INFERMIERE Uno. Due. Tre.

DOTTORE Vedete, e dite che non sapete contare. Avete una salute di ferro.

NJANJA Parlo con disperazione. Non sono stata io a contare, è stato il vostro infermiere.

DOTTORE Adesso ormai è difficile ricostruire come è andata. Mi sentite?

INFERMIERE Vi sento. Sono una njanja, sono obbligata a sentire tutto.

NJANJA Dio, la mia vita finisce. Presto mi giustizieranno.

DOTTORE Fatela uscire e piuttosto portate dentro l'albero di Natale. Affè mia, è più bello. Più allegro. Sono così stufo di star qui a lavorare. Buona notte.

Su una barca, puntando i remi sul pavimento per avanzare, entrano i malati.

DOTTORE Buongiorno malati, dov'è che andate.

PAZZI Per funghi e fragole.

DOTTORE Ah, capisco.

INFERMIERE E io vengo con voi a fare il bagno.

DOTTORE Njanja, vai a giustiziarti. Sei sana. Sei il ritratto della salute.

L'orologio a sinistra della porta indica le sei del mattino.

Fine del quinto quadro

Sesto quadro

Corridoio. Porte su un lato, porte sull'altro lato. Porte dappertutto. Buio.

Fedor, il taglialegna fidanzato della njanja che ha ucciso Sonja Ostrova, cammina lungo il corridoio in frac, con un pacchetto di cioccolatini in mano. Di punto in bianco ha gli occhi bendati. L'orologio a sinistra della porta indica le cinque del mattino.

FEDOR (entrando in una delle porte) Dormi?

VOCE DI UNA CAMERIERA Dormo, ma tu entra.

FEDOR Significa che sei nel letto. Guarda, ti ho portato dei dolciumi.

CAMERIERA Da dove vieni.

FEDOR Sono stato ai bagni turchi. Mi sono strigliato con le spazzole come un cavallo. E lì per scherzo mi hanno bendato gli occhi. Ora mi tolgo il frac.

CAMERIERA Spogliati. Sdraiati su di me.

FEDOR Arrivo, arrivo. Non avere fretta. Mangia i cioccolatini.

CAMERIERA Li mangio. E tu fai quello che devi fare. Domani ci sarà l'albero di Natale, ci sarà festa.

FEDOR (le va sopra) Lo so, lo so.

CAMERIERA E hanno ammazzato una bambina.

FEDOR Lo so. L'ho sentito.

CAMERIERA È già nella bara.

FEDOR Lo so, lo so.

CAMERIERA La madre piangeva, e pure il padre.

FEDOR (si solleva) Mi annoio con te. Non sei la mia fidanzata.

CAMERIERA E con questo.

FEDOR Tu mi sei estranea d'animo. Presto sparirò come un papavero.

CAMERIERA Tanto io che me ne faccio di te. Comunque, se lo vuoi fare un'altra volta.

FEDOR No, no, sento un'angoscia terribile. Presto sparirò come la gioia.

CAMERIERA A cosa stai pensando adesso?

FEDOR Al fatto che per me tutto il mondo ha perso ogni interesse dopo di te. Anche il tavolo ha perso il suo sale, e il cielo, e le pareti, e la finestra, e il cielo, e il bosco. Presto sparirò come la notte.

CAMERIERA Non sei gentile. Per questo ti punirò. Guardami. Ti racconterò qualcosa di innaturale.

FEDOR Provaci. Sei un rospo.

CAMERIERA La bambina l'ha uccisa la tua fidanzata. Hai visto la bambina uccisa? La tua fidanzata le ha mozzato la testa.

FEDOR (gracida)

CAMERIERA (con un ghigno) La bambina Sonja Ostrova la conosci? Ecco, è lei che ha ammazzato.

FEDOR (miagola)

CAMERIERA Che c'è, ti dispiace?

FEDOR (canta come un uccello)

CAMERIERA Ecco qui, e tu la amavi. E perché. E per cosa. Tu sicuramente lo fai anche da solo.

FEDOR No, da solo no.

CAMERIERA Racconta pure storie, io mica ti credo.

FEDOR Ti do la mia parola d'onore.

CAMERIERA Adesso vattene, ho sonno. Domani ci sarà la festa.

FEDOR Lo so, lo so.

CAMERIERA Perché ripeti le stesse parole? Ormai sei al lato di me.

FEDOR Ripeto così, per il grande dolore. Cos'altro mi resta.

CAMERIERA Soffrire, soffrire e soffrire. E comunque nulla ti può dare sollievo.

FEDOR E comunque nulla può darmi sollievo. Hai ragione.

CAMERIERA Oppure, forse, proverai a studiare, studiare e studiare.

FEDOR Proverò. Imparerò il latino. Diventerò maestro. Addio.

CAMERIERA Addio.

Fedor scompare. La cameriera dorme. L'orologio a sinistra della porta indica le sei del mattino.

Fine del sesto quadro

TERZO ATTO

Settimo quadro

Tavolo. Sul tavolo la bara. Nella bara — Sonja Ostrova. Dentro Sonja Ostrova — il cuore. Nel cuore — il sangue coagulato. Nel sangue — globuli bianchi e rossi. E anche, ovviamente, ptomaina. A tutti è chiaro che fa giorno. Il cane Vera gira intorno alla bara con la coda tra le zampe. L'orologio a sinistra della porta indica le sette del mattino.

CANE VERA

Vado intorno alla bara
come una zanzara.

La morte è impura.

Il povero prega il pane.

Il rame ha sempre fame.

Il pope dà l'estrema unzione.

Cadavere senza trachea.

Carne per fricassea.

È morta Dulcinea.

Ovunque macchie sanguinolente,

memorie di azioni violente.

Sai, njanja, tu non capisci niente.

La vita ci è data per nostro godimento.

La morte per farci spavento.

E invece — svuotamento

di arterie, avvilitamento

di batteri temerari, njanja,

tu sei senza criterio.

Fedor con la sua possente arma

ti avrebbe montata in tutta calma.

E ora invece diventerai una salma.

Camminando a fatica entra Petja Perov, bambino di 1 anno.

PETJA PEROV, bambino di 1 anno Sono il più piccolo, mi sveglio prima di tutti. Ricordo che due anni fa non ricordavo ancora nulla. Sento che il cane pronuncia un discorso in versi. E piange zitto zitto.

CANE VERA

Che freddo nel salotto.

Petja, che cosa avete detto?

PETJA PEROV, bambino di 1 anno Che cosa posso dire. Posso soltanto comunicare qualcosa.

CANE VERA

Io singhiozzo avvilita.

Voglio che Sonja torni in vita.

PETJA PEROV, bambino di 1 anno Era di un'indecenza indecorosa. E adesso fa paura a guardarla.

CANE VERA Non vi meraviglia che io parli invece di abbaiare?

PETJA PEROV, bambino di 1 anno Che cosa può meravigliarmi, alla mia età? Calmatevi.

CANE VERA Datemi un bicchiere d'acqua. Per me è troppo.

PETJA PEROV, bambino di 1 anno Non vi agitate. Durante la mia non lunga vita mi toccherà sperimentare ben altro.

CANE VERA Questa sventurata Sonja Ostrova era immorale. Ma io la... Spiegatevi tutto.

PETJA PEROV, bambino di 1 anno Papà. Mamma. Zio. Zia. Njanja.

CANE VERA Cosa dite. Tornate in voi.

PETJA PEROV, bambino di 1 anno Adesso ho un anno. Non dimenticatelo. Papà. Mamma. Zio. Zia. Fuoco. Nuvola. Mela. Pietra. Non dimenticatelo.

Se ne va in pantaloni e in braccio alla njanja.

CANE VERA (sovvenendosi) È davvero ancora piccolo e giovane.

Biascicando e tenendosi per mano entrano Miša Pestrov e Dunja Šustrova.

MIŠA PESTROV, bambino di 76 anni Auguri. Oggi è Natale. Presto ci sarà la testa.

DUNJA ŠUSTROVA, bambina di 82 anni Non la testa, ma la cesta. Non la cesta, ma la festa. Auguri. E Sonja che fa, dorme?

CANE VERA No, fa la pipì.

L'orologio a sinistra della porta indica le nove del mattino.

Fine del settimo quadro

Ottavo quadro

Un tribunale. Vecchi magistrati, corte imparrucata. Saltellano insetti. La naftalina raccoglie le proprie forze. I gendarmi si gonfiano. L'orologio a sinistra della porta indica le otto del mattino.

GIUDICE (*crepando*) Sono morto senza arrivare a Natale.

(Lo sostituiscono subito con un altro giudice).

ALTRO GIUDICE Sto male, sto male. Aiuto.

(Muore. Lo sostituiscono subito con un altro giudice).

TUTTI (*in coro*)

Ci hanno spaventati i due decessi.

Caso raro – giudicate voi stessi.

TUTTI GLI ALTRI (*a turno*)

Giudichiamo.

Sentenziamo.

Senza

tema

emettiamo

sentenze.

E mettiamo

le coscienze

sopra i piatti

di bilance

senza

pancia.

(A questo punto la corte esamina la causa Somarov-Kaprovskij).

SEGRETARIO (*legge il verbale*)

Una sera d'inverno Kaprovskij

porta le sue capre a fare il bagno.

Vede passare Somarov

che riporta i suoi asini dal fiume.

Dice allora Somarov a Kaprovskij

“Parola mia d'onore, invano

porti le tue capre al fiume,

lo leggi mai il Messale?”

Dice allora Kaprovskij a Somarov

“Onora il Salterio, ma il Messale

non lo devi neanche nominare.

Hai capito? Non muovere un dito”.

Dice allora Somarov a Kaprovskij

“Il Salterio viene proprio ad hoc.

Porta i tuoi capri a pascolare al salto

col Salterio e tieni aperti gli occhi”.

Dice allora Kaprovskij a Somarov

“Non ci capisco un capperò.

Capiti male, i miei capri

oggi sono cattivi e capricciosi”.

Risponde Somarov a Kaprovskij

“Prenderò un tralcio di vite

e senza sogni né parole trite

frusterò i tuoi caproni loschi”.

Risponde Kaprovskij a Somarov

“E io prenderò un ramo d'abete

e batterò i tuoi asini mansueti

come messi dei nemici corsari”.

“Testa di montone!”

“Testa di mucca!”

A lungo durò l'alterco

e terminò nel sangue.

Come fiori morti o spilli

caddero i capri sulla neve.

Caddero pure i somari in breve,

le code alte come vessilli.

Kaprovskij urla a Somarov

“Rivoglio indietro le mie capre”.

Somarov urla a Kaprovskij

“Risuscita i miei asinelli”.

Tutto qui.

GIUDICI Indizi di morte palesi.

SEGRETARIO Diciamo palesi.

GIUDICI (*dolcemente*) Non dite diciamo.

SEGRETARIO Non dirò diciamo.

GIUDICI

Do inizio al processo.

Giudico

sentenzio

decido

presiedo

– non soprassiedo.

Ancora una volta. Giudico

sentenzio

decido

presiedo

– non soprassiedo.

Ancora una volta. Giudico

sentenzio
decido
presiedo
– non soprassedo.

Ho finito, mi è tutto chiaro. Adelina Francevna Šmetterling, che lavora come njanja e ha ucciso la bambina Sonja Ostrova, è condannata a morte per impiccagione.

NJANJA (*grida*) Io non posso vivere.

SEGRETARIO Appunto, non vivrai. Ti veniamo incontro.

Tutti capiscono che la njanja era presente al processo e che di Kaprovskij e Somarov si è parlato soltanto per distogliere l'attenzione. L'orologio a sinistra della porta indica le nove del mattino.

Fine dell'ottavo quadro e del terzo atto

QUARTO ATTO

Nono quadro

Il nono quadro, come quelli precedenti, rappresenta fatti avvenuti sei anni prima della mia nascita, ossia quarant'anni fa. Minimo. Allora perché amareggiarci e affliggerci per il fatto che qualcuno è stato ucciso? Non conoscevamo nessuno di loro e comunque sono tutti morti. Tra il terzo e il quarto atto sono passate alcune ore. Davanti alla porta ben socchiusa, lavata a puntino e adornata di fiori, c'è un gruppo di bambini. L'orologio a sinistra della porta indica le sei di sera.

PETJA PEROV, bambino di 1 anno Adesso apriranno. Adesso apriranno. Come sono curioso. Vedrò l'albero di Natale.

NINA SEROVA, bambina di 8 anni L'hai visto anche l'anno scorso.

PETJA PEROV, bambino di 1 anno L'ho visto, l'ho visto. Ma non lo ricordo. Ero ancora piccolo, ero ancora stupido.

VARJA PETROVA, bambina di 17 anni Ah, l'albero, l'albero! Ah, l'albero di Natale! Ah, l'albero di Natale!

DUNJA ŠUSTROVA, bambina di 82 anni Gli salterò intorno! Riderò a crepappelle!

VOLODJA KOMAROV, bambino di 25 anni Njanja, voglio andare al gabinetto.

NJANJA Volodja, se devi andare al gabinetto, dimmelo all'orecchio. Così turbi le bambine.

MIŠA PESTROV, bambino di 76 anni E le bambine vanno al gabinetto?

NJANJA Ci vanno, ci vanno.

MIŠA PESTROV, bambino di 76 anni E come? Come ci vanno? Anche tu ci vai?

NJANJA Ci vanno come ci si deve andare. Anch'io ci vado.

VOLODJA KOMAROV, bambino di 25 anni Ci sono andato. Ora sto meglio. Chissà quando ci lasceranno entrare.

VARJA PETROVA, bambina di 17 anni (*bisbiglia*) Njanja! Anch'io ho un bisogno. Sono nervosa.

NJANJA (*bisbiglia*) Fai finta di andare al gabinetto.

MIŠA PESTROV, bambino di 76 anni Dov'è che vuole andare con voi?

BAMBINE (*in coro*) Dove anche lo zar va a piedi. (*Piangono e non si muovono*)

NJANJA Cretine. Potevate dire che andavate a suonare il pianoforte.

PETJA PEROV, bambino di 1 anno Perché insegni loro a mentire? Che senso c'è in queste menzogne? Che noia vivere, checché ne diciate.

A un tratto si apre la porta. Sulla soglia stanno i genitori.

PUZYREV PADRE Bene, divertitevi. Ho fatto quello che ho potuto. Eccovi l'albero di Natale. Adesso la mamma suonerà.

PUZYREVA MADRE (*si siede senza fallo al pianoforte, suona e canta*)

Subitanea la musica riecheggia come una sciabola o una scheggia.

Ognuno dimentica i pensier, entriamo nella città di Tver'.

Non a Tver', ma nel salotto con l'abete e l'orsacchiotto.

Tutti nascondono la rabbia come una farfalla in gabbia.

Uno vola con gran diletto sopra l'abete come un insetto.

La seconda come un gessetto, il terzo come un caminetto.

La quarta sale sulla candelina, io piango la mia bambina.

PETJA PEROV, bambino di 1 anno Alberello, io ti devo dire. Quanto sei bello.

NINA SEROVA, bambina di 8 anni Alberello io ti voglio spiegare. Quanto sei buono.

VARJA PETROVA, bambina di 17 anni Ah, alberello,

alberello. Ah, alberello, alberello. Ah, alberello alberello.

VOLODJA KOMAROV, bambino di 25 anni Alberello io ti voglio comunicare. Quanto sei magnifico.

MISA PESTROV, bambino di 76 anni Felicità, felicità, felicità, felicità.

DUNJA ŠUSTROVA, bambina di 82 anni Come denti. Come denti. Come denti. Come denti.

PUZYREV PADRE Sono molto felice che siate tutti allegri. Sono molto infelice che Sonja sia morta. Com'è triste che tutti siate tristi.

PUZYREVA MADRE (canta) Aoueija.

BGRT

(Non ha la forza di continuare, piange).

VOLODJA KOMAROV, bambino di 25 anni (si spara alla tempia sopra l'orecchio della madre) Mamma, non piangere. Ridi. Guarda, mi sono sparato.

PUZYREVA MADRE (canta) Va bene, non offuscherò la vostra allegria. Suvvia, divertiamoci. Però povera, povera Sonja.

PETJA PEROV, bambino di 1 anno Non è nulla, mamma, non è nulla. La vita passerà in fretta. Presto moriremo tutti.

PUZYREVA MADRE Petja, stai scherzando? Cosa dici?

PUZYREV PADRE Sembra proprio che non scherzi. Volodja Komarov è già morto.

PUZYREVA MADRE Davvero.

PUZYREV PADRE Ma certo. Si è sparato.

DUNJA ŠUSTROVA, bambina di 82 anni Muoio nella poltrona.

PUZYREVA MADRE Che cosa dice.

MISA PESTROV, bambino di 76 anni Volevo vivere a lungo. La longevità non esiste. Sono morto.

NJANJA Ah, queste malattie infantili, queste malattie infantili. Chissà quando impareranno a sconfiggerle.

(Muore).

NINA SEROVA, bambina di 8 anni (piange) Njanja, njanja, che cos'hai? Perché hai un naso così affilato?

PETJA PEROV, bambino di 1 anno Il naso è affilato, ma il coltello o il rasoio sono ancora più rapidi.

PUZYREV PADRE Ci sono rimasti ancora i due bambini più piccoli, Petja e Nina. Che fare, in qualche modo continueremo a vivere.

PUZYREVA MADRE Questo non può consolarmi. Fuori c'è il sole?

PUZYREV PADRE Ma quale sole, è sera. Spegneremo le candele dell'albero.

PETJA PEROV, bambino di 1 anno Che voglia di morire. Una voglia da morire. Muoio, muoio. Sono morto.

NINA SEROVA, bambina di 8 anni Ah, alberello, alberello. Ah, alberello, alberello. Ah, alberello. È tutto. Sono morta.

PUZYREV PADRE Sono morti anche loro. Dicono che il taglialegna Fedor abbia studiato e sia diventato insegnante di latino. Che cosa mi succede. Cos'è questa fitta al cuore. Non vedo niente. Muoio. *(Muore)*

PUZYREVA MADRE Che dici. Ecco, vedi, era uno del popolo, eppure si è fatto strada. Dio, che festa triste. *(Cade e muore)*

Fine del nono quadro, e del quarto atto, e di tutta la pièce.

L'orologio a sinistra della porta indica il nulla.

1938

[A. Vvedenskij, *Elka u Ivanovyč*, traduzione di S. Vitale (*L'avanguardia russa*, Milano 1979, pp. 309-328) interamente rivista in base al testo apparso in A. Vvedenskij, *Polnoe sobranie proizvedenij v dvuch tomach*, a cura di M. Mejlach e V. Erl', Moskva 1993, II, pp. 47-67]



- “Gli scrittori non sono mai innocenti”. Dialogo con Georgi 211-216
Gospodinov sulla letteratura, sul postmoderno e su *Romanzo nat-
urale*”, a cura di Alessandro Catalano
- “Gli scrittori sono lenti come lumache’. Dialogo con Jáchym 217-221
Topol”, a cura di Laura Angeloni
- “Lo spazio comunicativo del samizdat rappresenta una specie di in- 223-232
ternet preistorico’. Dialogo con Jiří Gruntorád su libri proibiti, nor-
malizzazione e Charta 77”, a cura di Alessandro Catalano
- “Non c’è niente di più spaventoso degli schiavi che diventano 233-238
padroni’. Dialogo con Marija Rozanova Sinjavskaja”, a cura di
Alessandra Carbone
- “La fantascienza è la possibilità di parlare dei nostri problemi 239-253
guardandoli da una stella...’. Dialogo con Vjačeslav Rybakov”, a
cura di Stefano Bartoni

IMMAGINE 2



Prima della partenza, discussione sul programma

“Gli scrittori non sono mai innocenti”. Dialogo con Georgi Gospodinov sulla letteratura, sul postmoderno e su *Romanzo naturale*

A cura di Alessandro Catalano

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 211-216 ◇

Alessandro Catalano Sono molto contento di poterla intervistare, grazie alla cortesia di Giuseppe dell'Agata che ha organizzato questo comune viaggio in treno e tradurrà le mie domande, in occasione dell'uscita della traduzione italiana del suo *Romanzo naturale*, che reputo uno dei testi più originali degli ultimi anni. Se in Italia la pubblicazione del suo romanzo rappresenta una sorpresa, il testo è già stato tradotto in diversi paesi. Lei come si è spiegato il grande successo di questa “non-storia”?

Georgi Gospodinov Questa è una domanda a cui è estremamente difficile dare una risposta, è vero che il romanzo è una non-storia, ma è vero anche che è pieno di molte storie, e questa è una delle possibili spiegazioni del suo successo. In una recensione uscita su un giornale francese l'autore diceva ad esempio che *Romanzo naturale* è una macchina per la produzione di storie, e questa è una definizione che ho apprezzato molto. A differenza dei romanzi dell'Ottocento, dove i personaggi hanno una loro storia logicamente ben collegata alla loro vita, nel mio romanzo infatti a dominare sono le sensazioni sincroniche di un personaggio del XXI secolo, che sa benissimo che nella realtà le cose non vanno così, che non c'è nessuna logica. E questa può essere un'altra spiegazione del successo presso i lettori.

A.C. Io lo avevo letto in traduzione ceca qualche anno fa e devo dire che anche i due suoi racconti tradotti in una recente antologia della prosa bulgara mi hanno sorpreso per la leggerezza con cui affrontano temi davvero impegnativi...

G.G. Certo, anch'io apprezzo molto la tradizione di Milan Kundera, quella della leggerezza che lui nel suo famoso romanzo ha messo a confronto con la pesantezza dei temi. E una cosa simile faccio anch'io nel mio romanzo, nei miei racconti e nelle mie poesie

A.C. Dal punto di vista letterario trovo che in *Romanzo naturale* funzioni benissimo l'espedito del continuo fallimento dell'intenzione di raccontare. Com'è nato questo testo?

G.G. È nato da una serie di appunti, da una ventina di quaderni che ho scritto negli ultimi setti anni. Perché io cammino sempre con un piccolo quaderno e scrivo anche in piedi. E siccome è complicato scrivere in movimento cerco di scrivere soprattutto cose concise e laconiche. E questo è anche il caso di tutte le storie che vengono raccontate, che sono brevi proprio perché sono riprese dai miei questi taccuini. E in fondo tutto il romanzo è costruito in questo modo. Peraltro non è un caso che nel romanzo siano svelati tutti gli espedienti usati nella sua composizione...

A.C. Devo dire che alcune di queste storie sono davvero geniali, come ad esempio quella dell'uomo chiuso nel bagno sporchissimo che non sa più come uscire e spiegare la situazione all'elegante ragazza che ha appena bussato alla porta...

G.G. Molte di queste storie sono raccontate davvero così come sono successe. Lo scrittore per molti aspetti è del resto un voyer dell'orecchio...

A.C. Nei suoi testi mi sembra esserci una grande curiosità per i destini buffi e paradossali delle piccole storie che possiamo ascoltare ai tavolini accanto nei caffè un po' di tutt'Europa...

G.G. Sì, certo, mi piace stare al bar, ascoltare che cosa dice la gente. Da questo punto di vista ho una grande curiosità per le storie degli altri. Il protagonista del romanzo a un certo punto dice che lui stesso non ha una sua storia, e non la vuole nemmeno raccontare, e

che per questo entra nelle storie degli altri. Forse ha addirittura paura di avere una storia personale. Perché sappiamo bene come vanno a finire queste storie. . .

A.C. *Si può concludere che è ormai impossibile raccontare una sola storia, a tal punto si è ormai sfaccettata la nostra realtà?*

G.G. Questa è appunto la “lieve tragedia” degli ultimi anni. Nei romanzi di un tempo i protagonisti erano molto più felici, avevano coscienza della sensatezza di ciò che avviene, mentre, nel momento in cui la vita diventa sfaccettata, come in questo romanzo, si perde quel filo di senso che lega gli avvenimenti. A un certo punto il protagonista dice che la sua vita sta andando a rotoli, lui sta divorziando, dovrebbero esserci tuoni, lampi e terremoti, mentre le commesse e le venditrici di ortaggi nei negozi non ne fanno nulla e non succede niente di strano. E, anzi, proprio il fatto che tuoni, fulmini, terremoti e musica d’accompagnamento non ci siano rappresenta la vera tragedia della situazione.

A.C. *Sono assolutamente d’accordo. Anche il caso mi sembra ricoprire un ruolo essenziale nella vita dei singoli personaggi letterari. . .*

G.G. Sì, la letteratura come destino influenza i personaggi nel libro. Ciò che è stato scritto, prima o poi si verificherà. Il giardiniere folle sta continuamente a mettere a posto i libri per evitare che il contatto tra due libri “pericolosi” possa provocare un cataclisma. Da questo punto di vista possiamo dire che il destino è la letteratura. Le cose avvengono perché qualcuno ha suggerito che devono avvenire. . . E in questo senso gli scrittori non sono mai innocenti.

A.C. *Mi sembra che il successo del suo libro sia una risposta eccellente all’idea che i romanzi sofisticati e “intellettuali” siano destinati all’insuccesso editoriale. Qual è il suo punto di vista rispetto all’infinita querelle tra cultura di massa e produzione artistica?*

G.G. In primo luogo ritengo che anche la teoria più sofisticata e complicata possa essere comunicata in modo comprensibile, che sia possibile scrivere un romanzo interessante sia per i professori che conoscono Foucault

e Deridda, sia per i lettori che non hanno mai sentito questi nomi. E mi sembra che ognuno possa leggere la sua versione di *Romanzo naturale*. La cosa principale mi sembra infatti che un romanzo non dovrebbe mai essere noioso. Prima di allora avevo scritto soprattutto poesie e la poesia ci insegna a esprimerci in modo condensato, e questo certamente influisce molto. In tutti i romanzi poi la cosa più importante è la lingua, e una buona lingua è un’ottima spezia che permette di mandar giù anche una bistecca alla Foucault. . .

A.C. *Nella mia recensione ho definito Romanzo naturale anche un “romanzo di afasia”, perché ho notato l’aspetto paradossale di una situazione in cui tutti sembrano voler raccontare qualcosa, ma alla fine non hanno mai luogo dialoghi tra i personaggi. . .*

G.G. Lei ha ragione e, volendo, è proprio questo che potremmo definire il fenomeno dell’apocalisse contemporanea. Il romanzo è infatti nonostante la sua composizione sfaccettata, anche apocalittico. Si vedono semplicemente dei pezzi della storia, ma non si ha mai l’immagine generale, non si coglie mai il senso complessivo. Il romanzo è uscito alla fine del 1999 e allora sentivo che in Bulgaria c’era nell’aria una terribile crisi della vita di coppia, della vita familiare. Ma, al tempo stesso, anche la vita di gruppi di amici. Questa allora era la mia sensazione, che la solitudine fosse la manifestazione dell’apocalisse incombente. . .

A.C. *Ho notato che in diverse sue interviste lei ha individuato nella “memoria emotiva comune” la chiave del successo di un testo letterario. Che cosa intende esattamente?*

G.G. In Bulgaria, il paese da cui provengo, è più semplice parlare di “memoria emotiva comune”, perché quando una società è deficitaria in quanto ai prodotti materiali, ti porta automaticamente verso una memoria condivisa. Tutti ad esempio ricordiamo il gusto di alcune caramelle, perché c’era allora un assortimento molto ristretto. Tutti ad esempio ci ricordiamo del sapore delle arance, perché si trovavano raramente, di solito in occasione delle feste natalizie. Ancor oggi, quando sento odore di arance, vuol dire che stanno per arrivare natal e capodanno. . . La memoria comune è costruita anche

dai libri che leggi. Alcuni odori, alcune musiche, alcuni sapori sono condivisi da un largo pubblico. E anche questo può essere uno dei motivi del successo del romanzo. I primi ad apprezzare il mio romanzo sono stati coloro che sono nati verso la fine degli anni Sessanta e negli anni Settanta. All'inizio avevo paura che all'estero il romanzo potesse non avere successo, ad esempio in Francia, perché non abbiamo una memoria condivisa. Ma poi, quando sono uscite le prime recensioni, è venuto fuori che la letteratura in realtà è più condivisa di quanto pensiamo. La letteratura è in grado di costruire una memoria anche con lettori di diversa provenienza. E questo mi ha tranquillizzato, perché all'inizio avevo l'impressione che fosse un testo troppo locale.

A.C. *Al tempo stesso ho notato con piacere che non si giudica uno scrittore "incompreso", che è ormai sta diventando uno dei vezzi meno simpatici di tanti scrittori. Che ne pensa e come valuta la ricezione dei suoi libri?*

G.G. Io non mi posso assolutamente lamentare di mancanza di interesse nei miei confronti. A essere del tutto sincero, poi, questo è un tema di cui non mi piace troppo parlare. Per molti aspetti comunque è vero che la teoria dello scrittore incompreso è portata avanti soprattutto dagli scrittori noiosi. . .

A.C. *Spesso la definiscono uno scrittore per fortuna non del tutto postmoderno. Siccome questa è anche la mia impressione, le volevo chiedere se si sente uno scrittore postmoderno?*

G.G. Per fortuna molti critici hanno già notato che non si tratta di postmoderno, ma di una sua presa in giro, di un far finta di scrivere in modo postmoderno. Nel postmodernismo infatti non c'è spazio per i sentimenti, mentre per me sono estremamente importanti la nostalgia, le storie piene di calore, l'infanzia. E invece non mi piacciono le composizioni artificiose, i giochi postmoderni. In una recensione uscita sul Guardian l'autore ha sottolineato ad esempio che nel romanzo non mancano i giochi di prestigio postmoderni, ma che in realtà si tratta di un romanzo che ti coinvolge e ti afferra alla gola. In una recensione di Village Voice ho trovato poi un'ottima definizione del mio romanzo, che, secondo l'autore, sarebbe composto da una serie "inizi aborti-

ti". Facendo una battuta, potrei parlare al massimo di "postmodernismo dal volto umano".

A.C. *Non so se è anche il caso della Bulgaria, ma in altri paesi slavi spesso si è costretti ad affrontare il problema di quanto un testo letterario sia davvero "ceco", "slovacco" e così via. Romanzo naturale mi sembra per fortuna un testo che potrebbe funzionare in qualsiasi contesto letterario. Anche per molti altri scrittori mi sembra sempre più riduttiva l'idea dello scrittore dell'"est". . .*

G.G. Sì, sono assolutamente d'accordo. La colpa del resto è anche degli stessi scrittori, che hanno pensato di poter monetizzare questa loro appartenenza, anche se in realtà queste non sono che questioni extraletterarie, che oggi sono anche demodé. Non ci può più essere infatti grande curiosità per il fatto che uno proviene dai Balcani o dai paesi ex comunisti dell'Europa orientale. Sono molto contento che il romanzo non sia stato letto in questa chiave, ma come un testo letterario. Sul canale televisivo Arte, il giornalista dopo l'uscita del romanzo in Francia mi ha detto che il romanzo era molto doloroso, visto che il protagonista stava divorziando, e che sicuramente questo avveniva perché vengo da un paese ex comunista. Come se in Francia divorziassero per colpa di Chirac. . .

A.C. *A volte, in effetti, la stupidità degli intervistatori non ha limiti. Visto che stiamo parlando della Francia e di letteratura, mi viene spontaneo chiederle se ha letto un altro libro secondo me molto importante degli ultimi anni, Europeana di Patrik Ouředník?*

G.G. Sì, è un libro molto interessante, e le posso anche citare un particolare curioso. In America, se lei prova ad acquistare *Romanzo naturale* su Amazon, scoprirà che le consiglieranno di comprare anche *Europeana*. . .

A.C. *In effetti penso abbiano molte cose in comune e mi sento un po' meno ingenuo nel farle queste domande. . . Nel romanzo ci sono una serie di "liste dei piaceri" che rimandano ad anni oggi spesso visti soltanto attraverso una lente deformante negativa. Mi sembra che anche il suo lavoro di recupero della quotidianità degli anni del socialismo abbia, da questo punto di vista, una notevole importanza. . .*

G.G. Il socialismo come ideologia non amava per niente la quotidianità, tentava di controllarla e a volte non ci riusciva. E invece questi sottili fili della quotidianità sono molto importanti. Io tendo a insistere sulle cose minute, sulle cose banali. E a volte degli oggetti trasportati in modo illegale possono essere stati molto più importanti di tutti i dissidenti bulgari. O anche un libro o una rivista portati di contrabbando. O un film alla moda francese. Prendiamo ad esempio *La ciocciara*. Tutte queste cose hanno un senso diverso in uno stato totalitario. Se il professor dell'Agata vedeva questo film in Italia e mio padre lo vedeva in Bulgaria, avevano davanti agli occhi due film diversi. Questi particolari quotidiani sono cose che io voglio salvare, preservare.

A.C. *A me sembra che il rifiuto nei confronti di questi anni abbia alimentato in molti paesi una volontà di rivisitare in chiave positiva la propria infanzia più intensa che ad esempio in Italia. Penso anche al successo di un testo di uno scrittore come Michal Viewegh dedicato agli anni del socialismo visto dagli occhi di un bambino. A molti potrebbe sembrare buffa l'idea che occorra "lottare" per riappropriarsi della propria infanzia...*

G.G. Questa non è propriamente una domanda, a essere sinceri, ma le posso comunque dire che l'infanzia è uno dei miei temi principali, e anche in questo romanzo. Alcuni episodi sono visti attraverso lo sguardo del bambino. Io amo la mia infanzia che mi ha lasciato una profonda impressione. Si tratta comunque di una questione molto complicata. Certo, l'infanzia è molto meno ideologica, e forse proprio per questo ha un valore così forte. Ho notato anch'io che in molti scrittori cechi c'è un forte ritorno a questo tema. Anche in Bulgaria non è facile affrontare quegli anni. Molti sono semplicemente a favore o contro, gli ex comunisti ad esempio scrivono molte memorie in cui tendono a rimuovere gli aspetti repressivi, e lo stesso vale al contrario. Esiste, però, anche un'enorme zona grigia di persone che non hanno avuto né particolari vantaggi né subito particolari repressioni. E però proprio in questo strato sociale che sono avvenuti molti microdrammi.

A.C. *Com'è stato accolto in Bulgaria il progetto Ho vissuto il socialismo?*

G.G. Nella maniera meno attesa da me e dalla mia collaboratrice. Appena creato il sito internet <http://www.spomeniteni.org/>, tante persone si sono collegate e hanno subito cominciato a raccontare le proprie storie. Da molto tempo sicuramente avvertivano l'impellenza di parlare perché normalmente in Bulgaria, se si parla di socialismo, lo si fa in modo collettivo, mentre in questo caso anche le storie personali sono importanti e i protagonisti le vogliono raccontare. E proprio questo era lo scopo del nostro progetto, che ogni storia personale avesse un suo spazio. Come redattore del sito sono stato il primo a leggere le storie e ho scelto le più significative. Così è nato poi il libro con le migliori 171 storie. Lo potremmo definire una specie di "Sherazade del socialismo", che racconta favole per salvarsi, come nelle *Mille e una notte*... Il libro è stato accolto molto favorevolmente dai lettori, in tre mesi ha avuto due edizioni. Le reazioni della critica invece si sono differenziate: da un lato è stato accusato di essere un libro che rafforza la nostalgia, dall'altro, al contrario, di essere apertamente anticomunista e quindi diretto contro il passato. In realtà sono storie di gente che ha avuto le esperienze più diverse. Quello che abbiamo imparato noi curatori del libro è che nulla è bianco o nero. Per la prima volta c'era gente che raccontava cose di cui non aveva mai parlato, nemmeno in famiglia. Quindi tutto ciò ha avuto anche un effetto terapeutico, visto che ha reso possibile un dialogo tra genitori e figli. Abbiamo presentato il libro in vari paesi in giro per la Bulgaria e in ogni circostanza veniva gente che raccontava e riraccontava la sua storia. C'era un bisogno reale, da parte delle persone comuni che non appaiono mai sui giornali, di raccontare a qualcuno queste storie. E forse proprio in questo risiede il successo del libro.

A.C. *Le sembra un progetto esportabile anche in altri paesi?*

G.G. Senz'altro. Abbiamo avuto una richiesta dalla Polonia, vorrebbero usare la stessa forma del nostro sito, forse proprio perché negli altri paesi di quella che chiamavamo Europa dell'est non c'è un progetto simile a questo, anche se spesso la riflessione sul passato è a un livello molto più avanzato rispetto alla Bulgaria. Ci sono molti libri, conferenze, musei, mentre tutto ciò in

Bulgaria è appena agli esordi. Però, sì, credo che sarebbe applicabile anche ad altri paesi.

A.C. *Invece rispetto al volume di immagini Inventarna kniga na socializma [L'inventario del socialismo] devo dire che mi sono sempre stupito di quanti pochi progetti del genere esistano. Il primo era uscito già negli anni Novanta in Germania...*

G.G. Non lo conosco, ma certo si tratta di un fenomeno condivisibile, tutto sommato anche in *Good bye Lenin* si trattava di qualcosa di simile. Sono operazioni che permettono di risvegliare la memoria collettiva. Quando abbiamo preparato il libro, abbiamo allestito anche una mostra, e naturalmente i visitatori avevano a disposizione un libro delle lodi e dei reclami, ed è venuto fuori che la stragrande maggioranza dei visitatori erano giovanissimi e non avevano vissuto il socialismo, alcuni di quegli oggetti li avevano visti al massimo dal nonno e dalla nonna. Ed è chiaro che quindi li vedono in maniera del tutto diversa, come una specie di modernariato, come dei dinosauri... La storia non si dovrebbe occupare soltanto dei grandi avvenimenti, ma anche di cose semplici, banali. Anche delle cose effimere.

A.C. *Devo dire però che il libro è anche molto bello esteticamente...*

G.G. Questa non so se è una buona notizia, perché noi non volevamo che fosse bello.

A.C. *Allora ci siete riusciti vostro malgrado... Lei ha alle spalle anche un'intensa attività di redattore ed è considerato uno dei grandi modernizzatori della letteratura bulgara. Com'è nata questa immagine?*

G.G. Redattore e scrittore sono due attività molto diverse, però a uno scrittore è molto utile fare il redattore. Lo scrittore è egocentrico, vuole essere sempre al centro dell'attenzione, mentre fare il redattore gli toglie parte di quest'egocentrismo. Io ho anche la vanità di scoprire testi importanti di altri autori.

A.C. *A dire il vero in Romanzo naturale lei ha risolto il problema diventando editore dei suoi stessi libri...*

G.G. Ottima quest'annotazione, sì, è un esempio di schizofrenia... Comunque sono due attività che non si ostacolano, ma c'è tra esse una reciproca interazione. Faccio il redattore da oltre quindici anni e il piacere che provo a fare questi due lavori è del tutto diverso. Quando scopro degli autori nuovi sono molto contento, così come resto poi molto deluso quando non riescono a fare il passo successivo. Comunque credo sia meglio fare un errore, reputando che qualcosa abbia valore, piuttosto che trascurarla. Per il redattore è molto importante essere in grado di uscire dal proprio modo di scrivere e apprezzare anche cose che sono lontane dal proprio gusto personale. Il lavoro di redazione quindi educa alla bontà, alla tolleranza...

A.C. *Immagino che anche per la Bulgaria il 1989 e gli anni seguenti siano stati caratterizzati da una grande euforia, non solo in campo letterario. Qual è l'atmosfera oggi, almeno nel campo letterario, quello a lei più vicino?*

G.G. Il carnevale è finito. In questo c'è del bene e del male. Il male è che è venuta meno l'energia, il bene che la letteratura si è professionalizzata. Gli autori hanno cominciato ad abbandonare il patetismo locale. Hanno capito che all'estero non c'è una grande curiosità nei confronti della letteratura bulgara, non siamo bambini viziati. E questa consapevolezza è molto salutare... Gli autori hanno capito che non possono essere interessanti attraverso l'esotismo della Bulgaria, ma che possono contare solo sui propri libri, senza altri elementi extraletterari.

A.C. *Ho sentito che sta avendo un grande successo la sua opera teatrale D.J.*

G.G. D.J. è l'abbreviazione di Don Juan, Don Giovanni, ed è costruita sull'idea di fare scratch come un dj, ma non sui dischi di vinile, bensì sui testi letterari. Il debutto è avvenuto in Francia, a Rouen e Caen, poi è stato messo in scena a Graz e infine a Sofia al Teatro satirico dove ha vinto il premio di migliore pièce dell'anno. È stato pubblicato in Russia e in Polonia.

A.C. *Quali sono i suoi progetti per il futuro?*

G.G. Forse proprio in questo momento sta uscendo in

Bulgaria un tomo piuttosto consistente di tutte le mie raccolte pubblicate in precedenza e dei nuovi versi. Per il resto sto ultimando un libro di cui non voglio parlare in anticipo, ma che è legato a uno dei temi a me più cari, quanto sono importanti le cose che non sono mai accadute, come appaiono i paesi che avremmo voluto visitare e non abbiamo mai visitato, come appaiono nei racconti degli altri. . .

A.C. A questo punto non mi resta che ringraziare Dell'Agata per la traduzione e lei per questa bella intervista.

G.G. Devo dirle che questa, essendo la mia prima intervista fatta in treno, è stata senz'altro anche la più lunga, più di 200 chilometri. . .

[Pisa-Venezia, 24 maggio 2007]



“Gli scrittori sono lenti come lumache”.

Dialogo con Jáchym Topol

A cura di Laura Angeloni

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 217-221 ◇

Laura Angeloni *Ultimamente sei venuto in Italia due volte in occasione dell'uscita di Noční práce [Lavoro Notturno], il tuo romanzo ambientato nel 1968. Un giorno mi hai raccontato che prima d'ora eri venuto in Italia una sola volta, avevi sei anni ed era l'agosto del 1968, proprio quando i carri armati russi entrarono a Praga. Eri molto piccolo, te ne ricordi?*

Jáchym Topol Sì, è incredibile! È una di quelle cose fantastiche, di quelle coincidenze, che mi ritrovo a vivere grazie ai libri! Con mio fratello e i miei genitori siamo stati in Italia nell'agosto del 1968, proprio quando i carri armati sovietici entrarono a Praga. Era la prima volta che insieme alla mia famiglia andavamo al mare, era una cosa così affascinante! Imparammo subito a dire “due gelati”, e per me e mio fratello era tutto così nuovo... allora in Cecoslovacchia c'erano solo il gusto giallo alla vaniglia, quello marrone alla cioccolata e quello rosso alla fragola. E in Italia c'erano così tanti gusti! Il fatto, per esempio, che esistesse un gelato verde al pistacchio fu per me molto più scioccante dell'occupazione della Cecoslovacchia.

L.A. *I tuoi genitori hanno pensato che avreste potuto rimanere in Italia, non tornare?*

J.T. Certo, i miei genitori hanno passato notti intere insieme ad altri cechi a decidere se restare o no, poi hanno deciso di tornare, anche se, dalle notizie che arrivavano, a mio padre non aspettava nulla di buono. Però non l'hanno arrestato, è stato solo cacciato dal teatro e fino al 1989 poi ha dovuto lavorare come manovale. Io e mio fratello non abbiamo mai rimpianto quella decisione, al contrario, abbiamo vissuto la nostra vita avventurosa nell'ambiente underground con quell'orgoglio romantico di essere lì dove stava succedendo qualcosa invece che nello stupido occidente consumista. E alla fine a

Praga è arrivato anche quel gelato al pistacchio! E, altra coincidenza, ho scritto del '68 dal punto di vista di un ragazzino e torno in Italia proprio per l'uscita del libro! Stavolta in compagnia di tre amici, un viaggio un po' pazzo attraverso il Brennero fino a Vicenza, bellissimo!

L.A. *Penso che uno dei temi principali in Lavoro Notturno riguardi il modo in cui la storia irrompe violentemente nella vita delle persone. Che conseguenze ha avuto l'occupazione russa sulla vostra famiglia, ha avuto degli effetti immediati sulla vostra vita?*

J.T. Sì, con l'occupazione russa la vita della nostra famiglia è cambiata, così com'è cambiata quella di altri centomila cecoslovacchi... gli insegnanti che prima cercavano di ingraziarsi mio padre e gli chiedevano “Come sta?”, ora avevano paura di salutarci, una di loro mi fece salire su un podio indicandomi come figlio della reazione... beh, è cominciata quella discesa sociale, tutti i lavori che ho dovuto fare: il muratore, il fuochista nelle sale caldaie, e poi l'impossibilità di studiare all'università, il manicomio, i brevi periodi in galera... E l'intenso lavoro per l'opposizione, una splendida vita avventurosa insieme ad un gruppo che condivideva le stesse idee... ma sono passati già diciassette anni, fa parte della storia... e nei ricordi sembra tutto più bello!

L.A. *E immagino che una vita così ricca, così piena di “avventure” per così dire, sia comunque per uno scrittore una fonte inesauribile di ispirazione...*

J.T. Questo è certo, ma è anche vero che, nonostante tutti si aspettino un romanzo che parli degli anni Settanta, o meglio, ambientato in un periodo che va dagli anni Settanta fino, diciamo, alla rivoluzione di velluto, io non ce la faccio. Ho la sensazione di esserci ancora troppo dentro. Scrivere per esempio di come mi pic-

chiavano nelle stazioni di polizia. . . no, è una cosa che più che altro mi imbarazza. Ma forse è normale, forse anche agli spagnoli c'è voluto molto prima che scrivessero della loro dittatura, e ho anche letto da qualche parte che molti romanzi sulla guerra civile in Grecia stanno uscendo solo ora. . . non so, gli scrittori sono lenti come le lumache, devono prima elaborare un dato periodo dentro di sé, prima di poterlo mettere su carta. Non voglio mica competere con i documentari o con la televisione. E poi ora in Repubblica ceca si scrive molto del dopoguerra, degli anni Cinquanta. . . è interessante come quella parte di storia sia un tema importante anche per i giovani autori. La scrittrice esordiente Markéta Pilatová, per esempio, sviluppa i suoi personaggi nel periodo della seconda guerra mondiale e negli anni Cinquanta. . . ed è una lettura emozionante, a quanto pare non abbiamo ancora digerito quel periodo.

L.A. *Ti ricordi ancora le prime cose che hai scritto, a che età hai cominciato? Hai iniziato con le poesie o con i testi delle canzoni per il gruppo *Psí vojáci*?*

J.T. Poesie e canzoni non sono distinguibili le une dalle altre. Mio fratello ha cominciato a suonare col gruppo quando aveva tredici anni e io ne avevo sedici, e allora cantavano i miei testi. Avevo cominciato a scrivere poesie più o meno all'età di quattordici anni, mi ricordo che il primo impulso mi venne da *Le bateau ivre* di Artur Rimbaud. E funzionava bene perché io scrivevo semplicemente ciò che volevo, scrivevo su pezzi di carta, sui quaderni di scuola, e mio fratello Filip ogni volta che aveva bisogno di un testo per una canzone andava a scartabellare tra le mie cose e sceglieva. È andata così per anni ed anni. Poi ho scritto anche dei testi per la cantante ceco-bulgara Monika Načevá, per la quale scrivo ancora oggi, proprio adesso sta lavorando a un nuovo cd. Io scrivo quello che mi va e lei sceglie. Scrivere il testo di una canzone è molto più difficile che scrivere prosa o poesia, almeno credo.

L.A. *Qual è il tuo metodo di scrittura, fai un piano all'inizio oppure scrivi istintivamente?*

J.T. Il piano lo faccio a mente – c'è un torrente di idee che mi scorre in testa quasi senza sosta e spesso si tratta di incredibili stupidaggini. Continuo a immaginare il

libro già scritto, a immaginare alternative a ciò che accade nella realtà o che io penso che accada. C'è anche il fatto che io devo avere pronto un progetto, mi è accaduto qualche volta di ricevere da un editore, di solito tedesco, una sovvenzione per due, tre mesi e poi quel libro lo dovevo buttare giù in fretta e furia.

L.A. *Quanto dura poi il lavoro sul testo? La revisione è una parte importante del tuo lavoro, fai molti cambiamenti?*

J.T. Posso anche andare avanti per un anno a cancellare, a correggere. Dunque “scrivere” non significa affatto “averlo pronto”.

L.A. *Riesci a scrivere nel tuo ambiente familiare e lavorativo oppure quando scrivi ti serve un tuo spazio personale?*

J.T. L'ambiente familiare e quello lavorativo sono gli assassini della scrittura. Vivo con mia moglie, con due figlie, spesso ci sono anche mia suocera e mia madre, ho molti amici, non riesco a scrivere a Praga. Qualsiasi professione, è stato uguale quando ho fatto il fuochista, l'operaio oppure il giornalista o l'insegnante, mi blocca nello scrivere. Il lavoro fisico, mettere mattoni su un nastro trasportatore oppure lavorare di notte in un forno ti danno anche un ritmo quando prende vita in testa una storia. Però poi sei così stanco che l'unica cosa che riesci a fare è dormire oppure startene seduto in birreria.

L.A. *Il giornalismo invece?*

J.T. Il giornalismo è una morte totale per la scrittura. Sto così tanto tempo al computer quando scrivo un articolo che poi lo spazio per la scrittura si è semplicemente esaurito. È positivo per la lingua però. Ho passato così tanti anni in giro a fare presentazioni di libri che la mia terra ha cominciato a mancarmi e adesso quasi ogni settimana vado a fare un'inchiesta, parlo con commercianti, politici, poliziotti, impiegati, operai, prostitute, pastori. . . vedo la mia terra da vicino ed è affascinante. . . presto attenzione a come parla la gente. E quindi è normale che poi nello scrivere attingi idee da tutti questi ambienti, sono come delle tracce di vita che poi ripercorri scrivendo. Io devo trovare sempre uno spa-

zio, un covo, dove rifugiarmi per scrivere, poi però devo tornare alla vita quotidiana. Per più o meno dieci anni sono stato solo scrittore, tutti quei festival e le letture al pubblico e cose del genere, un viaggiare continuo, e bisogna sempre essere sorridenti e socievoli, è una noia senza fine – qui però parla già lo scrittore per cui tutto è diventato routine. Agli inizi, quando per esempio è uscito per la prima volta un mio libro a Berlino, una città dove ho vissuto negli squat, privo di documenti, ed ecco che ad un tratto un editore mi porta in libreria... oppure per esempio a Budapest, dove all'epoca mi è capitato parecchie volte di dormire sotto il ponte Margit híd in quel vagabondare pieno di romanticismo di quando ancora c'era il blocco dell'est, e poi ecco che ci torno e insieme al sindaco di Budapest festeggiamo l'uscita del mio libro... tutto questo è stato bellissimo, indescrivibile. Scrivi per anni nascosto in un cantuccio sentendoti un pazzo, un cretino, e d'un tratto vedi i tuoi libri in vetrina a Varsavia, a New York, a Parigi, è una sensazione unica! Ma è già passata. Poi è tutto solo un ripetersi... e bisogna sforzarsi nel frattempo di rimanere uno scrittore di qualità.

L.A. *Mi affascina sempre molto, in Lavoro Notturmo e anche nel tuo ultimo romanzo Kloktat dehet [Gargarismi al catrame], il modo in cui riesci a rappresentare, attraverso i dialoghi e la narrazione, il rapporto tra fratelli, tra Ondra e Piccolo per esempio. Il primo a volte tortura l'altro fratello, lo prende in giro, poi però è anche molto protettivo con lui. Anche tu hai un fratello più giovane, c'è qualcosa del vostro rapporto nel libro?*

J.T. Sì, ho un fratello più piccolo e nell'infanzia ci siamo spesso ritrovati da soli, magari insieme a una cricca di ragazzi più grandi. Quel senso di protezione dunque era un sentimento forte, anche se ora io e Filip non ci vediamo molto.

L.A. *Ho anche letto nella lunga intervista che ti ha fatto Tomáš Weiss [T. Weiss, Nemůžu se zastavit, Praha 2000] che eri solito passare le estati dai tuoi nonni, in un ambiente abbastanza simile a quello descritto in Lavoro Notturmo. Quei ricordi sono affluiti nella narrazione? I rapporti coi ragazzi più grandi, la differenza acuta tra ragazzo di campagna e ragazzo di città...*

J.T. Sicuramente. È una parte di me importantissima. Le mie figlie trascorrono le vacanze a volte al mare, in Grecia per esempio, a volte in montagna... Io e mio fratello andavamo ogni estate al paese e lì entravamo a far parte della cricca del posto... ma eravamo pur sempre dei praghensi e ce lo facevano pesare non poco! Avevamo un cugino più grande di noi che ci teneva sotto la sua ala protettrice – i rapporti erano regolati come in una tribù indiana. Quei ragazzi, erano parecchio rudi. Il loro gioco preferito era di mettersi in piedi nel bosco, in mezzo a una radura, e lanciare in aria dei grossi bastoni. Poi dovevi aspettare immobile che ti ricadessero in testa o sulle braccia, e potevi pure essere pieno di sangue ma non dovevi muoverti. Ecco come si divertivano. E quando arrivarono i carri armati russi loro si misero in testa di combatterli, e cominciarono a confondere tutti i cartelli per far perdere ai soldati l'orientamento... tutto questo l'ho usato anche nel mio romanzo *Gargarismi al catrame*.

L.A. *E il rapporto con la natura, con il fiume, quest'acqua che è onnipresente in Lavoro Notturmo, l'acqua quasi come rifugio solitario...*

J.T. Il rapporto con la natura... sono appena tornato da un reportage a Beskyd, è il promontorio più occidentale dei Carpazi, i monti che ospitano nella parte romena il castello di Dracula... e ai confini con la Slovenia e la Polonia vivono branchi di lupi, ci sono orsi, linci... sono stato per tre giorni con un battitore che fa il monitoraggio dei lupi, per tutti e tre i giorni abbiamo camminato con la neve fino alla cintola... mentre intanto a valle c'era una strana primavera, gli alberi gonfi di linfa... ogni anno d'estate sparisco per un po', dormo nei boschi, ci sto bene, mi tranquillizza. E la prossima estate attraverserò insieme a una spedizione una parte di Groenlandia, sono previsti quattordici giorni di cammino in posti mai abitati, dobbiamo portarci tutto il cibo sulla schiena, a parte la pesca non c'è altra possibilità di procurarsi da mangiare... un giorno poi vorrei andare in Antartide, ho già un paio di idee...

L.A. *I tuoi personaggi sono molto espressivi. E non solo quelli maschili, anche le ragazze e le donne sono molto toccanti. Penso per esempio alla mamma di Ondra oppure*

a Zuza, o a Renata quando racconta della sua esperienza di aborto. Come fai a penetrare così profondamente nell'animo femminile?

J.T. Grazie, per me che i personaggi femminili nei miei libri sembrano vivi è un complimento bellissimo, mi lusinga molto! Uno scrittore, se scrive dei romanzi, deve pur saper scrivere il monologo di un uomo di settant'anni o quello di una ragazza giovane perché il lettore ci possa credere. È vero però che molte idee mi sono venute da diverse amiche... poi non so com'è la situazione ora in altri paesi, ma in Repubblica ceca già da qualche anno c'è un'esplosione di scrittrici esordienti, tantissime donne intorno ai trent'anni pubblicano romanzi... e a Praga in qualche modo ci conosciamo tutti.

L.A. *Scrivi solo per te stesso o anche per il lettore? A volte ho l'impressione che tu spesso giochi con chi legge: lasci qui e là tracce che poi non segui, insinui dubbi sulla storia e sui personaggi che lasci poi senza risposta...*

J.T. Ho lettori talmente svegli ed eruditi che non mi permetterei mai di prenderli in giro. Se mi sforzassi in qualche modo di sedurre, abbindolare o ingraziarmi il lettore, se ne accorgerebbe subito! A volte mi diverto a scherzare, a portare su tracce false, a giocare con la storia, per esempio. È un rischio, non a tutti piace leggere cose così, ma questa è una cosa mia, non posso tener conto di ciascun lettore. E quando scrivo ho spesso la sensazione che ci sia qualcuno che mi guarda da dietro le spalle, ma non si tratta del lettore.

L.A. *I tuoi libri sono stati tradotti in molte lingue. Pensi quando scrivi che ti leggeranno anche all'estero? Consideri il fatto che alcune cose forse non saranno del tutto chiare ai lettori stranieri? Ti preoccupa?*

J.T. Non ci penso. È un dato di fatto che la Repubblica ceca ora è un paese diverso da quello che era quindici anni fa e quello che descrivo, a meno che non si tratti di puri aneddoti storici, è comune a tutta l'Europa centrale. E poi i miei libri sono usciti anche in Turchia, in Svezia, in Ungheria, in Olanda. Che hanno in comune tutti questi lettori? Non mi ci spacco la testa, non me ne preoccupo, mi secca stare a pensare a quello che è comprensibile e a quello che no, scrivo semplicemente

ciò che mi va di scrivere.

L.A. *Come è cambiato dopo la rivoluzione di velluto il tuo rapporto con la scrittura?*

J.T. Mi è venuto in mente proprio durante la presentazione a Vicenza: uno scrittore che scrive in un regime totalitario, volente o nolente, si ritrova a scrivere della miseria del regime, uno scrittore che scrive in libertà si rivolge più verso la propria, di miseria.

L.A. *Vorrei finire quest'intervista, a cui alleghiamo la postfazione che avevi scritto per l'edizione italiana di Lavoro notturno e che poi per un disguido non è stata pubblicata, con un'ultima domanda. Negli ultimi anni in Italia, non so se anche in Repubblica ceca, si dibatte molto sul fatto che i giovani non leggono, che non tengono per niente conto dei libri. Il racconto di quando tu, a sedici anni, contrabbandavi libri attraverso le frontiere suona molto eroico. Lo scorso anno al Festival delle letterature di Pisa c'era come ospite Jiří Gruntorád, direttore della biblioteca Libri Proibiti, che ha raccontato della sua attività di dissidente e dei samizdat. Non è incredibile che prima si combattesse per i libri, e che adesso si debba combattere perché qualcuno li legga i libri, e magari li compri pure?*

J.T. Io non combatterò perché qualcuno compri i miei libri, devo già combattere tanto per scriverli – ora lavoro in una rivista e non ho neanche tempo di andare da una presentazione all'altra e ne sono felice... non mi diverte e a volte mi fa sentire veramente male. Proprio l'altro ieri avevo una presentazione con un gruppo di ciechi che registrano i miei libri su cd, dopo la presentazione mi hanno circondato e hanno cominciato a toccarmi il naso, la faccia, le mani, per conoscere quale fosse il mio aspetto... In Repubblica ceca, in Slovacchia, in Polonia, in Germania, dove vado soprattutto per le presentazioni e dove escono tutti i miei libri, ce ne sono abbastanza di lettori, credo... quando Umberto Eco è stato a Praga ha detto che il libro è un'invenzione perfetta ed insostituibile e io penso che sia vero... anch'io leggo meno di prima, ci sono i film, il lavoro, i viaggi, la politica, lo sport... e la lettura non è per tutti, è per una certa elite, i libri non sono prodotti di massa e va bene così.

I libri e i volantini li contrabbandavamo io, Ludvík

Hradilek, Ivan Lamper, noi tre siamo tutti giornalisti ora e il quarto, Saša Vondra è persino ministro degli esteri... è vero che camminare con sessanta chili di letteratura in uno zaino, sulla neve e attraverso le montagne, e scappare dai cani e dai fucili... per i libri!... è come un'esperienza di un altro pianeta... e in quel pianeta per i libri si uccideva e si metteva in galera, dunque sono sicuramente contento che quell'epoca sia finita! E, al confronto, il fatto che ora io mi annoio a viaggiare in aereo da un posto all'altro e che ogni volta mi viene la paura del palcoscenico... Ah ah, mi faccio ridere da solo per questo mio lamentarmi continuo... ogni volta che mi lagno per il fatto di non avere tempo per scrivere a causa di questi viaggi, allora penso per esempio proprio a Gruntorád, a Jirous, che hanno passato tanti anni al fresco in carceri davvero dure, e lo hanno fatto per i libri, per scrivere libri... e allora la voglia di lamentarmi mi passa del tutto.

[Roma – Praga, 22 maggio 2007]



POSTFAZIONE MANCATA

Non si può negare che nell'Europa centrale e nell'Europa dell'est, per non parlare dei Balcani, la storia è enormemente importante. Noi, quarantenni di oggi, siamo cresciuti in tempi in cui essere un poeta significava combattere per il proprio popolo e la propria lingua, e di solito, spesso ubriachi e storditi, ci sentivamo più a nostro agio nelle ambientazioni decadenti ereditate dalla beat generation e dalle rivolte degli anni Sessanta. Vivevamo di storia. Sognavamo il periodo in cui André Breton veniva a cercare ispirazione a Praga, a ubriacarsi con Nezval. Ci vantavamo del fatto che le prime traduzioni di Luis Ferdinand Céline fossero uscite in ceco e ce ne vantiamo tuttora! Contavamo quante traduzioni fossero uscite del soldato Švejk, e le trenta birre al giorno che si beveva Hašek non ci sembravano affatto un estremo. Copiavamo Franz Kafka e avevamo di lui gli stessi complessi che lui aveva del padre. Eravamo condannati a vivere nell'impero sovietico, ma non era niente di drammatico perché non conoscevamo altro. L'occidente per noi era Marte. Sono passati forse diciassette, diciotto anni, da quando camminavamo sulle montagne, immersi nella neve, sulle schiene zaini pieni di libri. Su un sentiero di contrabbando portavamo dalla Polonia libri che erano proibiti in Cecoslovacchia. Ci trascinavamo sulle spalle Havel, Kundera, Klíma,

Hrabal, Škvorecky, volantini, giornali illegali stampati in ceco e in polacco. Quanto invidiavamo i polacchi allora! Saša, Ivan, Ludvík, io ed altri della Solidarność ceco-polacca. I libri e i volantini si portavano facilmente, a meno che non si finisse dritti addosso a uno sbirro con un fucile in mano. La cosa peggiore erano i macchinari. Quelli li contrabbandavamo dall'Ungheria, sarebbe stato impossibile trascinare delle fotocopiatrici su e giù per le montagne! Le nostre fotocopiatrici erano della seconda guerra mondiale. Quelle con cui il nonno di Saša stampava la rivista *V boj*, per la quale fu ucciso ad Auschwitz. Eh, abbiamo rischiato solo un paio d'anni. Misero dentro Saša e poi lo rilasciarono. Questo ci fece ridere. Da noi nel '68 c'era stata l'invasione sovietica, forse per questo c'era un atteggiamento più severo che in Polonia e in Ungheria. Presto ci modernizzammo. Di tutte le riviste nate in quei laboratori sotterranei oggi sono ancora in vita *Revolver Revue* e il settimanale *Respekt*, che oggi è diretto dal contrabbandiere Ivan. Quando proprio io e Ivan fummo presi e rinchiusi in una puzzolente prigione militare polacca non immaginavamo di essere l'ultima generazione dell'underground letterario. Né che sarebbe arrivata la libertà e con essa i consumi e la globalizzazione, e questa fiera continua.

Sono passati sedici anni, un'eternità! Del vecchio regime sono rimasti solo ricordi e rovine, e fili spinati arrugginiti in quei boschi che una volta erano di confine. E ferite nell'anima, e due o tre canzoncine comuniste che ai più giovani suonano come incomprensibili invocazioni.



“Lo spazio comunicativo del samizdat rappresenta una specie di internet preistorico”. Dialogo con Jiří Gruntorád su libri proibiti, normalizzazione e Charta 77

A cura di Alessandro Catalano

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 223-232 ◇

Alessandro Catalano Come spesso conferma anche la mancata comprensione del nome di eSamizdat, frainteso a volte perfino da professori di russo, mi sembra che in quella che è stata a lungo chiamata Europa “occidentale” la parola samizdat resti ancora un po’ misteriosa. A Praga invece le prime associazioni mentali legate alla ricca produzione letteraria degli anni Settanta e Ottanta sono la biblioteca Libri proibiti e il nome di Jiří Gruntorád. Che radici ha quest’identificazione e qual è la storia della biblioteca che lei dirige?

Jiří Gruntorád Inizio dalla fine. La storia della biblioteca è ormai abbastanza lunga. È nata a partire dalla mia raccolta privata di samizdat, che risale alla fine degli anni Settanta. Al pubblico è stata aperta il 22 ottobre 1990 e l’anno successivo ha assunto personalità giuridica. Libri proibiti rappresenta oggi la maggiore raccolta al mondo del samizdat cecoslovacco o, se preferite, ceco e slovacco. Si tratta di circa 12000 “pubblicazioni” samizdat di vario tipo, riviste escluse, e il numero continua ad aumentare. La nostra biblioteca rappresenta una rarità assoluta nella Repubblica ceca e nemmeno in Slovacchia esiste niente del genere. E che dire del nome Libri proibiti? È stata una scelta relativamente scontata. Come altro chiamare una biblioteca di libri proibiti? Allo stesso tempo si tratta anche di un omaggio allo scrittore di Ostrava, mio amico, Jaromír Šavřda, che ha pubblicato a lungo una collana samizdat dallo stesso nome ed è per questo finito due volte in prigione. Ha trascorso quattro anni e mezzo in galera ed è poi morto per le conseguenze della sua detenzione. Aveva cinquantacinque anni.

A.C. Temo che non si tratti dell’unico evento tragico legato alla produzione di libri samizdat. A Pisa, nel corso dell’ul-

timo Pisabookfestival (ottobre 2006), abbiamo esposto una scelta di volumi, che usiamo qui anche come illustrazione di questa nostra intervista, e la sua presenza ha suscitato grande interesse. Ancora una volta abbiamo verificato quanto difficile sia spiegare al lettore medio italiano che più o meno tutta la letteratura ceca del dopoguerra da lui conosciuta (compresi Kundera, Hrabal, Havel, Vaculík) a lungo in Cecoslovacchia non ha potuto essere pubblicata, né tanto meno letta.



Fig. 1.

J.G. Oggi per i lettori italiani e non solo, temo anzi che questo valga anche per i giovani lettori cechi, è difficile comprendere che è esistito al mondo un regime che vietava le cose migliori prodotte dalla cultura del nostro paese. E questo non solo a proposito della letteratura, nella stessa situazione si trovavano anche l’arte figurativa, la musica, il teatro e tutte le altre arti, così come del resto anche le scienze. Questo regime, istaurato dal potere degli occupanti russi dopo il 1968, si è vendicato di tutti coloro che non avevano accolto l’occupazione con il dovuto entusiasmo. Impadronendosi di tutte le

sfere della vita pubblica, ha reso le persone delle “non persone”. Non se ne poteva né scrivere né parlare sui mezzi di comunicazione, se non negativamente. I loro lavori, e questo nemmeno nel caso in cui si trattasse di testi politicamente neutrali se non addirittura marxisti, non potevano essere pubblicati o resi pubblici in altro modo, e ovviamente nemmeno citati, e tutti quelli che erano stati pubblicati in precedenza sono stati eliminati dalle biblioteche. Per il pubblico è come se avessero smesso di esistere. Come esempio emblematico posso raccontare come io stesso negli anni Settanta abbia pensato a lungo che Jaroslav Seifert fosse morto già da parecchio tempo. Il suo nome l’ho poi registrato solo in seguito, in relazione alla sua firma di Charta 77. Molti degli esponenti più originali si aspettavano quest’evoluzione degli eventi e hanno scelto l’emigrazione, altri si sono chiusi nella loro vita privata e solo un piccolo gruppo di persone è rimasta salda sulle proprie posizioni, ma non certo sulle proprie poltrone. Nel corso delle epurazioni organizzate dal regime sono stati licenziati dai propri posti di lavoro e sostituiti con dei carrieristi, per i quali non è stato troppo difficile affermare che il nero era bianco e viceversa.

A.C. *A proposito di licenziamenti, mi viene in mente che un particolare tipico per la sua generazione è che la biografia di molti rappresentanti più o meno noti inizia con un lungo elenco di impieghi piuttosto insoliti. A volte ho anzi l'impressione che proprio questo sia il simbolo migliore di tutta un'epoca ormai scomparsa...*

J.G. Questo ha molto a che fare con il discorso precedente. Dopo il licenziamento, tutti quegli scienziati, intellettuali, artisti, giornalisti e persone di varie professioni sono stati costretti a svolgere i più disparati lavori “operai”, sono diventati addetti alle scavatrici, lavavertri, carpentieri e spesso anche fuochisti. In tutto questo non c’era niente di nuovo, visto che il regime aveva trattato i suoi oppositori allo stesso modo già negli anni Cinquanta e Sessanta. Quella era di fatto la pena da scontare per le loro idee, e spesso anche per la loro provenienza. Negli anni Cinquanta non potevano studiare i figli dei “nemici di classe”, negli anni Settanta queste condanne ricadevano sui figli dei “dissidenti”. Questo però non è stato il mio caso, io ho deciso au-

tonomamente di dedicarmi a una professione manuale. Non volevo ascoltare i monologhi marxisti senza senso di quei carrieristi che, nel corso di un paio di settimane, avevano cambiato completamente idea e avevano iniziato ad affermare l’esatto contrario rispetto a quello che pensavano ancora pochi giorni prima. Io non ho mai pensato di dedicarmi allo studio. Ho cercato di badare alla mia educazione “in proprio”.

A.C. *Lei cura probabilmente la maggiore biblioteca di libri samizdat e di libri pubblicati dall'emigrazione. Immagino che per lei sia piuttosto importante il tema della conservazione della “memoria”. Tutti noi abbiamo però la tendenza a dimenticare molto velocemente. Come osserva lei questo fenomeno?*

J.G. Le nostre collezioni sono le più grandi al mondo di questo tipo, come ho già accennato. Non abbiamo solo libri e riviste, ma anche un ampio archivio di documentazione delle cosiddette iniziative indipendenti, ad esempio Charta 77 e il Vons [Comitato per la difesa degli ingiustamente perseguitati]. L’archivio del Vons, conservato in 62 cartoni archivistici, è costituito da migliaia di documenti che dimostrano l’enorme mancanza di rispetto dei diritti civili nell’ex Cecoslovacchia. Altre migliaia di pagine sono rappresentate da pubblicazioni samizdat di piccole dimensioni, da singoli feulleiton, lettere e articoli. Abbiamo anche una cospicua raccolta di volantini, manifesti e un archivio fotografico. Una sezione speciale è costituita dall’archivio dei quasi 4000 materiali audiovisivi che abbiamo raccolto finora. Contengono le registrazioni dei concerti dei musicisti e dei gruppi indipendenti, le lezioni e i seminari organizzati “in casa”, poi abbiamo anche video di produzione cecoslovacca e straniera e anche i materiali girati dopo il 1990 riguardanti la lotta contro il comunismo, ad esempio le quindici puntate del documentario televisivo Samizdat, prodotto nel 2002 dalla televisione ceca. A volte dico un po’ scherzando che siamo noi a conservare la “memoria del popolo”.

Stiamo parlando infatti di un tema per me assolutamente essenziale, e spero non soltanto per me. Se conosciamo il nostro passato, abbiamo anche una chance di fare in qualche modo i conti con esso. In questo periodo è in discussione nel parlamento ceco un progetto di

legge che dovrebbe istituire l'Istituto per la memoria del popolo, che è stato però approvato con un solo voto di maggioranza e ha incontrato un'opposizione furiosa anche lì dove non ce la saremmo mai aspettata. La causa principale è evidentemente un certo "stato mentale" di molte persone che hanno vissuto gran parte della propria vita nel "socialismo reale" e un ruolo importante lo gioca anche il fatto che, negli anni 1948-1989, circa sette milioni e mezzo di persone sono stati membri del Partito comunista cecoslovacco. Ancora nel 1989 nel nostro paese il partito aveva più di un milione di membri. E ci tengo a far ancora presente che il mio paese aveva allora circa quindici milioni di abitanti, bambini compresi.



Fig. 2.

A.C. *Nel 1978 lei ha firmato Charta 77 e poi, all'inizio degli anni Ottanta, ha trascorso alcuni anni in prigione. Ci può raccontare che cosa è successo? Ho l'impressione che per molti di noi tutto ciò sia inimmaginabile.*

J.G. Ho firmato Charta 77 in un momento in cui la polizia segreta era ormai già a conoscenza della mia attività samizdat. Quest'attività "editoriale", nel corso della quale copiavo a macchina libri e riviste, rappresentava in uno stato totalitario comunista un biglietto sicuro per la galera. Dipendeva esclusivamente dal regime in che modo avrebbe reagito e la risposta è stata diversa in momenti diversi. Alcuni editori sono stati costretti a emigrare, altri sono stati messi in prigione, come ad esempio il già citato Jaromír Šavřda, altri sono stati sottoposti a continui interrogatori, perquisizioni e mol-

te altre angherie. Io sono stato condannato nell'estate del 1981, proprio quando in Polonia Solidarność stava ottenendo l'ampio sostegno dell'opinione pubblica. Il mio processo quindi doveva essere una sorta di avvertimento o minaccia che in Cecoslovacchia i comunisti non avrebbero tollerato nulla del genere. Mi hanno condannato a quattro anni di prigione e altri tre di sorveglianza speciale, il che significava un'ulteriore limitazione in una vita già di per sé limitata. Nel dicembre del 1984, dopo quattro anni di carcere duro, sono uscito e, nell'ambito di questa "sorveglianza speciale", sono stato costretto, tra le altre cose, a presentarmi nove volte a settimana alla polizia, a non abbandonare di notte il mio luogo di residenza e a sopportare l'ingresso della polizia nel mio appartamento ogni volta che gliene veniva voglia.

A.C. *Ciò nonostante, per usare un linguaggio forse esagerato per l'epoca, è riuscito a fondare e dirigere l'edizione samizdat Popelnice, nella quale ha "pubblicato" quasi 130 titoli, compresi Hrabal e Seifert. Può tratteggiare per noi la storia di questa sua particolare "casa editrice" e spiegare i motivi che l'hanno spinto a promuoverla?*

J.G. Fondare e dirigere sono in effetti parole troppo altisonanti. Ho iniziato a copiare a macchina i samizdat e ho organizzato la loro ulteriore copiatura e diffusione. Col tempo è maturata una vera e propria "attività editoriale" e l'ho chiamata Popelnice [Pattumiera e/o Urna cineraria]. Forse è un gioco di parole che non si può tradurre così bene in italiano. Alla domanda perché l'ho fatto rispondo sempre un po' per scherzo che qualcuno lo doveva pur fare. Mi hanno poi spinto anche delle motivazioni personali del tutto egoistiche: volevo possedere quegli splendidi samizdat che non era possibile comprare normalmente, e quindi fare anche qualcosa contro il regime. In questo modo sono riuscito, mi sembra, a conservare intatta la mia integrità personale, non mi sono dovuto vergognare di me stesso e forse ho fatto anche qualcosa per la cultura ceca. Quei libri naturalmente non li ho fatti da solo, mi hanno aiutato diverse persone e nel periodo della mia prigionia ha proseguito nel mio lavoro l'amico Oleg Hejnyš.

A.C. *Dove e come conservava tutti i suoi volumi prima*



Fig. 3.

del 1989?

J.G. Le mie copie d'archivio e altri samizdat che avevo ottenuto comprandoli o scambiandoli, li nascondevo da amici, di cui la polizia segreta non era a conoscenza. Alcuni me li hanno sequestrati nel corso delle frequenti perquisizioni sia domiciliari che personali, alcune sono presenti come allegati nel faldone del mio processo. Lì dentro si può trovare ad esempio anche una copia della raccolta di Jaroslav Seifert *Morový sloup* [La colonna della peste], che ho copiato come primo titolo di Popelnice o le copie di alcune raccolte di poesie di Bohuslav Reynek (pubblicate per la prima volta rispettivamente nel 1936 e nel 1940) che avevo fatto copiare in dieci esemplari. A suo tempo, il giudice del tribunale civile di Praga, Jan Rojt, ha commentato la cosa nella sentenza in questo modo: "ciò nonostante anche un testo non errato, può essere utilizzato a fini di propaganda negativa contro il nostro ordine sociale socialista, come è stato del resto ampiamente dimostrato nel 1968. Nel caso della raccolta *Pieta* [Pietà] sono rappresentati, soprattutto nella prima lirica, il paesaggio e lo stato d'animo con toni molto cupi, così come anche nella raccolta *Setba samot* [Seminando solitudini], in cui si possono indicare ad esempio le poesie *Prigione*, *Il ratto nel parco* e altre". Penso che non ci sia bisogno di ulteriori commenti...

A.C. Che impressione le fa oggi la produzione samizdat nel suo complesso?

J.G. La produzione letteraria samizdat rappresenta

quanto di meglio sia stato scritto da noi negli anni 1969-1989. Già allora una lunga serie di libri pubblicati in samizdat sono stati tradotti e pubblicati all'estero oppure sono stati pubblicati in ceco nelle case editrici dell'emigrazione. Tra le altre cose, in questo modo è stata pubblicata perfino la traduzione ceca di *Praga magica* di Ripellino. Dopo il 1989, quasi tutti i titoli della casa editrice di Ludvík Vaculík Petlice [Chiavistello] sono stati pubblicati a stampa e hanno incontrato grande interesse tra i lettori. E Vaculík ha indubbiamente il merito maggiore nel fatto che si sia conservata la continuità della letteratura ceca. In samizdat ha iniziato a pubblicare anche la generazione successiva di autori, allora giovane, oggi ormai affermata, come ad esempio Petr Placák e Jáchym Topol. Il samizdat ha avuto però anche un'altra funzione, soprattutto informativa: esistevano decine di periodici samizdat e la pubblicistica samizdat ha ricoperto un ruolo molto importante. In una lezione ho sottolineato che il samizdat ha rappresentato un particolare spazio comunicativo, difficile da definire, che per alcuni aspetti ricorda una specie di internet preistorico.

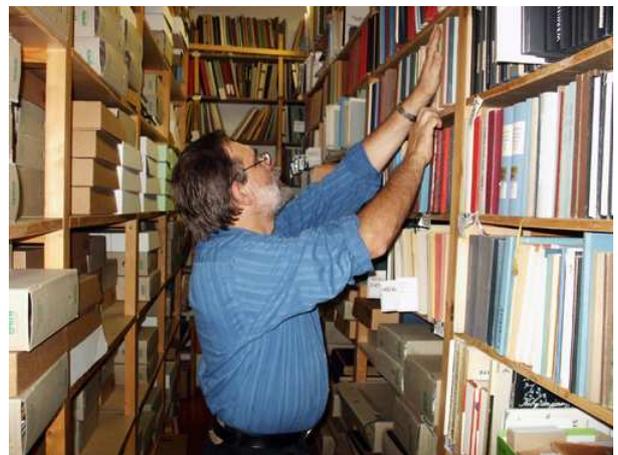


Fig. 4.

A.C. Qual è, secondo lei, il libro più curioso prodotto dal samizdat cecoslovacco?

J.G. Questa è forse la domanda a cui è più difficile rispondere. Il mondo del samizdat è pieno di curiosità e a suo modo ogni samizdat è unico, anche se è scritto su carta velina. Spesso il contenuto del libro è ulteriormente valorizzato da un apparato figurativo e tipografico.

co che fa sì che di fatto molti samizdat sono delle vere e proprie opere d'arte. Da questo punto di vista il samizdat ceco si differenzia sensibilmente da quello dei paesi vicini. Di questo fatto si è resa conto di recente anche una studentessa dell'università delle belle arti di Brno che sta portando a termine una tesi di laurea intitolata "Il libro samizdat come opera d'arte".

A.C. *Per il pubblico italiano è sicuramente interessante scoprire che anche la letteratura in traduzione (oltre a Ripellino penso ad esempio a Montale) era sottoposta a una severa censura...*

J.G. Come ho già in parte accennato, qualsiasi decisione veniva presa sulla base del "profilo politico". Questo valeva anche per gli autori stranieri, quindi Ripellino era da noi una *persona non grata* per le sue opinioni, indipendentemente da qualunque cosa avesse scritto, così come del resto Arthur Miller o Heinrich Böll o qualunque altro autore che avesse messo in dubbio il socialismo di taglio stalinista, chiamato da alcuni anche socialismo reale.

Eugenio Montale non è stato invece vittima della censura, come potrebbe sembrare a prima vista, ma semplicemente non è stato pubblicato perché il suo libro *Il corno inglese* era stato tradotto da Jan Vladislav, proibito come autore (perfino di favole) e anche come traduttore fin dalla fine degli anni Sessanta, poi successivamente firmatario di Charta 77. I problemi di affidabilità politica di Vladislav sono costati la pubblicazione anche a Henri Michaux, il cui libro *Lo spazio interiore* non è potuto uscire, così come l'antico poeta cinese Tu Fu e gli autori della poesia rinascimentale francese.

A.C. *È vero che in Cecoslovacchia è stato vietato perfino Il signore degli anelli di Tolkien?*

J.G. Di Tolkien nella Cecoslovacchia comunista è stato pubblicato esclusivamente *l'Hobbit*. Scoprire perché non è stato pubblicato *Il signore degli anelli* è molto difficile, del resto non esiste nessun elenco dei libri proibiti. Un fatto è però che è stato tradotto già nel 1980 e da allora, nonostante le enormi dimensioni (circa 1000 pagine), è stato copiato a macchina diverse volte. Immagino che i nostri censori comunisti, specializzati nel ricercare le allusioni nascoste, hanno forse rinvenuto dei



Fig. 5.

parallelismi tra il nostro mondo e quello degli hobbit. È però possibile anche che i censori non abbiano capito il testo e quindi abbiano preferito vietarlo "per evitare problemi". È però anche possibile che in quel periodo fosse semplicemente caduta in disgrazia la traduttrice e che quello fosse un modo per punirla, come ho accennato nella risposta precedente.

A.C. *Quanti sono, secondo i suoi calcoli, gli autori che non hanno potuto pubblicare nei vent'anni della cosiddetta "normalizzazione"? Si tratta di una cifra paragonabile a quelle degli altri paesi comunisti?*

J.G. La cifra degli autori costretti al silenzio non riusciremo mai a stabilirla con assoluta precisione. Nel 1982, Charta 77 ha pubblicato un documento con la lista di 230 nomi colpiti dal divieto totale o parziale di pubblicazione, nello stesso periodo è stata pubblicata a Toronto un'enciclopedia degli scrittori cechi proibiti che conteneva 400 nomi, ma nemmeno questa cifra è definitiva. Ritengo che siano stati più o meno 500 gli scrittori cechi colpiti. In nessun altro paese europeo (non conosco assolutamente le proporzioni del fenomeno in Cina), probabilmente nemmeno in Unione sovietica, il divieto di pubblicare è stato così di massa.

A.C. *Spostiamoci nel presente. Perché secondo lei solo nel 2006 ha ottenuto uno dei principali premi letterari cechi il poco convenzionale, fin dallo pseudonimo utilizzato (dove "Magor" sta appunto per "matto"), Ivan Magor Jirous, probabilmente la figura più emblematica dell'underground*

ceco dopo Bondy? Perché la consacrazione dell'importanza del fenomeno dell'underground all'interno del dissenso ceco è arrivata, sia pure sul piano non significativo ma simbolico del premio letterario, con un tale ritardo?

J.G. Jirous secondo me ha sempre conservato l'indipendenza dell'underground nei confronti dell'establishment e non è cambiato nemmeno dopo il cambio di regime. Per il suo carattere, per le sue opinioni e il suo modo di fare resta ancora oggi per molti colleghi "indigeribile" e le sue sceneggiate a volte fanno venire la pelle d'oca. L'idea che potesse spogliarsi nudo, al momento di ricevere il premio, sotto i riflettori e davanti alle telecamere, non era poi così irrealista, almeno per coloro che lo conoscono bene. Quindi il conferimento del premio Jaroslav Seifert proprio a lui rappresenta una felice sorpresa.

A.C. *Un po' in tutto il mondo il simbolo della caduta del comunismo è diventato Václav Havel. Nella Repubblica ceca sono sempre rimasto molto sorpreso di quanto contrastanti siano le reazioni che ancora oggi provoca il suo nome...*

J.G. Lo conosce il proverbio "ognuno diventa generale alla fine della guerra?". Molte persone oggi sanno perfettamente come avrebbero dovuto comportarsi allora e in che modo geniale avrebbero agito loro... Il particolare più piccante è, secondo me, che per i comunisti Havel rappresenta l'anticomunista per eccellenza e per gli "anticomunisti" uno che ammicca ai comunisti. C'è da dire però che anche tutti i suoi predecessori nell'incarico di presidente della repubblica suscitano reazioni contrastanti, in particolare Emil Hácha ed Edvard Beneš.

A.C. *E come valuta oggi l'esperienza di Charta 77? Secondo me si tratta di un fenomeno essenziale della storia europea moderna, stranamente qui da noi pressoché ignorato...*

J.G. L'esperienza di Charta 77 non è stata per il momento ancora studiata abbastanza e la letteratura secondaria sul tema è piuttosto limitata. Si tratta di un fenomeno simile a quello di Havel: per i comunisti Charta 77 rappresentava il nemico numero uno, la polizia se-

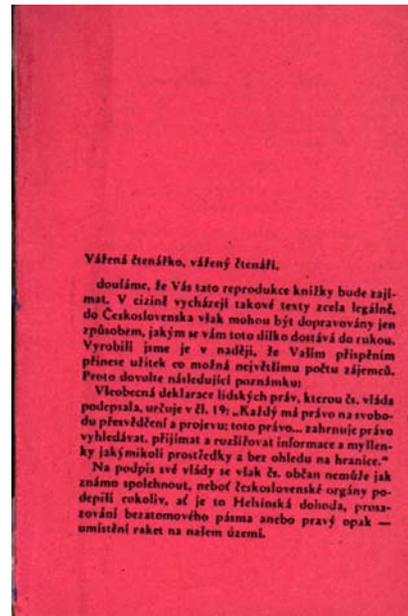


Fig. 6.

greta caratterizzava i suoi membri come "falliti e usurpatori", li ricattava, li perseguitava in modo particolarmente ingegnoso, li costringeva a emigrare e li imprigionava, per gli "anticomunisti" siamo invece dei collaborazionisti, che hanno offerto al regime comunista una sponda nella sfera dei diritti umani. Secondo loro poi, nel novembre del 1989, con la collaborazione del Kgb, abbiamo preso il potere nello stato e ci siamo precipitati a occupare le cariche più prestigiose. Questo lo dicono oggi anche alcuni di coloro che hanno firmato l'iniziativa, distanziandosi così da Charta 77. Si tratta di un tema ancora vivo e che suscita molte emozioni, penso che solo le generazioni future di storici inizieranno a cercare la verità. Il trentesimo anniversario della nascita di Charta 77, che cade all'inizio del 2007, rappresenta un'ottima occasione.

A.C. *Un'altra cosa su cui mi interesserebbe sentire la sua opinione è perché ci sono oggi così tanti politici, compreso il vostro attuale presidente della repubblica, Václav Klaus, che guardano con tanta antipatia agli ex dissidenti.*

J.G. Come ho già accennato nella risposta precedente, la nostra società è fortemente divisa nella valutazione di questi fenomeni. Il presidente Klaus, da vero populista, è addirittura arrivato a dire che più che i dissidenti nella caduta del comunismo hanno avuto un meri-

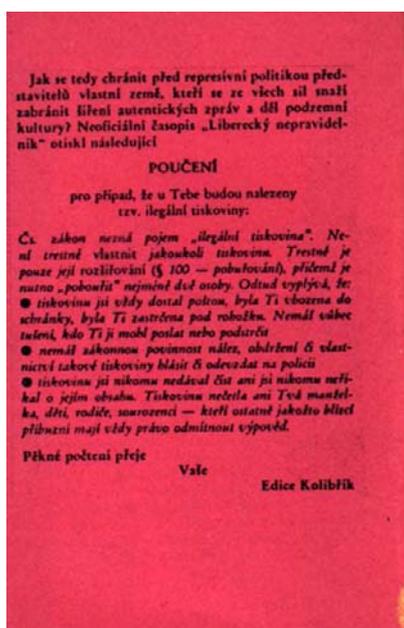


Fig. 7.

to maggiore coloro che rubavano sul luogo di lavoro e cercavano di lavorare il meno possibile. In questo modo naturalmente si è accattivato le simpatie di tutti i ladri e fannulloni. Mi sembra anzi che una certa antipatia diffusa nei confronti dei dissidenti derivi dal fatto che i membri di Charta 77 hanno rappresentato per il resto della popolazione una sorta di specchio. Con il loro comportamento libero, in una società non libera, hanno dimostrato che esisteva anche un'alternativa alla collaborazione silenziosa o manifesta con il regime. E questa non è una cosa che si può perdonare.

A.C. *Un po' curiosa è anche la circostanza che alcuni dei principali attori della scena politica di una volta sono riusciti a conservare importanti cariche pubbliche. Che impressione fa a lei questo paradosso?*

J.G. A quanto so, gli attori principali del potere comunista non hanno nessuna funzione all'interno della struttura statale. Da noi è tuttora valida una legge che richiede la verifica del passato politico dei dipendenti statali, la cosiddetta *lustrace*, naturalmente non è perfetta, ma almeno impedisce che possano ottenere cariche statali esponenti del vecchio regime. In ogni governo però compaiono però regolarmente alcuni ex comunisti come ministri (stiamo parlando però di "semplici" comunisti) e in parlamento ci sono diversi deputati dal

passato ambiguo, ma questi ultimi sono stati democraticamente eletti. In questo modo è stato ad esempio eletto un agente della polizia segreta, che è stato a lungo addirittura presidente dell'attuale partito comunista, oppure un sorvegliante di una tragicamente celebre prigione comunista, che ha partecipato in prima persona alla persecuzione dei prigionieri politici e ha contribuito anche alla mia "rieducazione". In tutto questo il capogruppo dei deputati comunisti non ci vede niente di male, ed evidentemente nemmeno gli elettori. D'altro canto, è vero che i principali attori del vecchio regime e i loro discendenti concentrano nelle loro mani un gran potere economico e in questo modo influenzano anche quanto avviene a livello politico. La ritengo una tassa che è stato necessario pagare perché il cambio di regime avvenisse per via pacifica senza che si arrivasse a una guerra civile.

A.C. *Come ultima domanda le vorrei chiedere quali sono i compiti che aspettano ancora lei e la biblioteca Libri proibiti in futuro?*

J.G. Vorrei davvero riuscire a ottenere per la biblioteca degli spazi adeguati e la necessaria sicurezza economica. Tutte e due le cose purtroppo sono, dopo quindici anni di lavoro, ancora piuttosto incerte: gli spazi in affitto appartengono allo stato e sono ormai inadeguati, la sicurezza economica è ancora meno certa. Ogni anno cerchiamo di ottenere un contributo dallo stato, che però copre soltanto un terzo delle nostre spese più urgenti, e anche le altre entrate non sono mai sicure. Anche gli sponsor non sono moltissimi perché i vantaggi fiscali sono praticamente nulli. Si può dire che da quindici anni viviamo in una situazione provvisoria e non è mai sicuro che arriveremo all'anno successivo.

Ecco, da bravo ceco, alla fine sono riuscito anche stavolta a lamentarmi e quindi per chiudere vorrei dire anche una cosa positiva: nonostante tutti i problemi con i quali devo combattere ogni giorno, vivo con la sensazione positiva di fare un lavoro che mi soddisfa. Vent'anni fa, quando lavoravo anch'io tra i fuochisti, non mi sarebbe mai venuto in mente che avrei vissuto fino alla caduta di un regime che si presentava come "eterno".

[Pisa, 13 ottobre – Praga, 27 dicembre 2006]



LIBRI PROHIBITI – MOSTRA PISABOOKFESTIVAL OTTOBRE
2006

Libri proibiti. Biblioteca della letteratura samizdat e dell'emigrazione

Nella biblioteca Libri proibiti, fondata da Jiří Gruntorád e aperta al pubblico dal 1990, sono conservate collezioni pressoché complete delle produzioni samizdat e dell'emigrazione degli anni 1948-1989: comprese le riviste, sono rappresentate più di 100 case editrici samizdat, per un numero complessivo che supera le 13000 unità archivistiche complessive, nonché 35 case editrici e 400 centri editoriali dell'emigrazione, per complessive ulteriori 6500 unità archivistiche. Oltre alla produzione dell'emigrazione slovacca degli anni 1948-1990 e della letteratura samizdat polacca degli anni 1977-1990, nella biblioteca è conservata una ricca collezione dei documenti prodotti dal Vons [Comitato per la difesa degli ingiustamente perseguitati], da Charta 77 e da altre iniziative indipendenti, nonché molti documenti sonori e visuali.

Libri proibiti
Senovážné náměstí 2
110 00 Praha 1
tel.: 00420224225971
<http://libpro.cts.cuni.cz>
email: libpro@iol.cz

CHARTA 77

Charta 77 – documenti, comunicati, annunci, lettere: il 1977

samizdat pubblicato a [Praga] nel [1978]
dattiloscritto su carta velina (diverse macchine da scrivere), 102 pagine, 30 cm

Sul sistema penitenziario cecoslovacco (Miscellanea)

pubblicato da Charta 77 a Praga nel 1988, 2^a edizione
ciclostile, 112 pagine, 31 cm

MILAN KUNDERA

Milan Kundera, *Il valzer degli addii*

samizdat prodotto dopo il 1979 in un luogo sconosciuto
fotocopie su carta sensibile dell'edizione pubblicata da una casa editrice dell'emigrazione, 212 pagine, 15 x 20 cm

Milan Kundera, *Il libro del riso e dell'oblio*

pubblicato dalla casa editrice samizdat Červená karkulka [Cappuccetto rosso] a Jihlava nel 1987 (con il numero progressivo 16)
dattiloscritto su carta velina, 219 pagine, 21 cm

"Milan Kundera, Il libro del riso e dell'oblio, 1981

Publicato dalla casa editrice

Cappuccetto rosso

con il numero progressivo 16

nella collana Ballerina

con il numero progressivo 8

Editore capo: Lupo G.

Vice editore: Cestino di V.

Redattore responsabile per il contenuto: Nonna V.

Redattore responsabile per la copertina: Cacciatore V.

Correttore delle bozze: Bosco F.

Publicato nel 1987".

Milan Kundera, *La vita è altrove*

pubblicato in samizdat nel 1985 (trascritto tra il 21 III e il 14 IV 1985)

dattiloscritto su carta velina, 312 pagine, 15 x 21 cm

Milan Kundera, *La vita è altrove*

pubblicato dalla casa editrice dell'emigrazione Sixty-Eight Publishers a Toronto nel 1979 (volume n. 65)

stampa, 365 pagine, 18 cm, in copertina è riprodotto un quadro dell'autore

BOHUMIL HRABAL

Bohumil Hrabal, *Ho servito il re d'Inghilterra*

pubblicato dalla casa editrice samizdat Edice Petlice a Praga nel 1973

dattiloscritto su carta velina, 223 pagine, 21 cm, firmato dall'autore

Bohumil Hrabal, *Ho servito il re d'Inghilterra*

pubblicato dalla casa editrice samizdat Edice Petlice a Praga probabilmente nel 1972

dattiloscritto su carta velina, 166 pagine, 31 cm, firmato dall'autore

Bohumil Hrabal, *Ho servito il re d'Inghilterra*

pubblicato dalla Jazzová sekce a Praga nella collana Jazzpetit nel 1982 (come suo nono titolo)

stampa, 301 pagine, 22 cm, copertina di Joska Skalník con fotografie di Taras Kuščynskij

Bohumil Hrabal, *Ho servito il re d'Inghilterra*

pubblicato dalla casa editrice dell'emigrazione Index a Colonia nel 1980

stampa, 188 pagine, 17 cm

JAROLAV SEIFERT

Jaroslav Seifert, *Tutte le bellezze del mondo* (volumi I-IV)

pubblicato dalla casa editrice samizdat Kvart a Praga nel 1981
dattiloscritto su carta velina, 768 pagine, 20 x 20 cm, 4 volumi,
firmato dall'autore, con copertina cartonata e decorata, 4 volumi
in cofanetto, anch'esso cartonato e decorato

Jaroslav Seifert, *Tutte le bellezze del mondo*

pubblicato a Colonia dalla casa editrice dell'emigrazione Index, in
collaborazione con la casa editrice dell'emigrazione Sixty-Eight Pu-
blishers di Toronto e con il Fondo Charta 77, nel settembre del
1981, in occasione degli ottant'anni dell'autore
stampa, 477 pagine, 17 cm, in copertina è riprodotto un collage di
Jiří Kolář, fotografie di Ivan Kyncl

VÁCLAV HAVEL

Václav Havel, *Gentile signor dottore! (Lettera a Gustav Husák)*

pubblicato dalla casa editrice samizdat Edice Petlice a Praga
probabilmente nel 1975
dattiloscritto su carta velina, 60 pagine, 21 cm, firmato da Ludvík
Vaculík, che è anche l'autore del commento aggiunto sulla prima
pagina

*"Pieno di meraviglia per la precisione con cui l'autore ha espresso an-
che le mie sensazioni e i miei pensieri, e per timore che gli possa accadere
qualcosa, ho copiato senza sua consapevolezza questo memorandum, che
è poi piuttosto un saggio sulla nostra cultura, e lo do da leggere agli amici
per manifestare, oltre al mio accordo, anche il fatto che voglio condividere
assieme a lui anche le eventuali conseguenze che potrebbero colpirlo per
volontà del dottore".*

Ludvík Vaculík

Václav Havel, *Anticodici*

samizdat pubblicato in luogo e data sconosciuti
dattiloscritto su carta velina, 45 pagine, 21 cm

Václav Havel, *Interrogatorio a distanza*

pubblicato dalla casa editrice samizdat Edice Expedice a Praga nel
1986
dattiloscritto su carta velina, 236 pagine, 25 cm

Bohumil Hrabal, Ludvík Vaculík, Václav Havel, *Praga 1989*

pubblicato dalla casa editrice samizdat Krameriova expedice a Pra-
ga nel 1989 in collaborazione con il Collegio per il sostegno della
scienza, della cultura e dell'educazione indipendenti
fotocopie, 42 pagine, 21 cm, versione francese, contiene le
fotografie delle manifestazioni del gennaio e ottobre del 1989

LUDVÍK VACULÍK E ALTRI

Ludvík Vaculík, *Il libro dei sogni boemo*

pubblicato dalla casa editrice samizdat Edice Petlice a Praga
probabilmente nel 1980
dattiloscritto su carta velina, 982 pagine, 21 cm, firmato
dall'autore

Jan Patočka, *Saggi eretici sulla filosofia della storia*

pubblicato dalla casa editrice samizdat Edice Petlice a Praga nel
1975
dattiloscritto su carta velina, 275+XXXI pagine, 21 cm, firmato
dall'autore

Vilém Hejl, *Karel Kaplan, Notizia sulla violenza organizzata*

fotocopia ridotta dell'edizione di una casa editrice dell'emigrazio-
ne del 1986, nella cosiddetta edizione Colibrì che, con una lente
nel dorso per permetterne la lettura, è stata ideata dall'esule Jožka
Jelínek a Erlangen in Germania. L'intenzione originaria era quella
di portare in modo illegale in Cecoslovacchia delle copie dei "coli-
bri" all'interno dei pacchetti di sigarette. Sulla seconda di coperti-
na erano riprodotte le istruzioni per i lettori nel caso in cui fossero
stati trovati (dalla polizia) in possesso di pubblicazioni illegali.
fotocopie, 352 pagine, 9 cm (formato A7)

"Gentile lettrice, gentile lettore,

*speriamo che la riproduzione di questo libro risulti di suo interesse.
All'estero testi di questo tipo possono essere pubblicati in modo assolu-
tamente legale, in Cecoslovacchia invece possono essere portati esclusiva-
mente nel modo in cui quest'opera vi è capitata tra le mani. L'abbiamo
realizzata nella speranza che, grazie alla vostra collaborazione, risulti
di una qualche utilità al maggior numero possibile di persone interessate.
Per questo motivo permetteteci la seguente precisazione:*

*La dichiarazione generale dei diritti dell'uomo, firmata anche dal go-
verno cecoslovacco, recita al punto 19: "Ogni individuo ha il diritto alla
libertà di opinione e di espressione, incluso il diritto di non essere mo-
lestato per la propria opinione e quello di cercare, ricevere e diffondere
informazioni e idee attraverso ogni mezzo e senza riguardo a frontiere".*

*Nessun cittadino cecoslovacco però può, com'è noto, fare affidamen-
to sulla firma del proprio governo, visto che le istituzioni cecoslovacche
firmano qualsiasi cosa, sia che si tratti del trattato di Helsinki sia del-
l'istituzione di uno spazio senza armi atomiche, oppure del suo contrario
assoluto – il posizionamento di missili sul nostro territorio. [Fig. 6]*

*Come ci si può quindi difendere di fronte alla politica repressiva dei
rappresentanti del proprio paese che con tutte le loro forze cercano di
impedire la diffusione di notizie autentiche e delle opere della cultura
sotterranea? La rivista non ufficiale Rivista aperiodica di Liberec ha
pubblicato la seguente*

ISTRUZIONI

*nel caso in cui vengano trovate in tuo possesso delle pubblicazioni
illegali:*

La legge cecoslovacca non conosce il concetto di "pubblicazione illegale". Non è illegale possedere nessun tipo di pubblicazione. È sanzionabile esclusivamente la sua diffusione (§ 100 - sobillazione), nel cui caso è comunque necessario sobillare almeno due persone. Da ciò deriva che:

- la pubblicazione ti è sempre stata inviata per posta, ti è stata lasciata nella cassetta delle lettere oppure ti è stata infilata sotto il tappetino. E non hai la più pallida idea di chi possa avertela spedita o consegnata;

- non hai l'obbligo di denunciare il ritrovamento, il ricevimento e il possesso di questo tipo di pubblicazione, né tanto meno di consegnarlo alla polizia;

- non hai dato da leggere la pubblicazione a nessuno, né hai parlato a nessuno del suo contenuto. La pubblicazione non è stata letta nemmeno da tua moglie, dai tuoi figli, genitori, fratelli – che peraltro, in quanto parenti stretti, hanno in ogni caso il diritto di rifiutarsi di testimoniare.

Una piacevole lettura vi augura

la vostra

casa editrice Colibrì". [Fig. 7]

Eugenio Montale, *Corno inglese*

pubblicato dalla casa editrice samizdat Kwart a Praga nel 1979,
traduzione di Jan Vladislav

dattiloscritto su carta velina, 104 pagine, 20 x 22 cm, firmato dal traduttore, copertina cartonata

Angelo Maria Ripellino, *Praga magica*

fotocopia samizdat dell'edizione della casa editrice dell'emigrazione Index (Colonia 1980), in due volumi
fotocopie, volume I, 185 pagine, 22 cm

Angelo Maria Ripellino, *Praga magica*

pubblicato dalla casa editrice dell'emigrazione Index nel 1978
(volume n. 45)

stampa, 397 pagine, 22 cm, traduzione di K. [Bohumil Klípa]



“Non c’è niente di più spaventoso degli schiavi che diventano padroni”.

Dialogo con Marija Rozanova Sinjavskaja

A cura di Alessandra Carbone

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 233-238 ◇

Marija Rozanova Sinjavskaja, moglie dello scrittore dissidente Andrej Donatovič Sinjavskij (1925-1997), è una delle principali testimoni viventi delle persecuzioni politiche dell’epoca brežneviana ed è inoltre figura di rilievo di quella che fu la “terza emigrazione” russa degli anni Settanta, seguita alla prima – immediatamente post-rivoluzionaria – e alla seconda, verso la metà del secolo.

Sinjavskij – che la moglie si ostina a ricordare per cognome, con un vezzo allo stesso tempo affettuoso e celebrativo – iniziò la sua carriera come docente di letteratura russa, prima presso l’università di Mosca, poi presso l’accademia delle scienze e presso la famosa scuola teatrale Mchat. Già verso la metà degli anni Sessanta era un critico letterario affermato, autore di punta della rivista letteraria liberale *Novyj Mir* di Aleksandr Tvardovskij, ma assunse a grande notorietà solo dopo l’arresto (8 settembre 1965), con l’imputazione di aver pubblicato testi eccessivamente provocatori in occidente, con lo pseudonimo di Abram Terc. Come rievoca la stessa Marija Rozanova, la famiglia Sinjavskij sapeva che l’arresto sarebbe stato prima o poi inevitabile: il canale francese¹, la riservatezza, lo pseudonimo erano solo dei palliativi. Sin dalle prime pubblicazioni all’estero², lo scrittore era del resto deciso a sfruttare le misure repressive del regime come ulteriore cassa di risonanza: egli infatti, insieme con l’amico e collega Julij Daniel’³, rifiutò – per la prima volta nella storia dei processi politici sovietici – di dichiararsi colpevole, e decise di tentare una difesa ragionevole ed efficace, che non riuscì però a evitargli una condanna a sette anni di regime duro in un lager sul Volga.

A partire dall’arresto, per cinque anni, le vite di Andrej Donatovič e di Marija Rozanova si divisero: allo scrittore erano concessi solo tre “incontri pubblici” con i parenti nell’arco di un anno e un

solo “incontro privato”. I lunghi intervalli di tre, quattro mesi fra un incontro e l’altro erano accorciati dalla fittissima corrispondenza fra marito e moglie: in tutto quel periodo fu lei la sua unica interlocutrice, il filtro obbligato per quanti avessero voluto comunicare con il recluso. Il contenuto quasi integrale della loro fitta corrispondenza – un vero e proprio diario della vita di Sinjavskij prigioniero – è ora edito nella raccolta in tre volumi *127 pisem o ljubvi* [127 lettere d’amore] presso la casa editrice Agraf di Mosca. Marija Rozanova ne sta ora mettendo a punto la traduzione in francese.

Gli stessi – ormai famosi – saggi letterari di Sinjavskij⁴ potrebbero essere in realtà definiti il risultato delle digressioni critiche e storico-letterarie che innervano il torrenziale carteggio del nostro. Quest’ultima raccolta – dal profilo più propriamente epistolare – copre quindi il versante intimo dell’esperienza cospirativa e concentrazionaria vissuta dai due con una immedesimazione tanto intensa da risultare – secondo le parole della stessa Marija Rozanova – addirittura “satanica”. Espulsi dall’Unione sovietica nel 1973, i Sinjavskij si stabilirono a Fontenay-aux-roses in provincia di Parigi, dove fondarono la rivista di “pubblicistica, critica, polemica” *Sintaksis*, dalle cui pagine il dissidente della prima ora e i suoi non numerosi ma ben agguerriti sodali entrarono spesso in polemica con le frange più scioviniste e intolleranti dell’emigrazione russa.

Polo d’attrazione per tutti coloro che scelsero la “dissidenza estetica e non quella etica” (G. Nivat) – ossia un atteggiamento più disincantato e meno ideologico nei confronti dei problemi politici – divenne *Una voce dal coro*. Notevole testimonianza dai luoghi di deportazione sovietica, l’opera si mantiene su un tono distaccato e didascalico, agli antipodi dalla cupa memorialistica di *Arcipelago GULag*: “a qualcuno, – osserva V. Strada, – potrebbe venire in mente di chiedersi, ‘ma che sono, insomma, questi vostri la-

¹ Il riferimento è all’amica Hélène Zamojska Pelletier, che nel 1956 porta con sé a Parigi il racconto *Entra la corte*, M. Rozanova, *127 pisem o ljubvi*, Moskva 2004, I, p. 14.

² Il suo primo saggio pubblicato è stato A. Terc [A.D. Sinjavskij], “Qu’est-ce que le réalisme socialiste?”, *Kultura*, 1957 1

³ Julij Markovič Daniel’ (1925-1988) aveva pubblicato negli Stati Uniti con lo pseudonimo di Nikolaj Aržak il racconto lungo *Govorit Moskva* (*Qui parla Mosca*, Milano 1966; si veda anche l’edizione inglese *This is Moscow Speaking. A Story*, Washington 1962). Fu arrestato il 12 settembre 1965.

⁴ Numerose sono le edizioni in lingua italiana dei suoi testi: *Entra la corte* (Milano 1960), *Racconti fantastici* (Milano 1961), *Che cos’è il realismo socialista*, (Roma 1966) *Una voce dal coro* (Milano 1975), *Nell’Ombra di Gogol’* (Milano 1980), *Buona Notte!* (Milano 1987). In inglese si vedano anche *Strolls with Pushkin* (London 1975) e *In the shadow of Gogol’* (London 1975).

ger, biblioteche?”⁵, tanta è la *docta serenitas* che traspare dalla *Voice*. Fra Sinjavskij e Solženicyn non tardò del resto a scoppiare una virulenta polemica sui due opposti modi di vivere la dissidenza.

Il pacifico “professore dolce e barbuto” (come lo definì l’amico e collega G. Nivat) ricoprì poi la cattedra di letteratura russa alla Sorbona, dove insegnò sino al 1993.

Alessandra Carbone *Marija Rozanova mi accoglie nella sua casa, una pittoresca villetta nella parte storica di Fontenay-aux-Roses. Il cancello in ferro battuto del giardino è antico, l’ingresso solenne, e all’interno regnano i libri: sull’enorme tavolo del salotto, in cucina, accanto al lavabo e alle tazze da tè, persino sugli scalini che portano al piano di sopra. Libri e riviste ovunque, mentre – unico dettaglio frivolo – nell’ingresso spunta un manichino rivestito di un cappello blu e di una collana di perle di legno azzurro in tinta, che qui a Parigi definirebbero “vintage”. Marija Rozanova mi prepara una tazza di tè, sposta qualche voluminoso tomo per farmi spazio, e si accinge a raccontarmi la sua storia.*

È noto come Sinjavskij vedesse lei, Marija Rozanova, come punto di riferimento fondamentale nella sua attività di pubblicista, di scrittore e di cospiratore. Lei – tanto collega quanto complice di Sinjavskij – come ricorda il periodo dell’arresto?

Marija Rozanova Effettivamente penso di aver svolto un ruolo non secondario nell’attività di Sinjavskij: ho sempre seguito il proverbio russo che recita “moglie e marito sono un unico Satana” (*muž i žena – odna satana*), un principio antico, di sapore medievale, secondo cui marito e moglie devono votarsi alla stessa causa, essere solidali e lavorare insieme, come in un’azienda familiare. Prenda ad esempio una famiglia di pescivendoli qui a Fontenay-aux-Roses: è una coppia anziana che ha condiviso con orgoglio lo stesso lavoro per una vita intera. In questo senso non sono diversi da me e Sinjavskij: si tratta di una comunanza esistenziale che si riverbera a trecentosessanta gradi su tutti gli aspetti della vita. Tutto ciò che la nostra famiglia ha realizzato è stato il risultato di una “impresa familiare” *sui generis*: quando Sinjavskij decise di pubblicare all’estero, chi ne

era al corrente secondo lei? Soltanto io, allora giovane, serbavo dentro di me questo segreto, già pericoloso, anche se sapevo che quando lo avrebbero preso sarebbe stato terribile.

A.C. *Così lei sentiva che prima o poi sareste stati scoperti?*

M.R. Certamente. Non è che lo sentivo, lo sapevo e basta. Stavamo infrangendo la legge, e quindi bisognava lavorare – e di vero lavoro si trattava, mi creda – in segreto.

Sinjavskij usava uno pseudonimo, ma era evidente che non sarebbe bastato: prima o poi sarebbero arrivati a lui, quindi bisognava inventarsi qualcosa, perché ero venuta a sapere che stavano già cercando chi fosse questo Abram Terc, ma finché nessuno poteva dare risposte precise, lavoravamo per mettere in giro, nei circoli giusti, voci di depistaggio. Ad esempio, davamo a credere che Terc fosse un emigrante russo residente in Polonia; facevamo in modo che gradualmente, partendo dalle basse cucine della dissidenza, tali voci giungessero ai vertici, in modo da poter sperare di vivere tranquilli ancora per un po’.

Quando poi lo arrestarono e lo misero in prigione, bisognava pensare a come procedere con la difesa, per evitare che fosse deportato; e poi, quando anche venne meno la speranza del rilascio, bisognò lavorare affinché lo si potesse tirare fuori dal lager prima del tempo, fare in modo che ci stesse il meno possibile. E in effetti ci riuscimmo: stette nel lager 5 anni invece di 7. Riuscimmo a ottenere uno sconto di pena contattando un agente del Kgb col quale io avevo conservato una parvenza di rapporti (lo stesso che, preoccupato del sostegno da me portato a mio marito, aveva messo in giro voci su sue presunte avventure galanti): lo minacciai di far pubblicare all’estero un manoscritto di mio marito sulla vita nel GULag, manoscritto che in realtà a quei tempi non avevo a disposizione... Infine ci organizzammo per abbandonare definitivamente la Russia, sfruttando i contatti che mio marito aveva in Europa, e arrivare a Parigi sani e salvi.

A.C. *Fu difficile partire?*

M.R. Non è mai facile lasciare la propria patria, ma vede, per fortuna Sinjavskij era rimasto in rapporti cordia-

⁵ Si veda V. Strada, “Gels et dégels”, *Histoire de la littérature russe*, III/3. *Le XX^e siècle*, a cura di E. Etkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada, Paris 1990, p. 1091.

li con alcuni suoi ex studenti francesi che intanto erano diventati importanti slavisti in Europa. Uno di loro, Michel Aucouturier, allora professore alla Sorbona, si attivò non appena in Europa cominciò a correre voce che saremmo partiti: ci invitò formalmente a nome dell'università e trovò a Sinjavskij un posto di professore di letteratura russa, cosicché appena arrivammo mio marito aveva già un lavoro. Poi ha insegnato lì per venti anni. In effetti con i francesi i rapporti sono sempre stati ottimi. . .

A.C. *Mentre, invece, con i russi emigrati. . .*

M.R. Con gli emigrati russi i rapporti, chissà perché, si fecero quasi subito tesi. In effetti, appena arrivati, le richieste di collaborazione con le varie riviste erano tante, la solidarietà sincera, e per qualche tempo Sinjavskij collaborò alla rivista russa *Kontinent*, ma a poco a poco venne fuori che in generale l'emigrazione russa aveva esattamente lo stesso "sistema monopartitico" che vigeva in Unione sovietica: vi regnava la stessa rigidità, solo sotto una bandiera diversa. In più venne fuori un'altra cosa molto interessante, e cioè, che la gente in generale non sa leggere. Capisce, essere un bravo "lettore" è una vera professione, e per di più rara: mentre gli scrittori si riproducono per scissione, un po' come le amebe, di lettori ce n'è sempre di meno. E così fra i signori lettori dell'emigrazione, pochi sapevano, ad esempio, che esiste una cosa chiamata metafora. O meglio, lo sapevano benissimo, ma non la riconoscevano quando la vedevano: per certe sue prese di posizione su Puškin, su Gogol', sul futuro della Russia, Sinjavskij ridiventò "nemico del popolo": lo era là, e ora lo divenne pure in Europa.

Secondo questi signori, Sinjavskij non solo non era "slavofilo" – che già sarebbe di per sé un peccato mortale – ma era addirittura "russofobo", apriti cielo! Se prima lo portavano in palmo di mano come vittima del potere sovietico, ben presto si stancarono delle sue opinioni troppo divergenti dal *mainstream* ideologico dell'emigrazione. Poi, per giunta, sul più bello scoppiò la polemica con Solženicyn.

A.C. *Perché quest'accanita, eterna rivalità fra i due scrittori: io li trovo entrambi sinceri, complementari, altret-*

tanto utili, anche se partono da presupposti diversi. Lei che ne pensa?

M.R. La penso come Lei. Sinjavskij ha sempre ripetuto di esse slavofilo almeno quanto Solženicyn, solo che quest'ultimo propendeva per l'ala autoritaria, nazionalista della dissidenza. La "dissidenza etica" che trasformava in un principio l'idea stessa di "dissidenza". È un aspetto di quella rigida "monopartiticità" di cui parlavo prima, se vogliamo. Sinjavskij, invece, era più aperto al dialogo, da liberal-democratico qual era, e perciò lo bollavano come "occidentalista" perché non gli perdonavano la sua maggiore elasticità. Inoltre, se mio marito, da bravo slavofilo, aveva pensato in passato che tutte le disgrazie della nostra patria fossero da imputare ai bolscevichi e alla rivoluzione e che, in mancanza di quella, il grande popolo russo, la grande anima russa avrebbe trionfato, ora non lo pensava più. Siamo stati slavofili a lungo, io e Sinjavskij, con la differenza che per noi, essere slavofili significava che la Russia è parte dell'Europa, ovvero bisognava ammettere che tutta la nostra letteratura è costruita sui legami con quella europea.

Abbiamo viaggiato molto per tutta la Russia, l'abbiamo conosciuto "il grande popolo russo", siamo stati a nord, fino ad Archangel'sk, fino al Mar Bianco. . . e siamo arrivati alla conclusione che, sì, i comunisti e compagnia bella hanno le loro responsabilità, ma che il vero problema siamo noi, proprio noi, "il grande popolo russo", con la nostra presunzione e la nostra testardaggine: siamo noi ad essere terribili, spaventosi.

Questo anche perché di popoli la Russia ne ha sempre avuti due: come diceva il poeta [Lermontov] "Addio, Russia trasandata, paese di schiavi, paese di padroni". Due popoli russi, dunque. E cos'è avvenuto? Che gli schiavi hanno vinto, e non c'è niente di più spaventoso, e di più spietato, degli schiavi che diventano padroni.

Quando, insieme a Maksimov, Sinjavskij decise di pubblicare la rivista *Kontinent*, nel primo numero egli scrisse un articolo intitolato "Per il processo culturale della Russia", dove si poteva leggere questa frase: "madre Russia, cagna Russia, pagherai ancora per questo tuo bambino che tu stessa hai oltraggiato e gettato nell'immondizia". Scoppiò uno scandalo enorme, perché – benché tutti si sentissero figli rinnegati dalla propria pa-

tria – lo sdegno generale era così riassumibile: “ma come ha osato Sinjavskij insultare in tal modo la Russia?!”.

Posso anche ricordare l’odiosa polemica scoppiata – fuori e dentro l’Unione sovietica – per il libro *Passaggiata con Puškin*, scritto da Sinjavskij durante gli anni di prigionia e pubblicato poi a Londra nel 1975. Per quel libro, accusato di infangare la figura del massimo poeta russo, Sinjavskij dovette subire un secondo processo. Senza tribunale, è vero, ma non meno violento del primo: si figurì, aveva osato dissacrare il loro appiglio al passato, il simbolo più caro a cui noi tutti siamo attaccati (si ricorda il detto “Puškin è il nostro tutto?”), senza capire che proprio in quella familiarità, in quella intimità priva di inutile e ottusa reverenza stava tutto l’amore di mio marito per il poeta. In Russia, ancora ai tempi della *perestrojka*, di quel libro proprio non avevano capito niente. È come le ho detto: nessuno sa più cos’è una metafora. Le racconterò un aneddoto: nel libro c’era la frase “Puškin entrò trionfalmente nella letteratura su esili, erotici piedini. . .”. Bene, durante un convegno letterario a Leningrado (era il 1985, c’era la *perestrojka* e noi eravamo stati invitati a partecipare), durante la cena uno dei conferenzieri, Georgij Vladimov [scrittore e pubblicista della dissidenza (1931-2003), collaboratore di Kontinent], si rivolge a Sinjavskij e gli dice: “esimio Andrej Donatovič, è da tanto che volevo chiederle. . . Ma si può sapere da dove ha preso che Puškin aveva i *piedini esili*?”.

Lì proprio non seppi trattenermi e gli dissi che Puškin non stava certo entrando in una “stanza”, ma stava entrando nella “letteratura”! E che – santo cielo – si trattava di una metafora! Dico, ma si rende conto? I nostri acuti critici di scuola sovietica. . .

Del resto, durante il ridicolo processo del 1965 Sinjavskij si dovette barcamenare fra le accuse di “agitazione e propaganda antisovietica”, ed ebbe un bel daffare a spiegare perché nei suoi racconti non ci fosse l’“eroe positivo”, e, soprattutto, che le opinioni espresse dai suoi personaggi non corrispondevano necessariamente a quelle dell’autore. L’accusa, infatti, puntava proprio a far coincidere il contenuto ideologico delle opere incriminate con le idee degli autori (cosa che succedeva solo in piena epoca staliniana), mentre a Sinjavskij, di fronte al fior fiore dei letterati sovietici, toccava spiegare (cito mio marito), “concetti elementari che riguardano

la letteratura. Le parole non sono realtà, sono parole. L’immagine artistica è convenzionale, e l’autore non si identifica con il suo personaggio”.

A.C. *L’idea che Puškin non fosse il serio, pedante poeta che si credeva, ma un uomo anche frivolo, vanitoso, grande promotore di se stesso, che aveva fatto della pubblicistica un vero mestiere (cosa ancora nuova nella Russia del XIX secolo), si trova oggi in qualsiasi corso universitario a lui dedicato.*

M.R. Esatto. E Le dirò di più. Io e Sinjavskij siamo stati formati dalla scuola futurista, siamo stati abituati a non tributare un’adorazione ottusa e passiva a un autore solo così, per partito preso. Ma, come teppisti (sa, i futuristi russi erano grandi teppisti), cercavamo di sdrammatizzare l’aura di sacralità che li circondava, di trovare nuovi punti di vista, di analisi. Ma sempre dal punto di vista artistico. Ci basavamo sui testi, era un *literary device*, come dicono gli inglesi, ma anche un vero e proprio credo: non prostrarti di fronte agli artisti.

A.C. *Come andò, quando Sinjavskij decise che, dopo tutte le polemiche, non avrebbe più pubblicato su Kontinent? Decideste subito di fondare Sintaksis?*

M.R. Sì. Fu una mia idea. Se mi permette, io mi offendo sempre un po’ quando dicono in giro che Syntaxis era la rivista di Sinjavskij. No, era la “mia” rivista e Sinjavskij era solo uno degli autori più importanti.

Vede, come le ho già detto, marito e moglie collaborano sempre, come in un’azienda di famiglia. In più, a me piace pensare di essermela sempre cavata bene nel “settore privato” e nell’imprenditoria. Ad esempio, io ho sempre lavorato, sin da piccolina: a dodici anni, nel 1942, durante la guerra, quando tutti in Russia morivano di fame, io guadagnavo ricamando. Lei si chiederà chi avesse bisogno di vestiti ricamati in piena guerra, eppure ci pensi: vivevo sola con mia madre e mia nonna. Mia madre lavorava bene, era ingegnere edile in una fabbrica e guadagnava ben 800 rubli al mese. In più ogni mese ci davano il talloncino per gli alimenti e una bottiglia di vodka, e la vodka, mi creda, era valuta pregiatissima. Io avevo il compito di venderla al mercato per quei 500 rubli in più che ci aiutavano a sopravvivere. Una volta mia madre mi diede da rammentare

la sua vecchia camicetta, ormai macchiata e strappata in più punti, ed io, invece, cominciai a ricamarci sopra fiori colorati a punto croce: più era strappata, o più grande e scura era la macchia, più io mi sbizzarrivo con i colori, provavo un punto più denso. Pensi, mia madre il giorno dopo tornò in fabbrica con questa camicetta colorata, praticamente nuova, e quando tornò a casa mi disse che anche una amica ne avrebbe voluta una simile... In cambio del lavoro, l'amica mi regalò la sua bottiglia di vodka, e io, in un giorno, avevo guadagnato più della metà dello stipendio mensile di mia madre. Ne ero molto fiera, e mi rendeva particolarmente felice che si potesse ancora guadagnare facendo qualcosa di bello, di creativo. Quando Sinjavskij era in carcere e il nome della nostra famiglia era un tabù, io dovevo pur mantenere mio figlio, e così cominciai a disegnare e a creare gioielli di fattura moderna, come questo [mi mostra un bell'anello in argento e citrino, dal taglio moderno]. Grazie a oggetti come questo – che disegnavo soprattutto per i costumi e le scenografie teatrali – guadagnavo bene, potevo dirmi benestante. All'università facevo la sarta, creavo modelli per tutte le mie amiche e le loro mamme...

Ho fatto molti lavori, dopo l'università, dove ho studiato storia dell'arte: ho lavorato in un museo letterario a Mosca, poi come restauratrice, e ora scrivo. Sono editore e tipografo... davvero, io e Sinjavskij ce la siamo sempre cavata, e quando abbiamo capito che anche qui a Parigi, lui era ormai "persona non grata", io gli ho detto di star tranquillo, che avremmo fondato un "nostro" giornale, e lui avrebbe potuto scrivere ciò che più gli piaceva. E sa una cosa? L'emigrazione è un grande, confusionario manicomio, per il quale circolano mille voci... Appena si diffuse la voce che stava per nascere un nuovo giornale, venne fuori che molte persone, fra le cerchie dell'emigrazione, soffrivano della stessa "claustrofobia" di Sinjavskij, e le richieste di collaborazione cominciarono a piovere da tutte le parti. Scoprimmo che erano in tanti a non venir pubblicati: chi aveva visioni stilistiche ed estetiche o opinioni politiche anticonformiste.

A.C. *Lei e suo marito siete mai stati comunisti?*

M.R. Non siamo mai stati comunisti. Eppure nel

1996, quando bisognava scegliere fra El'cin e Zjuganov, noi abbiamo votato per Zjuganov, perché sapevamo che tutto il mondo avrebbe avuto paura di quella vittoria, che allora la Russia sarebbe stata per lo meno sotto il controllo internazionale. Ma vinse El'cin, e non fu così. Purtroppo la Russia non può ancora essere indipendente.

A.C. *Prima lei ha detto che la gente non sa più leggere. Si riferisce anche alla gioventù russa? È al corrente delle ultime novità in fatto di letteratura russa contemporanea?*

M.R. Per rispondere alla prima domanda, sì, mi riferivo anche alla gioventù russa. Me ne sono accorta piano piano negli ultimi tempi: la Russia, che era considerata un paese di accaniti lettori, adesso non legge più. Si è completamente abbruttita: stanno tutti davanti al televisore a guardare i serial, o stanno ore su internet, considerato un po' il nuovo samizdat. I giovani hanno bisogno, credo, di sapere di star leggendo qualcosa di "non ufficiale", in qualche modo. Sa, una volta, tanto tempo fa, in Unione sovietica girava una barzelletta: "una vecchietta ricopia furtivamente a macchina *Guerra e pace* di Tostoj. Le chiedono perché lo faccia, visto che, insomma, si tratta di Tostoj, lo si trova dappertutto, persino nei libri di scuola, ovunque. E lei risponde: – sapete, è per mia nipote. Lei non legge niente che non sia samizdat, e dunque se voglio che legga *Guerra e pace* mi tocca ricopiarlo a macchina...". Ecco, la situazione in Russia sembra essere rimasta la stessa, anche se oggi c'è la libertà di stampa.

Per quanto riguarda la seconda domanda, invece, purtroppo non sono molto aggiornata sulla letteratura russa contemporanea, perché sono ormai tre anni che non leggo quasi niente: sono costantemente impegnata nella pubblicazione integrale delle lettere che Sinjavskij mi scrisse dal Gulag dal 1966 al 1971. È una raccolta in tre tomi per una casa editrice russa. Inoltre ora anche i francesi hanno intenzione di pubblicarla, dunque bisogna pensare alla traduzione, ma anche accorciare qua e là, dal momento che l'editore vuole inserire il tutto in un unico volume. Nelle librerie esiste già *Una voce dal coro*, che contiene brani e riflessioni sparse di Sinjavskij, così come anche le *Passeggiate con Puškin* e *All'ombra di Gogol'*, riflessioni di Sinjavskij sulla lettera-

tura, maturate durante gli anni di prigionia e pubblicate separatamente. Il volume che verrà pubblicato a breve sarà invece il più possibile omogeneo e completo. Ho deciso di tagliare solo le molte dichiarazioni d'affetto e d'amore che io e Sinjavskij ci mandavamo per lettera. Sa, il lettore dopo un po' si annoia a leggere tutti quei "Ti amo...".

A.C. *La sta aiutando qualcuno nella redazione di questo suo ultimo libro?*

M.R. Sì, mi sta aiutando molto mio figlio, soprattutto per la traduzione in francese, visto che io sono negata per le lingue straniere. Tra l'altro anche lui è uno scrittore: come le dicevo, la grafomania è una malattia ereditaria ed è decisamente grave. Si figuri che anche le mie nipotine vogliono fare le scrittrici, e la più grande, Emma, ha persino scritto un libro, e ha curato anche le illustrazioni... Questa piccola peste grafomane ["Grafo-mani" è il titolo di uno dei *Racconti Fantastici* di Sinjavskij] l'ha intitolato *Enciclopedia degli eroi letterari...* in effetti non è niente male: l'abbiamo stampato grazie alla nostra tipografia casalinga, e lei l'ha mandato a Gorbačëv come regalo di compleanno.

Siamo sempre stati molto uniti e tra noi c'è sempre stato un grande affetto. Ad esempio, non le ho ancora raccontato che il giorno che Sinjavskij venne arrestato, l'8 settembre del 1965, io e lui avevamo deciso di pranzare insieme in un caffè vicino al famoso ristorante Praga, così, per distrarci un po' e passare una bella giornata noi due soli, visto che faceva ancora caldo e c'era il sole. Ci erano rimasti gli ultimi dieci rubli, ma avevamo deciso di spenderli tutti così. Lui sarebbe uscito dall'università dove insegnava e ci saremmo ritrovati direttamente al caffè. Purtroppo, proprio lungo il percorso dall'università lo arrestarono. E da lì è cominciato tutto: il mio lavoro, la mia solitudine, e il suo lavoro nel lager, la sua solitudine.

[Fontenais-aux-roses (Parigi), 21 marzo 2006]



“La fantascienza è la possibilità di parlare dei nostri problemi guardandoli da una stella...”.

Dialogo con Vjačeslav Rybakov

A cura di Stefano Bartoni

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 239-253 ◇

Vjačeslav Michajlovič Rybakov è nato a Leningrado il 20 gennaio 1954. Nel 1976 si è laureato alla facoltà di orientalistica dell'università della stessa città e, dopo aver concluso anche gli studi di dottorato, ha trovato lavoro nella filiale di Leningrado dell'Istituto di orientalistica, dove lavora ancora oggi. Ha pubblicato più di quaranta lavori scientifici, dedicati soprattutto all'analisi culturale della legislazione e della burocrazia della Cina medievale. Ha iniziato a scrivere testi di fantascienza verso la metà degli anni Settanta e ha partecipato attivamente ai famosi seminari leningradesi dei giovani scrittori di fantascienza tenuti da Boris Natanovič Strugackij. A oggi Vjačeslav Rybakov ha pubblicato sei romanzi e più di venti fra racconti brevi e lunghi e rappresenta, senza ombra di dubbio, il miglior continuatore della grande tradizione della migliore fantascienza sovietica, quella, per intenderci, di Ivan Efremov e dei fratelli Strugackij.

Stefano Bartoni *Vjačeslav Michajlovič, in questo numero di eSamizdat presentiamo al lettore italiano la traduzione del suo racconto Perdite antiche. In un certo senso eSamizdat va a colmare un vuoto, visto che è la prima volta che una sua opera viene tradotta in italiano. Dopo aver letto quasi tutti i suoi libri, mi fa molta rabbia il fatto che in Italia nessuno la conosca: un grande scrittore come lei è praticamente sconosciuto, mentre dei pennaioli senza talento, provenienti soprattutto dall'altra parte dell'oceano, riempiono le vetrine delle librerie italiane. È, questa, una situazione senza via di uscita? E, in generale, qual è la situazione delle traduzioni dei suoi libri?*

Vjačeslav Rybakov Qualche cosa è stata tradotta, Il primo giorno della salvezza in tedesco, Non fare in tempo in francese, Il satellite “Zarevič” in polacco. Ma nessuno si è occupato della pubblicità e i libri se ne sono andati via, come acqua sulla sabbia. Non sono stati notati. In essi non c'è nessuna descrizione scandalosa, con toni fortemente antirusi. Quindi, questi libri non servono

al lettore straniero... Dopotutto i russi, come sanno tutte le persone istruite dell'occidente, sono tutti o mafiosi o stalinisti desiderosi di rendere schiavo il mondo. E nei miei libri non c'è traccia di questi argomenti da loro tanto amati.

Inoltre, l'Europa adesso, per quanto ne possa capire io, adora l'estetizzazione delle perversioni, il trionfo del film *Profumo – storia di un assassino* è sintomatico. Nei miei libri non c'è nemmeno la minima traccia di cose del genere. Io, per così dire, sono per una famiglia normale e per uno stile di vita sano. Penso che se una persona non è capace di fare ordine nella sua famiglia, non ha nessun diritto di mettere ordine nel mondo.

Ho il forte sospetto che nell'assaporare queste perversioni individuali gli europei nascondano a se stessi problemi collettivi estremamente seri. La prospettiva per l'Europa è estremamente vaga. Non c'è neanche un apparato capace di capire in che cosa consista il problema. E l'allarme cresce... E allora si insiste sui maniaci... Tutto il male è frutto di pazzi solitari. Come è comodo!

S.B. *In Perdite antiche lei afferma che ci sono due unici possibili percorsi di sviluppo per l'umanità e che “la storia, in modo assolutamente logico, ha generato il comunismo come mezzo per realizzare la prima via e, in seguito, il fascismo come mezzo per bloccarla attraverso la realizzazione della seconda via”. Poi conclude: “In questo, e solo in questo senso, si può, purtroppo, dire che il comunismo ha generato il fascismo”. È al corrente che in Europa molti storici, e anche politici, vorrebbero accomunare queste due dottrine politiche? Che cosa ne pensa? Che segno è per la nostra civiltà?*

V.R. In primo luogo, il comunismo e il fascismo sono simili solo per le metodologie applicate. Essi sono

uguali in misura significativa dal punto di vista tecnico, in quanto entrambi ammettono la violenza come mezzo principale per la ricostruzione del mondo. Io capisco che per una persona normale questo aspetto è il più evidente e quindi preoccupa più di tutti gli altri. Ma quelli che affermano che il fascismo e il comunismo sono la stessa cosa mi ricordano l'eroina della pièce di Ionesco *Delirio a due*, che affermava che le lumache e le tartarughe fossero lo stesso animale perché sia le une che le altre hanno una copertura dura nella quale si nascondono. E qui nemmeno un guscio, ma degli aghi affilati, pungenti, molto dolorosi per gli altri. E naturalmente ricci, istrici e pesci con aghi sono la stessa cosa!

Comunque, il fatto è che il comunismo è un sistema aperto, che trae origine dalle religioni etiche, mentre il nazismo è un sistema chiuso, che trae origine dalle credenze tribali e in un certo senso ricorda il giudaismo. È risaputo che nella maggior parte delle lingue antiche non ci sia una parola o un segno che indichi l'uomo in generale. L'uomo è il membro della nostra tribù, mentre gli altri uomini sono varianti del mondo animale. Per il nazista, come per l'uomo primitivo, "noi" sono persone, mentre tutti i "non noi" non sono persone. E questo vale sempre, il confine non è oltrepassabile. Nei secoli dei secoli esiste una nazione o una razza di dominatori, e gli altri, nel migliore dei casi, possono contare solo su uno status, diciamo, di *Volksdeutsche*. Invece per il comunismo, come per il cristianesimo o l'islam, non esiste né il greco e né il giudeo. L'adepto, chiunque sia, diventa "uno dei nostri". Nella Russia comunista l'appartenenza ai comunisti non dipendeva dalla nazionalità. Spesso nemmeno dal ceto sociale. Adesso in Cina è stato fatto il passo successivo, comunista può essere, con gli stessi diritti di un contadino e di un operaio, anche un milionario, il proprietario di un'enorme ditta.

Il nazismo, così, condanna alla disuguaglianza per nazionalità. Non può essere superato, sradicato. Persino quelli che diventano nazisti, sono per sempre disuguali. Se uno non appartiene alla razza eletta può solo, come un cane addomesticato, sostenere le pretese degli eletti e per questo ottenere un cioccolatino. Sotto un regime nazista, per raggiungere i vertici della società, non servono sforzi singoli, né lavoro spirituale: o sei nato signore, o sei nato schiavo. Nessun tuo sforzo è in grado di modificare questo stato di cose. O il nazismo, o

l'uguaglianza delle nazioni, non esiste compromesso.

Il comunismo invece presuppone l'uguaglianza degli adepti. Tutti possono diventare comunisti, al di là della nazionalità, della religione, della provenienza, del livello di agiatezza. Però l'atto di iniziazione esige degli sforzi per un certo autoperfezionamento. Hai cambiato la tua coscienza, hai fatto tuo un determinato sistema di valori, fra l'altro, come ora diventa chiaro, assolutamente dinamico ed elastico, capace di svilupparsi, e sei già un autentico comunista.

Questa differenza sembra una pura speculazione, ma determina differenze colossali. Il comunismo fornisce una certa prospettiva morale, addirittura la esige per unirsi agli altri comunisti, esige di elevarsi, rinunciando al profitto personale. Il nazismo, invece, non ne fornisce alcuna. Il nazismo è la convinzione nella propria superiorità, innata, non dipendente dalle qualità personali e dagli sforzi spirituali. Il comunismo no. Ancora fino a quindici anni fa, si riteneva che il comunismo e il benessere materiale fossero incompatibili, che il comunismo non avesse una prospettiva storica e, soprattutto, economica. Con questo ci hanno martellato la testa i riformatori degli anni Ottanta e Novanta. Adesso l'esempio della Cina mostra che le loro conclusioni erano prive di fondamento.

Non voglio affermare che il comunismo abbia una prospettiva, soprattutto certa e unica. Probabilmente non c'è e non ci può essere una prospettiva unica che valga per tutti. Le civiltà hanno bisogno di varietà, in modo che, in ogni momento, ognuna di loro abbia la possibilità di guardarsi con gli occhi delle altre, dall'esterno. In modo che nessuna alzi la cresta, perda il senso della realtà. Ma, se il nazismo si è chiaramente, e per sempre, compromesso e non è capace di fornire nessuna variante accettabile di futuro, il comunismo, forse, ne è ancora capace.

In ogni caso, il percorso di sviluppo della civiltà che l'occidente ha dichiarato essere l'unico valido, con la società che si atomizza, con tutte le persone prive di qualsiasi legame che si orientano solo verso un'efficacia pratica assolutamente solitaria, non è che piaccia a tutti, anzi. In realtà, questa è una prospettiva terribile. Adesso coloro che sono contrari ad essa si sono orientati verso l'estremismo islamico. Ma il fanatismo e l'intolleranza religiosi sono un vicolo cieco. E io non escludo

il fatto che vedremo ancora la comparsa di un'ideologia di massa tollerante, basata sul vecchio comunismo, che ponga al centro la giustizia sociale collettiva, basata su un'identità nazionale particolarmente sottolineata e su valori familiari tradizionali per ogni cultura data.

Proprio per questo è particolarmente oltraggioso quello che è accaduto in Russia a cavallo fra gli anni Ottanta e Novanta. Proprio allora, quando lo stadio della violenza era stato praticamente superato, e sia il potere che il popolo si erano stancati di questa violenza e non potevano più accettarla, e questa violenza non poteva più essere il motore reale dell'economia, proprio allora, quando le numerosissime, per gli standard europei semplicemente inimmaginabili, vittime e sofferenze dell'enorme popolo della Russia potevano iniziare a dare frutti, proprio allora il paese ha nuovamente distrutto tutto e ha iniziato nuovamente quasi da zero.

Non sono sicuro che il crollo del comunismo in Russia fosse storicamente inevitabile. L'esempio della Cina, ancora una volta, suggerisce che tutto non sia di così facile lettura. Ma la stanchezza e l'immobilismo di una classe dirigente molto anziana, il profitto personale senza scrupoli di intellettuali e di giovani dirigenti degli anelli medi, il lungo distacco dalla politica della maggioranza del popolo, le cui conseguenze sono state la dabbenaggine e un'assoluta ignoranza politica (il mio voto va a chi mi fa vedere il cioccolatino) e, inoltre, un'attività sotterranea con intenti molto precisi condotta dall'esterno, hanno fatto il proprio lavoro.

S.B. *Durante la lettura di alcuni articoli critici dedicati alla sua opera, mi sono accorto, con mio enorme stupore, che da più parti è stato accusato di essere un fascista. Mi sono subito indignato: come è possibile? Com'è possibile che Vjačeslav Rybakov, uno dei primi scrittori a denunciare il crescente processo di fascistizzazione della società, venga oggi accusato di essere un fascista? Ma poi ho pensato che invece è tutto molto logico: oggi in occidente chiunque non sia d'accordo con la politica estera americana viene accusato di essere un terrorista, così come chiunque critichi la politica israeliana viene accusato di essere un antisemita. Come è stata possibile, a suo giudizio, questa rimozione della memoria storica?*

V.R. Esiste un aneddoto molto vecchio: l'egoista è

quello che pensa più a se stesso che a me. Da noi adesso molti grandi intellettuali si comportano praticamente allo stesso modo, secondo il principio "fascista è chi pensa al suo popolo più che al mio".

Ai tempi dell'Unione sovietica, non mi era mai nemmeno venuto in mente di scrivere di qualche problema particolare, peculiare della nazione russa. Mi interessavano i problemi dello sviluppo dell'umanità in generale, in particolare il problema della minaccia del fascismo (che mi sembrava la forma estrema del nazionalismo), il problema della minaccia della guerra atomica, il problema di un'ecologia globale... Il problema della libertà di informazione, come in *Fiducia*. Molti problemi, e tutti erano per me allora assolutamente internazionali.

Dopo il crollo dell'Urss mi sono accorto che tutto il mondo isolava i russi considerandoli una nazione a parte. Una nazione molto pericolosa, molto reazionaria, molto differente da tutte le altre. I pacifici combattenti caucasici, gli ebrei buoni e cari, i polacchi, rassegnati e ingiustamente offesi... E contro tutti loro, il russo, stupido, ubriacone, ignorante, con l'ascia in mano. All'inizio sembrava che fosse uno stereotipo invecchiato. Presto è diventato chiaro che era supportato in maniera artificiale. Intenzionalmente. Naturalmente non potevo sopportare una cosa del genere. Già, con mio sommo stupore, sono russo. E non ho intenzione – che orrore! – di vergognarmene. In più, ritengo che questa visione del mio popolo sia ingiusta. Non ho mai affermato, e nemmeno delirando potrei affermare, che il mio popolo è migliore degli altri. Che è un popolo eletto. Che deve governare il mondo.

Ma proprio quelli che vogliono governare il mondo affermano che io sia un fascista. E che tutti i russi siano fascisti. Suppongo che questo accada perché proprio i russi più volte in questi ultimi due secoli hanno ostacolato con le loro ossa il cammino a chiunque abbia aspirato a costituire imperi mondiali. Quelli che adesso vogliono controllare il mondo, hanno bisogno in primo luogo di screditare i russi.

Durante il periodo sovietico, il modo migliore per annientare un avversario era accennare al fatto che questi fosse uno spione. Un informatore del Kgb. In Russia non amiamo per niente gli spioni. Così come i fascisti, fra l'altro. Per questo oggi che le accuse di essere un informatore del Kgb sono diventate fuori moda, il

modo migliore per annientare un avversario è quello di chiamarlo fascista.

Racconto una storia.

Nella seconda metà degli anni Ottanta, nel momento di esplosione della *perestrojka*, mentre attraversavo una fase di torpore creativo, Boris Natanovič Strugackij mi rimproverò paternamente: “Slava, negli ultimi tempi sta scrivendo poco”. Io ne ero cosciente, e ne soffrivo molto, e per questo ci scherzai sopra, non sapendo quanto poi invece avrei avuto ragione: “Boris Natanovič, ho sempre scritto di quello di cui non si poteva scrivere. E adesso è diventato possibile scrivere di tutto ciò di cui prima non si poteva. Quando mi verrà in mente qualcosa di cui anche oggi non si possa scrivere, inizierò subito a scrivere”.

Leggevo come in una sfera di cristallo.

Solo che il “non si può” da totalitario è diventato liberale.

Durante il potere sovietico scrivevo opere cosiddette antisovietiche. Non per cattiveria, e non perché fossi un ideologo dell'anticomunismo scientifico, e nemmeno perché volessi diventare famoso in Europa, ma così, per puro istinto. Beh, dà fastidio quando tutti dicono in continuazione, in modo retorico, la stessa cosa, e non prestano la minima attenzione alle terrificanti conseguenze delle loro alte parole. Non ce la facevo più. Avevo la nausea. Qualcuno deve comunque mantenere l'equilibrio! Va bene, loro non si vergognano, ma io sì! Anche per loro...

Proprio per lo stesso sentimento istintivo di resistenza all'ingiustizia ho iniziato a infrangere i “non si può” liberali.

Ecco, prendiamo ad esempio Egor Gajdar. Nella rivista *Polden'* (2006, 3) ci dice: “sono uno degli autori degli accordi di Belovež... Il documento è firmato di mio pugno... Dopo il crollo dell'Urss fuori dai confini della Russia sono rimasti più di venti milioni di russi... Questo rafforza ulteriormente la sindrome post-imperiale... Gli appelli alla nostalgia per l'impero... sono diventati di moda”. Poi, accomunando questi venti milioni ai tedeschi dei Sudeti, maestosamente ammonisce: “la retorica legata alla loro condizione era uno dei temi chiave della propaganda hitleriana...”.

Nemmeno Stalin ebbe il coraggio di dire: “ho lasciato Leningrado assediata dai tedeschi e senza rifornimen-

ti anche perché i suoi abitanti, questi fascisti, volevano mangiare fino a perdere completamente ogni sembianza umana”. I fautori della democrazia, invece! Confessano senza nessuno scrupolo che hanno cacciato in terra straniera venti milioni di persone con un loro unico gesto e tutto quello che sanno dire di questi venti milioni è che la loro terribile disgrazia può essere usata dai demagoghi. Per i fautori della democrazia questi venti milioni non sono persone vive, che soffrono, con delle vite rovinare, ma solo un pretesto astratto per la propaganda da parte di alcune forze russo-fasciste.

Se questa mancanza di coscienza, questa convinzione nel proprio diritto di decidere per milioni di persone, questo sentimento della propria infallibilità non sono nazismo, allora non so cosa possa essere nazismo.

Così, sotto il regime democratico, mi sono guardato attorno e ho iniziato a scrivere opere anti-democratiche.

L'ultima opera anti-sovietica l'ho scritta nel 1989, si chiamava *Non fare in tempo*. E in essa c'erano già degli elementi anti-democratici. È divertente che proprio in relazione a questo racconto è stata scritta su di me l'ultima delazione, che concludeva, per quanto ne sappia, la sequenza iniziata nel 1977 dopo la discussione di *Fiducia* al seminario. In quest'ultima delazione l'attenzione degli organi competenti veniva attirata sul fatto che “l'autore non crede nella forza della *perestrojka* e denigra le trasformazioni rivoluzionarie attuate dal partito per il rinnovamento del socialismo”. La delazione era meschina e non ebbe conseguenze, e presto la *perestrojka* stessa si denigrò da sola in tal modo che le delazioni persero ogni valore. Nel 1990 scrissi *Addio di una slava al sogno*, un'opera antisovietica e antidemocratica allo stesso tempo. In seguito, a partire da *Il satellite “Zarevič”* (1992), l'elemento antidemocratico è cresciuto in modo esponenziale.

Certo, i tempi sono cambiati e non si scrivono più delazioni agli organi, le delazioni vengono semplicemente pubblicate sulla stampa. È difficile confrontare, ma sospetto che questo mi abbia procurato più danno e danneggiato più i nervi di quanto abbia fatto in passato il Kgb.

S.B. *Nel suo romanzo Una riserva per gli scienziati anche Kir Bulyčev, uno dei grandi nomi della fantascienza in lingua russa, inserisce il personaggio di Stalin all'inter-*

no dell'azione del romanzo, uno Stalin, però, molto diverso da quello che compare in *Perdite antiche*. Che cosa ne pensa? Lo stesso Bulyčev ha espresso un giudizio molto netto nei suoi confronti, accusandola di propagandare un insostenibile "comunismo dal volto umano", anche se non ha negato le sue indubbe qualità letterarie. Qual è la sua idea al proposito?

V.R. È molto difficile controbattere a qualcuno che, durante la tua infanzia, ha scritto dei libri che hai letto con enorme piacere. Ed è doppiamente difficile farlo con qualcuno che non c'è più. Polemizzare con una persona che è morta è un compito ingrato ed è sempre una cosa indegna. Per questo utilizzerò una citazione di me stesso, dal mio guestbook su internet. Alcuni anni fa, quando Bulyčev era ancora vivo, mi hanno fatto una domanda quasi analoga e allora, quando la morte non aveva ancora reso Bulyčev inaccessibile per le polemiche, potevo essere più sincero e aperto nelle mie esternazioni. Ecco quello che avevo scritto:

"A mio giudizio non c'è niente da imparare da una persona che, come lieto fine della sua opera programmatica, descrive come gli anglosassoni, a forza di bombardamenti, migliorino il suo (e il nostro) paese. Dalla situazione in Kosovo sì che c'è da imparare, ma qui... Persone che hanno provato a trasformare una guerra imperialistica in una guerra civile, a rovesciare con l'aiuto dei tedeschi un'autocrazia imputridita e a lanciarsi verso un futuro luminoso, le abbiamo già avute, e i risultati della loro azione li conosciamo bene.

Interessante: come fa l'esimio Igor' Vsevolodovič a sapere di che cosa scrivo dato che non mi legge?

La cosa più triste è che io non ho scritto nessun libro sul comunismo dal volto umano, è Bulyčev ad averli scritti. È grazie a loro che è diventato un classico".

Senza aggiungere niente di fondamentale e solo per commentare questa affermazione, posso aggiungere che il lieto fine di *Una riserva per gli scienziati*, un massiccio bombardamento dell'umana aviazione americana su un poligono nucleare della totalitaria Unione sovietica in nome del trionfo della pace e del sentimento di umanità, già allora, quando avevo letto il libro di Bulyčev, molto prima dei fatti del Kosovo, mi era sembrato ripugnante. Adesso è diventato chiaro che anche il Kosovo non è il limite dell'umanità degli americani. Tutti quelli

che sognano di perfezionare il proprio paese per mezzo dei bombardamenti a tappeto americani, li costringerei ad andare un annetto in Iraq per farli ragionare. E ancora. Davvero non capisco quali miei libri intendesse Bulyčev. Da dove abbia ricavato le informazioni sulla mia opera e sulle sue tematiche per me è un mistero. L'unico mio romanzo in cui l'azione si svolge in un futuro descritto nei canoni della fantascienza comunista sovietica, *Fiducia*, è dedicato al problema della fatale nocività del controllo sull'informazione anche se questo controllo viene attuato dal sistema sociale più giusto e con gli intenti più umani. E a quel tempo essa era risultata essere così vicina allo spirito di "un rinnovato comunismo dal volto umano" da essere confiscata dal Kgb e da costringermi a presentarmi per alcune settimane a vari interrogatori dallo stesso Kgb. Con ogni probabilità Bulyčev non ha letto *Perdite antiche*, sarebbe ridicolo ritenere questo racconto un racconto comunista. È invece una fantasmagoria su come il mondo possa rovesciarsi se all'improvviso le parole iniziassero a corrispondere realmente a quello che indicano. D'altra parte, Bulyčev stesso, prima che la libertà di parola gli desse la possibilità di parlare sinceramente e di chiamare in aiuto le bombe americane, guadagnava soldi quasi esclusivamente scrivendo racconti per ragazzi e scenari di film sul luminoso futuro comunista, dove tutti sono buoni, bellissimi e non sanno che cosa siano i soldi.

S.B. In *Perdite antiche* lei profetizza la nascita di una lega antiterrorismo quindici anni prima della sua effettiva realizzazione. Non le nascondo che è stato molto divertente leggerlo (soprattutto perché a promuovere l'istituzione di questa lega è il compagno Stalin...), anche se la "profezia" non è certo una dei compiti fondamentali della fantascienza. Comunque le voglio chiedere: che cosa ne pensa del terrorismo internazionale e della cosiddetta "lega antiterrorismo"?

V.R. Certo, previsioni di questo tipo non hanno nessuna relazione con le qualità letterarie delle opere. Queste previsioni è solo interessante rinvenirle in seguito. In un certo modo, esse forniscono materiale per riflessioni sul tema "che cosa vogliono, che cosa si aspettano le persone". Dopotutto, la lega antiterrorismo non sarebbe potuta sorgere se, molti anni prima della sua reale

comparsa, non l'avessero voluta, non avessero iniziato ad aspettare la sua azione molte persone semplici sparse per tutto il pianeta.

Per quello che riguarda invece il terrorismo islamico...

Al mondo islamico è toccato un destino molto difficile e abbastanza assurdo. Alcuni secoli fa è come se si fosse addormentato. Al tempo dei crociati, quando era più sviluppato dell'Europa in molti campi, si è bloccato. Cioè, continuava sempre a succedere qualcosa, il sangue continuava a scorrere incessantemente, tutti combattevano contro tutti, c'erano delle guerre, ma tutto questo accadeva all'interno di una regione del mondo molto chiusa e, anche se sembrava che succedessero una miriade di cose, in realtà non cambiava nulla. Il mondo islamico perse un ruolo indipendente. Come sempre succede con quelli che non sanno come utilizzare le proprie forze, queste iniziarono a essere utilizzate da altri.

Le nazioni europee si sviluppavano, si ampliavano... E iniziarono a usare questo mondo dormiente che era in guerra le une contro le altre. Per tutto il XIX secolo l'Inghilterra ha provato a indirizzare i musulmani dell'Asia centrale contro l'Impero russo che si espandeva verso oriente e a porre fine all'espansionismo russo utilizzando le mani e le sciabole dei musulmani. Poi Lenin e l'internazionale comunista hanno provato a indirizzare il mondo islamico contro i colonizzatori e gli imperialisti. Poi gli Usa hanno provato a indirizzare i musulmani asiatici contro l'Urss. Poi l'Urss ha invaso l'Afghanistan... In breve, c'è sempre stato qualcuno che ha provato a indirizzare contro qualcun altro questo mondo potente, numeroso, orgoglioso, e in cambio ha spedito gratis in quelle zone soldi, armi, macchine... Ma altro che macchine, in quei posti persino le fognature le hanno costruite di volta in volta i britannici, i russi, oppure gli americani! Ai musulmani si chiedeva una sola cosa: combattere. In cambio questi o quegli europei gli facevano tutto. E grazie a questi sforzi comuni abbiamo smosso il mondo islamico e lo abbiamo convinto del fatto che fosse molto importante, molto potente, che non avremmo potuto fare a meno di lui. Prima o dopo i musulmani dovevano arrivare a formulare un pensiero semplice: ma perché dobbiamo ricevere infiniti regali per il nostro nobile lavoro militare esegui-

to per difendere gli interessi degli altri? È meglio ricevere ancora più regali per lo stesso lavoro, ma eseguito per difendere i nostri interessi! E in generale il calcolo è risultato essere giusto. Intere nazioni oggi prosperano in cambio della sola assicurazione del fatto che non addestrano dei terroristi. Questo è terribilmente vantaggioso. La Corea del Nord, ad esempio, per riuscire a ottenere molti regali è stata costretta a farsi la bomba atomica e poi a rinunciarvi. Mentre molti paesi musulmani ricevono fiumi di regali solo perché non fanno niente. Ad esempio, non addestrano dei terroristi...

Ma affinché a quelli che non addestrano terroristi si facciano regali, qualcuno deve addestrare dei terroristi, perché se non ci sono più terroristi, si smette di aver paura di loro e allora si smette anche di fare i regali.

È divertente, ma si ha l'impressione che la base principale dei terroristi adesso siano diventate le pacifiche, civili, evolute nazioni europee. L'America cerca le basi dei kamikaze ora in Afghanistan, ora in Siria, e nel frattempo dei cittadini britannici di origine araba fanno esplodere l'Inghilterra, che aveva fornito loro accoglienza e tutte le condizioni per una vita agiata. E non voglio nemmeno parlare della Grande Albania, costituita, beh, quasi costituita, volutamente dall'Europa... Poco tempo fa ho sentito al telegiornale una notizia stupefacente: un arabo che vive in Germania ha chiamato il suo ennesimo figlio Jihad e continua a ricevere dalla Germania il sussidio in denaro per le famiglie numerose...

Quando il Signore vuole punire, per prima cosa priva della ragione.

Per ciò che riguarda la lega antiterrorismo, sarà solo l'ennesimo pretesto con cui i politici potranno viaggiare e mangiare e bere bene a spese dei cittadini che pagano le tasse, fino a quando per alcuni membri di quest'unione esisteranno terroristi buoni, che bisogna aiutare e per cui si deve simpatizzare, e terroristi cattivi, che bisogna annientare senza processo. Mi pare che la posizione degli Usa sia riassumibile dall'idea che tutti i terroristi che non aggrediscono gli Usa o Israele sono per loro dei nobili combattenti per la libertà. Mentre tutti quelli che combattono per la libertà che è stata tolta loro dagli Usa o da Israele sono dei terroristi... Così, naturalmente, non si ottiene alcun risultato.

S.B. *In Perdite antiche uno dei personaggi principali è*

una ragazza di origine ebraiche, Ira Gol'dbrut. Anche in altre opere ritornano, costanti, riferimenti all'ebraismo, ad esempio nel suo ultimo romanzo L'anno prossimo a Mosca. Qual è il suo rapporto con la cultura ebraica? E con lo stato di Israele?

V.R. Israele è una questione molto complicata. Ho un atteggiamento di enorme compassione nei confronti di questo stato estremamente particolare, molto umano e, contemporaneamente, assai crudele. Lì ho molti amici. Io sono una persona molto schiva, e il numero dei miei amici e persino dei miei conoscenti non è affatto grande, ma una percentuale considerevole di loro vive in Israele oppure ha dei parenti lì e li va continuamente a trovare. Quando in Israele si fa esplodere l'ennesimo kamikaze, il sangue mi va al cervello e per prima cosa corro subito a informarmi se qualcuno dei nostri non ne sia rimasto vittima. La mia maestra di scuola prediletta è ebrea (a proposito, proprio lei, nel 1970, io studiavo ancora a scuola, mi ha dato per la prima volta da leggere *I brutti anatroccoli* degli Strugackij, naturalmente in samizdat). E così via...

Quando compiono delle ingiustizie nei confronti degli ebrei, divento veramente una belva. Esattamente come faccio quando le ingiustizie vengono compiute nei confronti dei russi.

Ma, naturalmente, quando le ingiustizie vengono compiute dagli ebrei, non posso stare dalla loro parte. D'altronde, lo stesso vale anche per i russi.

La nazione di Israele nel 1948 l'hanno praticamente infilata in un vespaio, in un inferno. Quella non era una terra disabitata. Che senso ha dire che duemila anni fa lì c'era la Giudea? Quindici secoli fa Berlino era una città slava. Se i russi, oppure, ad esempio, i polacchi, servendosi di questo pretesto, dichiarassero di avere delle pretese sul territorio della Germania, come reagirebbe l'Europa? Probabilmente, senza compassione... Anche lì vale la stessa cosa. Per secoli gli arabi hanno vissuto lì senza problemi, e all'improvviso arrivano dalla Russia e dall'Europa dei cittadini istruiti, convinti della loro infallibilità e dicono: basta, selvaggi, non siete mai stati qui. Adesso noi viviamo qui.

Come si può reagire a una cosa del genere? Invasori! Nazisti!

D'altra parte, anche gli ebrei non sanno più dove an-

dare! Che cosa possono fare quelli di loro che, avendone pieno diritto, vogliono vivere nel loro paese, perché non sono capaci di considerare patria il loro paese di residenza? Per duemila anni hanno desiderato con tutta la loro anima di tornare proprio là, di fronte alle mura del Tempio! Sono rimasti ebrei solo grazie a questa grande speranza! Non hanno permesso che venissero dissolti, assimilati, annientati... Questo è un grandissimo, stupefacente raggiungimento della cultura: essere sparsi per tutto il mondo e mantenersi come popolo unico solo grazie a una speranza comune per tutti, fortemente inserita nella religione! Tutti noi dovremmo inchinarci di fronte agli ebrei per un'impresa del genere!

Per sciogliere questo nodo sarebbero serviti estrema cautela, massimo tatto...

E invece?

Invece tutti hanno usato questo conflitto quasi senza via di uscita fra quelli che erano già lì e quelli che erano arrivati, per perseguire i propri interessi. Truman sperava di attirare ebrei dall'Urss e di usare quelli che sarebbero rimasti come quinta colonna in forza della loro devozione a Israele. Stalin sperava che gli ebrei avrebbero minato l'influenza dell'Impero britannico nel Mediterraneo, perché gli inglesi si appoggiavano agli arabi. Poi gli Usa iniziarono a indirizzare gli ebrei contro gli arabi, mentre l'Urss gli arabi contro gli ebrei. E quelli erano anche contenti, tutti avevano una gran voglia di menare le mani. Adesso la storia ha compiuto il suo corso, e gli ebrei, attraverso la diaspora ebrea in America, indirizzano gli Usa contro gli arabi, mentre gli arabi, attraverso i musulmani russi, indirizzano la Russia contro gli Usa...

C'è da stare allegri.

S.B. *Mi permetta ancora una domanda su questo argomento. L'antisemitismo in Unione sovietica era una questione scottante, ancorché segreta. La fantascienza sovietica, anche se in maniera indiretta, è stata capace di riflettere sulla condizione degli ebrei in Urss: penso, ad esempio, all'appena citato romanzo I brutti anatroccoli dei fratelli Strugackij. Qual è adesso, a suo giudizio, la situazione? E la fantascienza russa si occupa di questa questione?*

V.R. Se avessi letto *I brutti anatroccoli* come un libro sulla difficile condizione degli ebrei, non l'avrei finito

di leggere. Mi sarebbe sembrato disgustoso. Beh, giudichi lei stesso: che cosa ci vediamo se lo guardiamo in questo modo? Una mandria di stupidi, che sa solo mangiare, bere, fare a botte e copulare, che non ha diritto neanche a figli propri e che appartengono tutti a una stessa etnia, mentre dall'altra parte, una serie di persone sagge, buone, oneste, eccezionali, una meglio dell'altra, con già un piede in un futuro luminoso, tutti appartenenti a un'altra etnia. Che visione del mondo è questa? È una visione del mondo nazista.

Il fatto che le nazioni esistano e che le persone si raggruppino a seconda della nazionalità è un fatto risaputo, negarlo sarebbe stupido e senza senso. Eppure, eppure... La grande letteratura si occupa, in sostanza, di una sola questione, la questione del perfezionamento dell'uomo. Come alimentare il desiderio di diventare migliore? Che cosa può smuovere una persona tanto da farle rifiutare una semplicità stupida? Come e per che cosa superare i confini che dividono le persone buone da quelle cattive, i mascazzoni dagli onesti, gli stupidi dagli intelligenti? E che cosa, invece, ostacola l'auto-perfezionamento, perché l'uomo rifiuta la possibilità di diventare una persona migliore? E perché, se lo fa, è colpevole? Sono tutte domande che riguardano l'umanità in generale. Ma se i confini fra buono e cattivo sono predefiniti geneticamente, semplicemente per nazionalità, allora tutte queste domande decadono. Sei nato ebreo, allora suona il violino, oppure, se non hai orecchio, scopri la teoria della relatività. Sei nato russo, allora rovista nel letame. Sei nato italiano, allora canta delle canzonette. Sei nato americano, allora spara agli indiani. E così via. Mi è difficile immaginare che gli Strugackij fossero ispirati da questa filosofia.

Per quello che riguarda il tema degli ebrei nella fantascienza russa contemporanea, credo che ad eccezione di van Zajcik nessuno abbia avuto il coraggio di affrontarlo seriamente. Nel libro *L'affare della luna che non si è spenta* viene detto molto a questo proposito. Beh, anche nel mio nuovo racconto lungo *La stella Assenzio*, che verrà pubblicato nel mese di aprile sulla rivista pietroburghese *Neva* e che subito dopo uscirà in volume per la casa editrice Eksmo, se ne parla di certo non *en passant*. Naturalmente non è il tema principale, ma uno dei principali, comunque.

Il tema degli ebrei adesso non è vietato, ma non fa

cassa. Non interessa al lettore di massa. Per questo gli scrittori di letteratura commerciale, e la fantascienza in generale appartiene a questo indirizzo delle belle lettere, cercano di non affrontarlo.

Ho il forte sospetto che fra ebrei e russi ci siano molti punti in comune.

Adesso esporrò un pensiero molto controverso, che da tempo non mi dà pace.

Fra le grandi nazioni del pianeta solo due, gli ebrei e i russi, quasi per tutto il corso della loro storia hanno avuto la stessa disgrazia: l'assenza di un proprio stato nazionale.

La disgrazia è la stessa, ma le ragioni diverse. Gli ebrei vennero privati di uno stato e da allora vissero in diaspora, mentre i russi, praticamente fin dall'inizio, costruirono il loro stato come uno stato multi-etnico, persino multiconfessionale, perché tale era la natura geografica ed etnografica della pianura russa. La sua apertura verso le grandi steppe dell'Asia e le periodiche scorribande al suo interno dei nomadi asiatici, che in seguito si stanziarono lì, in quella pianura, hanno portato alla conclusione che la Russia, ampliandosi ed espandendosi, doveva o annientare i discendenti di questi nomadi (o almeno cacciarli in qualche riserva, come hanno fatto qualche secolo dopo i nord-americani con gli indiani) oppure includere questi discendenti nel proprio popolo più o meno alla pari, e senza attentare, nel limite del possibile, alla loro diversità culturale. La storia ha fatto sì che i russi, per ragioni assolutamente oggettive, scegliessero la seconda variante. Evidentemente, non per una connaturata bontà d'animo. Sono molto lontano dall'assegnare al mio popolo una qualche bontà particolare. Semplicemente la differenza tecnologica, industriale e di numero fra loro e i loro vicini era sensibilmente inferiore a quella esistente fra i coloni americani e gli indiani. I russi semplicemente non avevano la forza per annientare o rinchiudere nelle riserve tutti quelli che incontravano nella loro marcia per ampliare i confini del proprio stato. Ma questa cautela da imposta è diventata poi un'abitudine, gradualmente è stata inserita nella cultura come una delle virtù più alte.

Questo ha portato al fatto che all'interno dello stato costituito dal popolo russo, i non-russi, praticamente fin dall'inizio, hanno avuto lo stesso status dei russi. Questo è risultato essere un grandissimo traguardo,

unico nella storia mondiale. Ma questo è stato anche la disgrazia dei russi, in ogni caso un problema. I russi, in sostanza, non hanno mai avuto quello che si definisce “stato nazionale”, così come gli ebrei dopo la distruzione del Tempio da parte dei romani. A causa delle diverse condizioni, questi due popoli, gli ebrei e i russi, hanno istintivamente elaborato delle metodologie per superare lo stesso problema, sorto però per ragioni diverse, assolutamente diverse, addirittura opposte. Gli ebrei hanno superato il proprio isolamento per mezzo di un innalzamento individuale nei confronti degli altri. I russi hanno superato il proprio isolamento unendosi con questi altri, e unendo tra di loro questi altri.

Questi sforzi spirituali, storicamente inevitabili e molto lunghi, durati molti secoli, hanno in gran parte determinato i caratteri nazionali di questi due stupefacenti popoli. Sembrerebbe che i metodi per uscire dall'isolamento, elaborati dopo molte sofferenze, si escludano a vicenda, ma in realtà potrebbero completarsi a vicenda in modo ideale, se solo non ci fossero gli scherzi della storia.

S.B. *In Perdite antiche lei menziona nomi di grandi scienziati e inventori come Georgij E. Langemak, Sergej P. Korolev, Nikolaj I. Vavilov: uomini geniali che in altre condizioni avrebbero potuto dare un enorme contributo alla scienza sovietica e mondiale. Quale sarebbe potuta essere la storia della scienza sovietica se non fosse stata costretta a dipendere dalle esigenze del partito?*

V.R. La scienza contemporanea si sviluppa solo in presenza di colossali finanziamenti che forniscono dei risultati in tempi mediamente lunghi. L'impero sovietico in questo senso era molto adatto per la grande scienza. Stalin poteva costringere tutta la nazione ad andare in giro senza pantaloni, ma la scienza riceveva tanti soldi quanti gliene servivano e aveva diritto a tutto. Questo era un bene per la scienza. Ma la natura di norma tende ad equilibrare il buono con il cattivo e il cattivo con il buono, affinché, come risultato, venga fuori qualcosa di medio, che non spicchi molto. Nel sistema staliniano, come in nessun altro sistema di governo, i posti più importanti erano di solito preda dei ciarlatani più ignoranti. Il vero scienziato lavora per anni e per decenni, e quasi mai è capace di garantire dei risultati, mentre il

ciarlatano promette sempre il miracolo, e immancabilmente entro un mese, o addirittura entro domani. E un dittatore, naturalmente, crede al ciarlatano, perché per intelletto e per temperamento dittatore e ciarlata-no sono simili. Anche il dittatore si aspetta il miracolo, gli è assolutamente necessario, perché percepisce a livello istintivo che se le cose vanno come normalmente devono andare il dittatore non ha senso di esistere. Come risultato i bravi scienziati sono alle dipendenze dei ciarlatani. E, in questo modo, la scienza procede più o meno nello stesso modo in cui avrebbe fatto se fosse stata nelle mani di veri scienziati, ma non avesse avuto l'appoggio di un impero e di un finanziamento forzato. Avremmo avuto un quadro più o meno uguale a quello che c'è stato in realtà.

S.B. *Torniamo al personaggio di Ira. Nelle sue opere compaiono soprattutto personaggi maschili, anche se, a mio giudizio, i personaggi femminili spesso risultano essere il centro (almeno emozionale) di tutta la narrazione. Mi vengono in mente, oltre a Ira, Inga in Tira la corda, Asja in Un focolare sulla torre. Può raccontarci brevemente il processo di costruzione dei personaggi femminili? Le riescono più facilmente oppure più difficilmente rispetto a quelli maschili?*

V.R. Assolutamente allo stesso modo, con la stessa facilità e la stessa difficoltà. Tutti loro in una misura molto grande rappresentano me stesso, sia le donne che gli uomini. Io praticamente non adotto il metodo dei prototipi, quando ti immagini qualcuno dei tuoi conoscenti reali e lo descrivi. Sarà sbagliato, ma io prendo quasi tutto da me stesso. Compresa la gelosia femminile, ad esempio. . .

S.B. *Perché Ira ha con sé un libro dello scrittore giapponese Ryunosuke Akutagawa?*

V.R. Beh, semplicemente perché questo scrittore mi piace molto, anche se, per mancanza di tempo, non lo rileggo dai tempi in cui ho scritto *Perdite antiche*. Ma c'è anche un segno preciso, naturalmente: è uno scrittore molto non-sovietico, molto lontano dai problemi di classe e dalla loro giusta interpretazione marxista. E, in generale, dalle tematiche standard del realismo socialista. Per quanto mi ricordo, in Urss non è stato tradotto

per molto tempo ed era impossibile addirittura pensare a una cosa del genere. Una persona ideologicamente “altra”. Bastava questa semplice menzione nel testo per capire che Rybakov non ha trasferito di sana pianta il mondo descritto dalle stereotipate utopie sovietiche. E Ira, la ragazza, non è per niente, ad esempio, la giovane attivista del Komsomol di *Segreto di guerra* di Arkadij Gajdar, che non teneva in mano libri che non fossero di Gor'kij e di Fadeev. Uno scrittore lontano dagli standard e proveniente da un lontano paese orientale dà immediatamente l'idea dell'ampiezza del mondo, sia ideologica che geografica. Il suo enorme spazio, che è completamente al servizio della giovane ragazza.

S.B. *Passando invece alla sua opera in generale, molti critici ritengono che in essa l'elemento fantascientifico sia marginale, giochi un ruolo di semplice sfondo che non aggiunge niente all'opera, anzi forse toglie. Come esempio citano il romanzo Tira la corda, affermando che si tratti di un'opera assolutamente “realistica”. E, naturalmente, si tratta di un bel romanzo proprio perché non è di fantascienza. Secondo lei, siamo ancora una volta di fronte a quel disprezzo che continua a persistere in molti critici nei confronti della fantascienza?*

V.R. Non lo so. Per me *Tira la corda*, senza quello sguardo dall'alto sulla situazione che rende possibile la fantascienza, cioè gli episodi dove lo storico del futuro osserva e dà un senso a ciò che accade, sarebbe un romanzo assolutamente nella media, forse sferzante dal punto di vista emozionale, ma che avrebbe fornito ben poco materiale per la riflessione. In esso, forse, in maniera più diretta ed evidente rispetto ad altre opere, si realizza il concetto dello sguardo da una stella.

Inoltre, l'uomo esterno all'azione non risulta affatto essere il portatore di una qualche superiore verità, anche lui è in cerca di qualcosa, anche lui ha dei dubbi e si agita, guardandoci immersi nel labirinto della vita. Anche chi guarda dall'esterno non ha risposte pronte. Ma lui, almeno, prova a trovarle, riflette, cioè fa quello che noi qui spesso non abbiamo tempo, o desiderio, o capacità di fare. A mio giudizio, le screziature fantascientifiche di *Tira la corda* non sono aggiunte superflue e artificiose, ma elementi che danno al testo una qualità assolutamente nuova, superiore. E quelli che non capiscono e

non apprezzano questi elementi non è che disprezzino la fantascienza, piuttosto non fanno la fatica di pensare e non vogliono che qualcuno li costringa a farlo o, quanto meno, proponga loro di farlo. Perché il pensare per loro è qualcosa di superfluo.

S.B. *Vjačeslav Michajlovič, ho cercato di rimandare questa domanda il più a lungo possibile, ma adesso non posso esimermi dal porgliela: che cos'è per lei la fantascienza?*

V.R. Ho così tante volte citato una bellissima frase, appartenente, sembra, oppure ascritta, a De Gaulle, che mi sono ormai immedesimato e ho iniziato a considerarla mia: per capire qualcosa bisogna guardarla da una stella. Per me la fantascienza è la possibilità di parlare dei nostri problemi guardandoli da una stella.

Forse adesso sto lentamente allontanandomi dalla fantascienza. Ma non la abbandonerò mai. Posso non scrivere di razzi, pianeti, biospettralistica oppure di Ordus', ma è impossibile eliminare la scala galattica, inculcata dalla fantascienza, la sensazione che il tempo dei grandi avvenimenti si misuri non con gli anni e neanche con le generazioni, ma con i millenni e con le epoche geologiche, l'impossibilità di guardare il nostro mondo in un modo diverso che dall'alto e considerandolo solo uno dei mondi possibili.

S.B. *La storia della fantascienza sovietica è dominata, indubbiamente, dalle figure di Ivan Efremov e dei fratelli Strugackij. Spessissimo le loro opere sono state contrapposte le une alle altre, creando un vero e proprio antagonismo che però, a mio giudizio, sembra alquanto artificiale. Che cosa pensa a tale proposito?*

V.R. I grandi vengono contrapposti ad altri grandi solo dai loro seguaci senza talento, che hanno bisogno di lottare con qualcuno, altrimenti, a causa della loro mancanza di talento letterario, non verrebbero notati da nessuno. I grandissimi possono litigare, discutere, possono non rispettarsi (ad esempio Lev Tolstoj considerava Shakespeare una nullità), possono, ahimé, anche avere dei comportamenti fuori dalla normalità l'uno nei confronti dell'altro (tra Gumilev e Vološin una volta si arrivò fino al duello), ma le contrapposizioni sorgono solo quando qualcuno spera di trovare un posto al sole. Gli Strugackij, dal punto di vista letterario, sono più do-

tati di Efremov, questo è indiscutibile. Le persone della mia generazione leggono molto più spesso gli Strugackij. Ma tutti questi scrittori hanno avuto un'identica influenza sulla cultura della nazione. Sia Efremov che gli Strugackij hanno mostrato che cosa si poteva sognare. Sia Efremov che gli Strugackij hanno mostrato che cosa c'è di disgustoso nel nostro mondo e che cos'è che impedisce alle persone di essere persone. Il resto è solamente misura del talento letterario. La misura della coscienza, penso, era la stessa, e che Dio ci permetta almeno di avvicinarci ad essa.

S.B. *La fantascienza sovietica ha sempre avuto un rapporto particolare con l'oriente. Ivan Efremov era innamorato dell'India e della sua antica filosofia, Arkadij Natanič Strugackij era un profondo studioso e conoscitore del Giappone, Vjačeslav Rybakov, di professione, è un sinologo. Come si spiega questo amore degli scrittori sovietici di fantascienza nei confronti dell'oriente e delle sue culture?*

V.R. Ancora una volta posso parlare solo per me stesso. L'oriente si differenzia molto da tutto quello che per noi è abituale e ci sembra naturale e assolutamente giusto. Persone uguali a noi, due braccia, due gambe, ma vedono il mondo in maniera molto diversa. Non occupandosene in modo serio, è molto difficile capire e anche solo immaginare questa profonda differenza. Fino alla fine della scuola ero sicuro che sarei diventato un fisico. Mi interessavo molto di fisica nucleare, di astrofisica... Ma, grazie alla fantascienza, mi dovevo ad ogni costo incontrare con qualche marziano. Stabilire un contatto con un'altra civiltà. E all'improvviso, a sedici anni, ho capito che probabilmente non avrei potuto vedere altre civiltà così diverse dalla mia come le civiltà orientali. Ho capito che non avrei fatto in tempo a vedere viaggi alla velocità della luce e contatti con civiltà umanoidi. E così mi sono messo a studiare l'oriente. E non ho rimpianti, anzi, ha molto ampliato l'orizzonte dei miei pensieri. È molto più facile guardarsi dall'esterno se ci si guarda con gli occhi di questi marziani terrestri.

L'orientalistica è proprio quella stella dalla quale io guardo la Russia, l'Europa e l'America. E la fantascienza è il mezzo per raccontare alle persone quello che riesco a vedere.

S.B. *La fantascienza occidentale invece si rivolge a luoghi e culture altre solo per riaffermare la propria superiorità. Basti pensare al Giappone di Gibson. Allora la fantascienza russa è qualcosa di altro rispetto alla fantascienza anglo-americana?*

V.R. Non affronterò il problema di tutte le analogie e di tutte le differenze. Questo è un discorso a parte. Soprattutto perché non mi considero un grande conoscitore ed erudito di fantascienza occidentale. Ma la differenza che lei ha menzionato, a mio giudizio, è un caso particolare di quella divergenza di civiltà che, in un modo o nell'altro, ho affrontato varie volte nel corso dell'intervista. E questo, meglio di qualsiasi altra cosa, caratterizza il ruolo e la funzione della fantascienza: da una parte è come se fosse letteratura intellettuale, cioè di principio non può, a differenza del giallo o della letteratura di costume, esimersi dal creare alcune generalizzazioni, la fantascienza, volente o nolente, le crea, costruendo il suo ambiente; d'altro canto, la fantascienza è letteratura commerciale, tarata sul lettore di massa, e per questo nelle sue generalizzazioni e costruzioni non può allontanarsi troppo dalle aspettative e dalle predilezioni della massa, o, ancor di più, andarvi contro. Un tale coraggio e una tale fedeltà ai propri principi è destino della letteratura veramente alta, che non è tarata sul lettore di massa, non pretende tirature super, non teme di risultare poco redditizia.

Così il rapporto della fantascienza occidentale nei confronti degli altri paesi e delle altre culture in generale copia il rapporto nei loro confronti della cultura occidentale. Questa deriva dal fatto che esiste solo un percorso principale di sviluppo dell'umanità, quello posato dalla civiltà europea. I restanti popoli sono buoni e progressisti solo nella misura in cui si dimostrano capaci di assimilare la cultura occidentale e di seguirla, di accodarsi a lei. Tutto quello che si oppone alla cultura occidentale, o magari semplicemente non rientra nei suoi canoni, è sbagliato, è reazionario, viene condannato storicamente, e se inizia a opporre resistenza è soggetto a una violenta eliminazione. La cultura occidentale riconosce il pluralismo solo per quelli che si assoggettano a lei. È permesso il pluralismo etnografico, simile a un lunapark o uno spettacolo da circo, ma anche qui solo per quelli che si riconoscono nei principali valori

spirituali degli europei.

La fantascienza sovietica a suo tempo ha assimilato questo approccio. Solo che come percorso principale dell'umanità venne dichiarato il percorso verso il comunismo. Tutte le persone, tutti i popoli e tutte le culture erano buoni o cattivi esattamente nella misura in cui risultavano essere capaci di inserirsi in questo luminoso cammino. Il marxismo è una filosofia europea, basata sul postulato di un unico cammino di tutta l'umanità, e la fantascienza comunista sovietica, accettando il marxismo, accettò anche questo postulato.

Ma anche allora, la fantascienza russa conservò una differenza di base. Nelle migliori opere sul comunismo, come quelle di Ivan Efremov, alle altre culture della Terra non veniva assegnato il ruolo di riconoscenti esecutori passivi, oppure, in presenza di ingratitudine, di infernali ribelli contro un progresso paradisiaco. A loro venivano riconosciute, in maniera assolutamente chiara, delle determinate conquiste che essi avrebbero sicuramente immesso in una sorta di salvadanaio comune del comunismo, ed era proprio questo salvadanaio comune a dover diventare il patrimonio fondamentale, la principale base culturale di un'umanità unita. Certo, tutti i paesi e tutti i popoli erano destinati in un futuro a diventare comunisti, ma il modello sovietico del comunismo non doveva nemmeno lontanamente mandare in frantumi tutti gli altri modelli. Il modello sovietico, pur essendo, evidentemente, quello base, doveva trasformarsi, assorbire al suo interno tutto quello che c'era di valido dagli altri "comunismi", e poi questa sintesi di vari modelli in un futuro doveva rendere felice il genere umano nei secoli dei secoli.

La fantascienza russa contemporanea, in generale, trae origine proprio da questo principio. Certo, non ci serve nessun comunismo, né a noi e né agli altri, così viene silenziosamente postulato, ma in sostanza un unico percorso di sviluppo valido per tutte le culture non esiste. Siamo condannati alla coesistenza, restando diversi e sviluppandoci in direzioni che, in base a molti parametri, sono diverse.

Naturalmente questo concetto non viene elaborato seriamente da nessuna parte, poiché sarebbe troppo noioso, troppo pesante per una letteratura commerciale. Ma esso è silenziosamente presente e sovente, pur non figurando in modo diretto all'interno dei te-

sti, determina il modo in cui viene costruito l'ambiente fantascientifico e la sua stessa natura.

S.B. *Nel loro articolo "Ondate" Dmitrij Bajkalov e Andrej Sinicyn parlano di "quarta ondata" per gli scrittori della sua generazione, affermando che tra di voi esisteva una certa comunanza di sentimenti e di intenti letterali. Che cosa ricorda di quei tempi? Si sente, o si è mai sentito, parte di un movimento?*

V.R. Ogni scrittore, di qualsiasi età e di qualsiasi movimento, si aspetta e desidera che il suo testo abbia una qualche risonanza. Solo che gli scrittori delle vecchie generazioni erano troppo scottati dai tempi di Stalin, quando per un manoscritto dato a un amico si poteva finire fucilati oppure in un lager per tutta la vita, oltretutto tirando dietro di sé il proprio amico. Noi eravamo giovani e non conoscevamo queste paure. Il Kgb e i delatori non popolavano più gli incubi, ma le barzellette. Perciò per noi era più semplice unirci, incontrarci, scambiarsi dei testi. Certo, non venivamo pubblicati, ma i nostri testi passavano di mano in mano e, di regola, non ci succedeva niente per questo. Noi non eravamo degli accesi antisovietici, gli unici ad essere in pericolo. Certo, poi siamo venuti a sapere che eravamo strettamente controllati, ma la cosa non ci dava particolare fastidio. Io, con le mie avventure con il Kgb, sono stato un'eccezione abbastanza rara, e comunque, in generale, me la sono cavata senza problemi.

Nella memoria si conservano solo le cose migliori. E quello era un periodo di veloce rinsavimento e di acquisizione del mestiere. Naturalmente me lo ricordo con incredibile entusiasmo. Che dire, persino Boris Natanovič Strugackij, che aveva sempre chiamato gli anni Ottanta "un periodo orribilmente soffocante, in cui non c'era modo di respirare", poco tempo fa, quando stavamo ricordando lo splendido e sfavillante lavoro del nostro seminario di scrittori di fantascienza in quegli anni, all'improvviso ha ammesso: "già, era un periodo veramente eccezionale!"

Ma per quello che riguarda l'unità... Probabilmente l'unità la percepivano i fan, i membri dei circoli degli amatori della fantascienza... Uno scrittore decente è un essere molto individualista per natura, inevitabilmente accoglie con una levata di scudi ogni tentativo di

metterlo in un elenco, di farlo membro di una qualsiasi comunità organizzata. Nel ricordo è rimasta, semmai, la sensazione di amicizia. La sensazione che ci sono persone che ti capiscono. E ci sono persone che tu capisci. Che vedono il mondo al tuo stesso modo. Persone che vedono il bene e il male lì dove li vedi tu. Si può chiamare questo la sensazione di un movimento unitario? Non lo so. Noi non avevamo né un programma, né uno statuto, né un'organizzazione... Eravamo semplicemente pieni di estasi creativa l'uno nei confronti dell'altro.

S.B. *Gli scrittori della quarta ondata prima di tutti gli altri hanno compreso che nel mondo di oggi l'informazione è tutto. Adesso la lotta per l'informazione si svolge soprattutto in rete, su internet. Qual è adesso, a suo giudizio, lo stato delle cose? Internet aiuta la diffusione dell'informazione oppure il suo controllo?*

V.R. Internet ha delle proprietà positive e delle proprietà negative. Sì, la facilità di diffusione dell'informazione e l'impossibilità di controllo di questa informazione da parte di nessun potere. Questo è un bene. D'altra parte, in internet c'è una quantità sterminata di menzogne o di invenzioni. Questo è un male. Ne viene fuori che cresce semplicemente il caos informativo. E ne viene fuori che tutto rimane più o meno come era prima, solo che c'è ancora più casino e più rumore.

Del resto, questo succede in tutte le manifestazioni della civiltà contemporanea. È estremamente eccessiva. Produce cento, mille volte di più di quello che serve alle persone, ma questo crea una sensazione di libertà e di abbondanza. Ma a che cosa serve questa abbondanza, nessuno lo può dire. Solo che se provassero a limitarla, tutti lo prenderebbero come un attentato alle libertà fondamentali. E quindi le persone si agitano fra decine, centinaia di cose superflue, gli occhi sbarrati che guardano da una parte all'altra, la lingua di fuori come un cane sfinito, grondanti di sudore, e scelgono, scelgono, scelgono, e già da tempo hanno dimenticato che cosa gli piace per davvero e di cosa hanno veramente bisogno. Lo stesso succede con l'informazione. Più ce n'è, più rapidamente una persona si incazza, manda a quel paese tutta quell'abbondanza e dice: ecco, credo in questo, mentre tutto il resto è una bugia. E rimane quello

che era, uno stupido che in realtà non sa niente.

S.B. *Ancora una domanda sulla questione generazionale nella fantascienza in lingua russa. Nel loro libro Il romanzo storico di fantascienza contemporaneo Elena Petuchova e Igor' Černyj affermano che ci sono tre generazioni di scrittori di fantascienza storica in Russia che esprimono dei punti di vista nei confronti della storia molto diversi tra loro, mentre scrittori appartenenti alla stessa generazione hanno molti punti in comune fra loro. In particolare, per quello che riguarda la generazione in cui includono anche lei (la generazione di mezzo), i due studiosi affermano che tutti voi abbiate in comune una certa insoddisfazione per l'esito degli eventi accaduti in Russia negli anni 1987-1991 e una certa "nostalgia per un Impero che non c'è più". Lei è d'accordo?*

V.R. Beh, probabilmente si può essere d'accordo. Anche se, come ogni schema, è sostanzialmente rozzo, succede sempre così quando persone reali vengono abbassate fino a farle diventare meccanismi di un ingranaggio, solo non stalinista, ma di critica letteraria. Per questo non sono diventato un critico letterario, perché non voglio parlare per altre persone, facendogli dire quello che penso io, metterli all'interno di schemi, attaccarli a una spilla come insetti in un album. Io posso parlare solo per me stesso.

Ho nostalgia del socialismo e della stagnazione come ogni persona ha nostalgia della propria giovinezza. Niente di più.

Il fatto che, a causa di tre svolazzi di penna, i russi, nel dicembre del 1991, si siano scoperti essere un popolo diviso (cosa che in Europa, quando si parla di europei, sembra che sia considerata una tragedia nazionale) è uno dei crimini più grandi compiuti dai riformatori. La mia convinzione che questa sia un'inaudita ingiustizia, anch'essa non ha nessun rapporto con la nostalgia per l'impero.

E la cosa più importante, naturalmente, sono i fini dei riformatori. Per me questa è la cosa più essenziale, sia come scrittore, che in primo luogo non si occupa di politica, ma di etica e psicologia, e sia, semplicemente, come uomo. Adesso si può considerare dimostrato il fatto che il motivo principale di un grande numero di influenti riformatori sia stato il profitto personale.

La brama di El'cin di mollare Gorbačev e, nei limiti del possibile, di umiliarlo, la brama dei privatizzatori di salvare l'economia, ma in realtà di appropriarsene, di rendere propria proprietà privata tutta la grandiosa economia dell'Urss, quello che a costo di vittime colossali e con colossale speranza nel futuro era stato costruito da tutto il popolo dell'Unione... In questo senso per me non è assolutamente importante se l'Urss abbia meritato la sua fine oppure no. Già, la sua economia era inefficace, già, i suoi capi erano in preda al marasma senile... Ma in questo contesto è molto più importante dire che questi riformatori non meritavano questa vittoria. Io ritengo questa la vittoria di persone disoneste e molto crudeli. E mi rapporto in modo analogo nei confronti degli avvenimenti del 1991.

Oggi, più di quindici anni dopo, la situazione si sta lentamente sistemando. Ho molte cose da dire su quello che sta accadendo oggi in Russia, in breve ci troviamo di fronte a un processo di ricostruzione. Però va tenuto presente che si tratta già della terza ricostruzione dalle rovine, la terza rinascita dopo una catastrofe nazionale, nel corso di soli novanta anni! Quale altro paese, oltre la Russia, avrebbe potuto sopportare una cosa del genere?

Naturalmente i comunisti, soprattutto i primi, quelli dei tempi della rivoluzione d'ottobre, non erano migliori dei fautori della democrazia. Hanno utilizzato allo stesso modo la speranza e la fede delle persone comuni in un futuro migliore per i loro fini personali. Hanno avuto lo stesso atteggiamento nei confronti delle persone comuni, trattandole come immondizia, come materia grezza per le loro trasformazioni. Ma il fatto è che io non ho preso parte ai crimini dei bolscevichi. Provo dolore e compassione nei confronti di chi è stato distrutto dai bolscevichi, ma non mi vergogno dei crimini dei bolscevichi. Mentre, oltre al dolore e alla compassione per quelli che sono stati distrutti dai democratici, mi vergogno anche della vittoria dei democratici poiché ho preso parte ai loro crimini, almeno come uno che nel corso di alcuni anni ha creduto loro e si rallegrava del fatto che prendessero il sopravvento sul misero, impotente potere sovietico.

S.B. *Tornando invece alle sue opere: in esse l'unica via di uscita da una realtà spesso squallida e opprimente quasi sempre è rappresentata dall'immagine del "bambino".*

L'uomo ha un solo modo per essere felice: conservare in se stesso il bambino che è stato. Nel romanzo Fiducia Melor rimane a giocare a pallone su Terra, un pianeta condannato alla distruzione; nel racconto Il primo giorno della salvezza il Mutante rifiuta di giocare un ruolo nella lotta per il potere; Andrej Simagin, il protagonista di Un focolare sulla torre, percepisce il mondo in un modo molto "infantile" e ricorda da molto vicino il principe Myškin di Dostoevskij. Al giorno d'oggi credo che sia estremamente difficile cercare di conservare dentro di sé la propria infanzia. A suo giudizio, che cosa si può fare, come comportarsi?

V.R. Beh, penso che per rispondere a questa domanda, dovrei riscrivere qui, in qualità di risposta, tutti i miei testi, non tralasciando nulla. Io non propongo ricette. Io propongo varianti e propongo di guardare che cosa viene fuori da ognuna di esse, o meglio, che cosa viene fuori dai loro scontri. E poi che ognuno scelga a seconda del suo gusto.

S.B. *Leggendo i suoi racconti e romanzi, mi è venuta in mente, spontanea, un'associazione con la prosa di Andrej Platonov: nelle vostre opere c'è lo stesso, fortissimo dualismo tra "cuore" e "ragione". Qual è la sua idea al proposito?*

V.R. Il problema di questo rapporto reciproco per me è diventato molto presto una pietra angolare. Già in *Un focolare sulla torre*, la cui prima variante venne scritta nel 1978 (allora avevo 24 anni), Asja dice: "il cuore fornisce il fine, mentre la ragione è capace solo di cercare dei mezzi per arrivare a questo fine. Per questo il fine è sempre più umano dei mezzi..."

S.B. *Vjačeslav Michajlovič, siamo quasi giunti alla fine della nostra intervista. Torniamo per un attimo a Perdite antiche. Al suo interno lei cita il politico italiano Aldo Moro: che cosa sa su di lui?*

V.R. Quando è successa la sua tragedia, sapevo parecchio, ma adesso ho dimenticato tutto, sono passati tanti anni.

S.B. *Al di là di Aldo Moro, conosce qualcosa del nostro paese? È mai stato in Italia?*

V.R. Non ci sono mai stato e la conosco, con mio som-

mo rinascimento, molto poco. So molto di più dell'impero romano che, purtroppo, dell'Italia. Tutte le mie idee sull'antichità vengono da buone letture, mentre quelle sulla contemporaneità provengono dai telegiornali e dai film italiani contemporanei, da Fellini fino alle commedie più famose.

D'altronde, sono sicuro che gli italiani di oggi sappiano della Russia ancora di meno. Le loro idee sul mio paese non provengono nemmeno dai film russi, ma da quelli americani. E lì quello che solo non fanno vedere! Non mi dimenticherò mai l'astronauta russo ubriaco in colbacco del film *Armageddon!* Oppure i film di Hollywood, dove per ogni terrorista islamico c'è sempre un ex agente del Kgb, Boris oppure Andrej, che fornisce loro una terribile arma di distruzione. . .

S.B. *Sono perfettamente d'accordo. Anche se, Vjačeslav Michajlovič, avevo pensato di chiudere questa intervista con questa domanda, ma adesso non me la sento di lasciarla su note così tristi. . . C'è qualcosa che si sente di dire al suo lettore italiano e a eSamizdat e alla sua redazione?*

V.R. Alla redazione della rivista eSamizdat vorrei dire "grazie mille" per la possibilità che mi è stata fornita di parlare a un pubblico assolutamente nuovo e che ritengo, aprioristicamente, estremamente degno di considerazione. Per un russo ci sono dei paesi con un particolare fascino culturale. Anche se non ci è mai stato, anche se non sa molto della loro attuale situazione (in ogni caso, meno di quello che vorrebbe), nonostante tutto, al solo sentire nominare il nome del paese, sente scorrere

sulla pelle un certo fremito sacro. Lo legano a questi paesi troppe tracce, se non di storia comune, di cultura comune, che affondano le proprie radici in un lontano passato. Tracce di un'interazione reciproca molto stretta, di un arricchimento reciproco. Questi paesi sono la Grecia, l'Italia, Israele, parzialmente la Francia. . . Per questo adesso sono ebbro di orgoglio: l'Italia non è mica un'America qualsiasi! L'Italia è la guerra contro Annibale, sono i fratelli Gracchi, è l'apostolo Pietro, è Leonardo, sono i pini di Roma. . .

Al mio lettore italiano invece vorrei augurare di esistere! E di essere numeroso!

S.B. *Grazie mille, Vjačeslav Michajlovič!*

V.R. Grazie a lei. In questa intervista sono riuscito a formulare con parole precise alcuni pensieri che prima mi baluginavano vagamente da qualche parte ai confini della coscienza. Sentivo e avevo il sospetto che ci fosse qualcosa, ma non c'era mai stata la possibilità di formularlo in modo chiaro. Adesso questa possibilità è arrivata.

[Roma – San Pietroburgo, marzo 2007]



INDICE

TEMI

ANNA POLITKOVSKAJA

Anna Politkovskaja, *Il giornalismo vale una vita? Cinque articoli da Novaja gazeta*, a cura di Vivia Benini 257-276

Anna Politkovskaja, *Sul palco della guerra*, a cura di Marta La Greca 277-287

Il giornalismo vale una vita?

Cinque articoli da Novaja Gazeta

Anna Politkovskaja

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 257-276 ◇

Anna Politkovskaja: l'estremità di un destino

di Viviva Benini

La sua famiglia faceva parte della *nomenklatura* dell'epoca chruščeviana, i suoi genitori erano rappresentanti diplomatici sovietici nella sede delle Nazioni unite e, nel 1958, quando lei nacque a New-York, vivevano lì. Non è un particolare biografico da poco questo, nella vita di Anna Stepanovna Politkovskaja, giornalista e scrittrice, uccisa a Mosca il 7 ottobre 2006 con quattro colpi di arma da fuoco (l'ultimo alla nuca, il colpo di grazia che in "gergo tecnico", in russo, si dice *kontrol'nyj*), nell'ascensore del palazzo dove viveva, da un killer tutt'ora a piede libero.

Vogliono dire, quella famiglia e quell'infanzia all'estero, qualcosa di significativo che probabilmente ha influito sulla sua formazione culturale. Chi era figlio della *nomenklatura* aveva accesso a una vita "diversa" da quella della maggior parte dei sovietici. E, nel caso di Anna, figlia di diplomatici, la "diversità" aveva prodotto, si può dire, una marcia in più, o in meno, dipende dai punti di vista, un'evoluzione ulteriore, che significava prima di tutto apertura culturale e consuetudine con quello che ancora negli anni '50 e '60, ma anche dopo, era visto come un pericolo, almeno ufficialmente: il "famigerato" cosmopolitismo. Chi faceva parte del ristretto corpo dei diplomatici che venivano mandati nelle rappresentanze straniere, soprattutto in quei primi anni dopo la destalinizzazione, doveva essere molto "fidato". Interessi, oggi si direbbe geopolitici, di enorme rilevanza erano in gioco; gli equilibri delicatissimi, la "guerra fredda" in pieno svolgimento. Proprio in quel lontano 1958, in marzo, Nikita Chruščev avrebbe parlato di "sospensione unilaterale degli armamenti nucleari" e, in settembre, alle Nazioni unite di "coesistenza pacifica", di "sovranità nazionale", tutti concetti che poi negli anni avrebbero avuto assai più complessi sviluppi, ma vengono qui solo accennati per riportare alla memoria il clima di distensione che allora sembrava ancora lontano dalla successiva gravissima crisi nei rapporti fra le due super potenze dell'inizio degli anni '60.

In epoca di "guerra fredda", in una famiglia di diplomatici, si

aveva accesso a informazioni certamente riservate, si potevano leggere giornali e libri stranieri, si sapeva cosa all'estero pensassero dell'Urss, come l'opinione pubblica, gli opinionisti, gli intellettuali, i politici di opposti orientamenti vedessero e si comportassero nei confronti della grande potenza sovietica. Così, dichiarazioni ufficiali a parte, si imparava a distinguere fra quei diversi livelli nei quali la realtà esterna ma anche quella sovietica si rifrangeva e si ricomponeva per i suoi cittadini. S'imparava, certamente bene e presto, quale potesse essere il posto di ognuno, quello che si sapeva ma non si doveva dire, quello che bisognava assolutamente dire e fare per ottenere determinate cose e viceversa. Anna Politkovskaja era cresciuta e avrebbe formato la sua coscienza critica in un ambiente dove si sapeva tacere, ma certamente si sapeva anche leggere oltre, dietro, sopra e sotto quanto veniva detto e comunicato sulla stampa, nei libri, nelle dichiarazioni ufficiali del paese dove era tornata a vivere. In seguito, a Mosca aveva intrapreso studi che le avrebbero permesso proprio di esercitare quella professione che, con l'osservazione, l'analisi e la comprensione della realtà propria e delle realtà "altre", era intimamente collegata: il giornalismo. Anna Politkovskaja aveva detto in un'intervista di aver scelto quel lavoro fin da quando, negli anni '70 frequentava la prestigiosa Facoltà di giornalismo all'Università statale di Mosca: "i giornalisti avevano biglietti gratis tutto l'anno: potevano prendere qualsiasi aereo e andare dove volevano. Ho girato in lungo e in largo il nostro immenso paese. Venivo da una famiglia di diplomatici, ero una lettrice accanita, un po' secciona. Non sapevo niente della vita" (J. Meek, "Dispatches from a savage war", *The Guardian*, 15 ottobre 2004 <<http://www.guardian.co.uk/chechnya/Story/0,,1327980,00.html>>). Ambiente privilegiato e scuola prestigiosa: c'era di che ben sperare per una vita incanalata verso una qualche posizione di tutto rispetto nell'apparato cultural-burocratico, usufruendo di quei favori, soprattutto pratici che, in epoca brežneviana, non erano disdegnati da molti.

Ma "l'accanita lettrice" dimostra già di avere quella marcia in più e si distingue subito per la tesi di laurea che sceglie: su Marina Cvetaeva (1892-1941), la poetessa esule, reietta in epoca staliniana,

suicida, ancora scomoda negli anni '70 e scarsamente pubblicata. È difficile oggi rileggere l'introduzione di V.A. Roždestvenskij (1895-1977) all'edizione del 1979 nella *malaja serija* della Biblioteka poeta, che presentava, ai pochi fortunati in grado di comprarsela, una scelta di poesie e poemi della Cvetaeva, senza pensare ad Anna, che in quello stesso anno preparava il suo lavoro di tesi (A. Politkovskaja discuterà poi la tesi nel 1980), e non poteva non averla consultata. È difficile non vedere una sorta di identificazione fra i destini, così distanti nel tempo vorticoso del "secolo breve", delle due donne. Destini tragici di persone votate al proprio lavoro vissuto come altissimo esercizio morale, inviccinabili ai compromessi e per questo destinate alla solitudine, alla non omologazione, all'isolamento dall'ambiente circostante: "il principio fondante della propria esistenza – scriveva Roždenstvenskij della Cvetaeva – da lei proclamato sino dalla prima giovinezza con convinzione appassionata, essere soltanto sé stessa, non dipendere da nulla, né dall'epoca, né dall'ambiente circostante, in seguito fu avvolto dalle insanabili contraddizioni del suo tragico destino personale..."¹. Scrive in uno dei suoi ultimi articoli la Politkovskaja: "impedire a una persona che fa il suo lavoro con passione di raccontare il mondo che la circonda, è un'impresa impossibile. La mia vita è difficile, certo, ma è soprattutto umiliante. A 47 anni non ho più l'età per scontrarmi con l'ostilità e avere il marchio di reietta stampato sulla fronte... Naturalmente gli articoli che mi presentano come la pazza di Mosca non mi fanno piacere. Vivere così è orribile. Vorrei un po' di comprensione. Ma la cosa più importante è continuare a fare il mio lavoro, raccontare quello che vedo..."². Forse saranno soltanto suggestioni, ma quella ragazza "un po' sechiona" che "non sapeva nulla della vita" aveva scelto proprio di dedicare il suo primo lavoro importante a una poetessa suicida, nel cui "tragico destino", ammantato di contraddizioni, sembra ritrovarsi quasi un'eco dolorosa della futura esistenza della giornalista assassinata.

La storia professionale e umana di Anna Politkovskaja sembra dipanarsi dunque a partire da quella coraggiosa scelta, segno di un'indipendenza di pensiero e di gusti provocatoria per l'epoca della stagnazione brežneviana. Scelta fatta all'ombra di una cultura stratificata: libri, autori classici anche se scomodi, la grande letteratura russa, ma anche il contatto con la cultura occidentale e il senso di superiorità di chi ha avuto in sorte di poter sapere più di altri. Le tappe essenziali sono segnate in tutte le biografie ap-

parse in questi mesi dopo la sua morte, biografie troppo stringate, appunti quasi, come se fosse veramente troppo presto per parlare al passato di una persona che aveva ancora così tanto da dare, e da dire soprattutto; come se non si volesse accettare l'interruzione brusca che quei quattro colpi di Makarov hanno segnato e ancora si cercasse di non circoscrivere la sua storia e la sua avventura intellettuale e umana. Fare di Anna Politkovskaja un oggetto di studio costa ancora molta, troppa fatica emotiva anche se il desiderio di documentare e non lasciare all'oblio il suo lavoro ha già dato eccellenti risultati nelle edizioni inglesi e italiane. Di recente è uscito da Adelphi *Diario russo 2003-2005*, a cura di Claudia Zonghetti (Milano 2007), l'ultimo libro della Politkovskaja, quasi un testamento professionale per l'ineccepibilità dei metodi d'indagine, della puntigliosa documentazione, della presa sulla realtà, lungo gli anni e gli avvenimenti della storia di appena ieri, assai più complicata di quello che ancora una volta ci viene "ufficialmente comunicato" dai loro ma anche, spesso, dai nostri osservatori politici.

Tutti conoscono Anna Politkovskaja come una delle più coraggiose e brave reporter di guerra degli ultimi anni, il suo nome è indissolubilmente legato a quello della Cecenia, della guerra che l'ha devastata da più di un decennio facendone uno dei buchi neri del nostro pianeta. Uno di quei posti che fra vent'anni verrà ricordato con le consuete frasi di rito dei governi europei: "dov'eravamo mentre diritti civili e principi umanitari venivano lì calpestati in mezzo all'indifferenza di tutti? Com'è stato possibile assistere impbelli al genocidio di un popolo senza muover dito?".

Qui abbiamo cercato di ridare voce alla Politkovskaja dei ritratti, delle microstorie che della guerra vera e propria sono il contorno ma che forse ancor più, proprio perché laterali, di quella guerra assorbita e poi restituiscono attraverso le parole a volte scarse, a volte sontuose, a volte perché no, anche retoriche dell'autrice, tutta la violenza, la sopraffazione, l'impotenza dei deboli, l'innocenza dei bambini violati, degli affetti calpestati, l'indifferenza dei potenti che annienta ogni logica morale e l'indifferenza dei derelitti che si accontentano ormai di sopravvivere. Ci siamo limitati qui a osservare e riportare ritratti di varia umanità, piccoli accadimenti nella devastata quotidianità di persone che hanno vissuto un passaggio epocale e ne attraversano le conseguenze. E nel fare questo, sono emerse storie esemplari colte nell'attimo in cui da vicenda particolare assurgono a verità più ampie per comporre un puzzle doloroso e amaro della più recente storia. Il filo che unisce queste storie è intessuto del flusso della violenza, anzi delle violenze. "Guardare e scrivere" è quanto Politkovskaja si è proposta da quando, "giornalista rampante" all'epoca della perestrojka come l'ha definita qualcuno, si è dedicata ai reportage. "Era pura felicità, quella di

¹ V.A. Roždestvenskij, "Marina Cvetaeva", M. Cvetaeva, *Stichotvorenija i poemy*, Leningrad 1979, pp 5-6.

² A. Politkovskaja, "Il mio lavoro a ogni costo", *Internazionale*, 665, 26 ottobre 2006 <<http://www.internazionale.it/firme/articolo.php?id=13896>>.

poter leggere, pensare e scrivere tutto ciò che volevamo. Era una gioia. Bisogna essere disposti a sopportare molto anche in termini di difficoltà economica, per amore della libertà”. Anche questa dichiarazione sugli anni di Gorbačev, la avvicina all’opinione che molti occidentali avevano del leader sovietico e del suo operato e, contemporaneamente, ne segna la distanza dall’opinione comune dei russi che invece, nella loro maggioranza, videro la perestrojka come un periodo duro, troppo duro e insensato, comunque destabilizzante. Reportage dunque, che diventano con gli anni scavi quasi ossessivi e ossessionati nelle realtà sociali della nuova Russia attraverso diversi registri.

“Pubblico pochi commenti, perché mi ricordano la mia infanzia sovietica. Penso che i lettori sappiano interpretare da soli quello che leggono. Per questo scrivo soprattutto reportage, anche se a volte, lo ammetto, aggiungo qualche parere personale...”. In realtà Politkovskaja non racconta, ma documenta le sue inchieste come e meglio di un giudice istruttore anche se ultimamente aveva scritto: “non sono un magistrato inquirente, sono solo una persona che descrive quello che succede a chi non può vederlo. I servizi trasmessi in televisione e gli articoli pubblicati sulla maggior parte dei giornali sono quasi tutti di stampo ideologico...³”. Spesso, come a supplire a istituzioni carenti, pare sostituirsi a queste, cita leggi, verbali, espone cavilli, ma da quel linguaggio burocratico-giuridico che è faticoso seguire, che si attacca alle carte, che offre una lingua farraginosa e terragna, da lei usata per non dare adito a equivoci o fraintendimenti, traspare lo scopo ultimo del suo mestiere: la ricerca della verità, nel bene e nel male, nel caso della Russia, spesso, nel peggio. Spesso, ma non sempre. Dentro le sue storie vere, Politkovskaja scopre anche quelle che chiama “catenelle di bontà”, sequenze scollegate e casuali di atti di umanità che erodono la rigidità di barriere razziali, religiose, tribali. Il grande corpo malato della Russia è fatto di nervi vivi, di occhi capaci di vedere oltre, di orecchie che sentono le richieste di aiuto con sempre maggior ritardo, ma sembra aver perso il suo cardine centrale, il cuore.

Mestiere, passione, tenuta a freno a volte da apparente distacco, a volte da spontanea ironia, impulso etico, si annodano dunque anche in queste storie di vita, dando luogo a un’energia e a una determinazione incoercibili, tese costantemente a indagare, a scoprire, a provocare le contingenze e le verità ufficiali.

Per questo, un altro dei procedimenti consueti nella scrittura di Politkovskaja, è la domanda diretta posta sempre a sé stessa e ai suoi lettori, in quanto cittadini di un paese, ai protagonisti dei suoi pezzi, al potere costituito. Politkovskaja incalza la realtà con le sue domande, stana il pregiudizio, l’opportunismo politico, l’in-

differenza, la burocrazia che tutto paralizza, l’opinione scontata. Ma, nella realtà che attraversa, non è soltanto capace di fissare la concretezza degli obitori, dei corpi straziati, dell’orrore fisico che lascia senza fiato per la sua crudezza. Nel caso di questi cinque racconti, pur tenendo fermo l’impegno della denuncia civile, tratteggia spesso immagini di vita quotidiana, spazi mentali laterali, vuoti psicologici, attimi di sospensione. Tesse la tela impalpabile della narrazione e riesce a creare ritratti difficili da dimenticare, voci che da molto lontano ci arrivano come in una sorta di dolente polifonia corale.

Spesso, in Russia, e tanto più in Cecenia, la vita quotidiana è estrema. La “normalità” della condizione estrema fa sognare ai bambini che i personaggi più amati dei cartoni animati possono essere portati via di notte dalle squadre speciali, dà la forza a ragazze appena adolescenti di cercare la morte per consunzione, dichiara attraverso la voce di un regista poco più che ventenne, la perdita di ogni illusione sul proprio futuro e su quello della propria patria e la nostalgia per un passato, quello sovietico, nel quale le certezze coatte sembravano molto più vivibili dello spaventoso caos contingente. E come tutti i personaggi veramente letterari, gli uomini che piangono, i bambini rapiti, le madri sbattute a terra, le vecchie mezzane avidi di denaro, le ragazzine innamorate degli attori televisivi, gli affaristi travestiti da benefattori, i giornalisti che ricordano i predicatori ottocenteschi e tutti gli altri, sono assolutamente reali. Non riusciamo a distaccarcene, continuiamo a pensare a come le loro storie siano andate a finire, ci chiediamo ancora se ce l’hanno fatta.

Il destino di Politkovskaja è quello di chi non si accontenta, non si riposa, non si ferma mai di fronte a quello che non sa. Il presidente Putin, interrogato da Angela Merkel, pochi giorni dopo l’assassinio della giornalista, ha dichiarato che le sue inchieste erano lette da poca gente in Russia e che non avevano alcun peso. Politkovskaja invece aveva un peso, e per questo è stata uccisa, in quanto persona scomoda, irritante, snervante, una persona non riconciliata e non appagata dalle verità ufficiali, qualsiasi esse fossero. Come se, non solo le voci della politica, dei media, o delle autorità risultassero insufficienti. Ma addirittura il mondo non bastasse e i confini non fossero un limite, bensì ogni volta un lido da cui salpare, andare oltre, a proprio rischio e pericolo. In quel rischio e in quel pericolo, che l’avidità di conoscenza e il senso di giustizia non hanno voluto riconoscere, si è consumato il suo destino. Come se il mondo, con i suoi divieti, le sue censure, le sue gerarchie politiche e umane, gli interessi locali e quelli della nazione, le molteplici ragioni di stato, appunto non bastasse. Solo che, prima o poi, il mondo si vendica. Sempre.

³ Ibidem.



A MOSCA C'È LA TRATTA DELLE SCHIAVE

RAGAZZE CECENE, RAPITE A GROZNYJ, VENIVANO VENDUTE DIRETTAMENTE SOTTO IL NASO DEL MINISTERO DEGLI INTERNI RUSSO.

Se qualcuno continua a pensare che, al giorno d'oggi, usanze medievali regnino soltanto nel Caucaso del nord, si sbaglia di grosso e il suo errore è anche pericoloso. Accanto alle sfarzose vetrine della capitale, a due passi dal Cremlino, sotto gli occhi della Procura generale e dei migliori agenti del Ministero degli interni, esiste, tanto quanto in Cecenia, lo stesso spudorato orrore della tratta degli schiavi. Per le varie faccende del loro *biznes*, i commercianti di merce umana si muovono direttamente in metropolitana e se ne fregano altamente della violenza di Turbine, questo il nome della chiassosa operazione antiterroristica che passa sotto il controllo personale del nostro battagliero primo-ministro.

... Lejla Jasueva (i nomi sono stati cambiati per tutelare la riservatezza delle indagini), studentessa ventenne dell'università di Groznyj, si trova a Mosca per la prima volta nella sua vita ma, ahimè, il suo non è un viaggio turistico. Lejla oggi assomiglia più a uno scheletro rivestito di pelle che a quella vivace bellezza montanara che ci guarda da una fotografia, fatta questa primavera e ora conservata nei fascicoli della Direzione generale per la lotta al crimine organizzato del Ministero degli interni della Federazione russa. Invito Lejla con la sorella minore a farci un giro in macchina di sera per le belle strade della nostra capitale e vedere dal vivo il teatro Bol'šoj e la Piazza rossa, ma lei, inorridita, si nasconde la faccia fra le mani. La "sua" Mosca, d'ora in avanti e per sempre, sarà la città della schiavitù, delle finestre serrate, delle serrature saldamente sbarrate, con qualche rara sfumatura di calore umano.

Questa drammatica maratona criminale era partita da Groznyj alla fine di agosto. Ricordiamo bene cosa stava succedendo allora: in Daghestan c'era la guerra, mancavano pochi giorni agli attentati terroristici di Mosca e ai bombardamenti in Cecenia e, con la stessa rapidità, si avvicinava l'inizio del nuovo anno scolastico. Una mattina Lejla, presa con sé la sorellina Zejchat di tredici anni, era andata all'università per vedere gli orari. L'ultima cosa che oggi ricordano entrambe, fu una

donna cecena, di età avanzata che, prima aveva attaccato discorso, poi si era avvicinata e lestamente aveva ficcato loro qualcosa nel naso. Le ragazze avevano ripreso i sensi per poco la prima volta a Chasavjurt, in Daghestan. La seconda volta, quando si erano risvegliate del tutto, erano già a Budennovsk. Qui, la loro rapitrice aveva spiegato che non dovevano azzardarsi neppure a pensare di scappare perché le avrebbero sgozzate. Detto questo era sparita, dopo averle cedute nelle mani di giovani ceceni dall'aria assolutamente per bene...

Primo bilancio ma molto importante: per trovarsi alla fine di agosto a Budennovsk, si dovevano attraversare come minimo due cosiddetti "cordoni sanitari", con controllo dei passaporti e perquisizione delle automobili, se, ovviamente, si continua a credere sulla parola a quei funzionari militari che tanto amano pavoneggiarsi davanti alle telecamere e discorrere della sicurezza dei nuovi posti di confine all'interno del paese, che scongiurerebbero, a loro dire, qualsiasi sortita di criminali e banditi.

Da Budennovsk, con una velocissima auto straniera dai vetri fumée, le ragazze erano state portate via. Avevano spiegato loro che, se li avessero fermati, non avrebbero dovuto pronunciare una sola parola, altrimenti fine, "tanto la polizia è dei nostri"... Zejchat era scossa da un tremito nervoso: per la prima volta in vita sua, si trovava di notte fuori casa e vicino a uomini sconosciuti. Lejla le stringeva le spalle e pensava a una sola cosa: che fare dopo? Ma non le veniva in mente nulla di sensato. Faceva impressione come, ai posti di blocco, la loro "scorta" adottava abilmente il noto schema, valido per tutta la Russia: scendevano, pagavano e la macchina volava via senza nessun controllo.

A questo punto si può fare la successiva e poco edificante deduzione. Durante tutto il viaggio, dalla regione di Stavropol' a Mosca, finanche all'ingresso nella capitale, i tutori dell'ordine non avevano mai, non una sola volta, gettato uno sguardo al sedile posteriore. Eppure avrebbero dovuto! E allora sarebbe bastato soltanto guardare le ragazze negli occhi e, senza bisogno di parole inutili, grida, spiegazioni e lacrime avrebbero potuto perfettamente supporre che lì c'era qualcosa di losco e quindi bloccare l'attività criminale, arrestare gli intermediari e, soprattutto, liberare gli ostaggi. Ahimè!

Due parole su quello che, già nei dintorni di Mo-

sca, avevano detto a Lejla i guardiani. La sera, ma non tardi – c'era ancora molta luce alle finestre – le avevano trasportate fino all'ingresso di una casa di vari piani. Nell'appartamento erano state accolte da una donna cecena di una certa età, che doveva essere la mediatrice e da un tale, che poi risultò essere un sorvegliante. Sedute sul divano, in una stanza, c'erano due ragazzine anch'esse terrorizzate. La mediatrice ordinò loro di togliersi gli orecchini d'oro, di consegnarli a lei (non parve disdegnarli affatto!) e di aspettare tranquille il momento in cui si sarebbero presentati gli acquirenti. E poi aveva aggiunto: a Groznyj, ai genitori, avevano già riferito che le loro figlie erano scappate per andare in Russia a fare "la vita" perciò, per Lejla e Zejchat, tornare indietro era impossibile: d'accordo con le usanze locali, sarebbero state certamente uccise.

Da dietro le finestre chiuse ermeticamente le ragazze non distinguevano il giorno dalla notte. Finalmente erano arrivati "i mercanti". La donna, che aveva tanto gradito gli orecchini delle sorelle, dichiarò che erano degli armeni molto per bene e che avevano scelto proprio Lejla e Zejchat. Frusciarono le banconote ed ebbe inizio l'addestramento. I nuovi padroni avevano spiegato in russo alle loro schiave che a Mosca c'era stato un attentato terroristico e che era pericoloso muoversi in macchina, così sarebbero andati nel nuovo appartamento in metropolitana. E, in presenza della mediatrice, avevano aggiunto la cosa essenziale: "Se decidete di far perdere le vostre tracce, sappiate che non andrete lontano, la polizia è dei nostri, anche alla rappresentanza cecena abbiamo i nostri uomini, vi riporterebbero immediatamente da noi. E ricordatevi bene, qualsiasi cosa succeda, nessuno vi ha rapite e la storia è questa: siete scappate da Groznyj, dai vostri crudeli genitori wahabiti, vi crederanno tutti. Ma se soltanto dite una parola sbagliata, vi ritroveremo ovunque e vi uccideremo".

Per la strada, si erano messi a camminare in fila indiana. Davanti c'era uno dei banditi, subito dietro Lejla, dietro di lei ancora un bandito, poi Zejchat e il terzo bandito a chiudere la "colonna". Erano stati anche fermati dai poliziotti che avevano controllato i passaporti: tutto regolare. "E queste chi sono?", avevano chiesto gli uomini in uniforme. "Sono nostre sorelle, hanno lasciato i documenti a casa". Avevano fatto passare tutti. In quello stesso ordine "militare" il gruppo era entrato

nel metrò e aveva preso posto in un vagone. Lejla oggi racconta: "Guardavo soltanto in basso, avevo paura di alzare gli occhi".

"Ma perché? Dovevate gridare nello scompartimento! Attirare l'attenzione! Allora le persone intorno vi avrebbero aiutato".

"Avevo molta paura per mia sorella. Se mi fossi messa ad urlare, si sarebbe confusa, e l'avrebbero trascinata via e poi l'avrebbero uccisa. E poi ero anche sicura che nessuno mi avrebbe creduta. Non potete immaginare quale aspetto per bene, da intellettuali avessero i nostri carcerieri, potevano sembrare dei medici o degli insegnanti... Era impossibile anche solo supporre che fossero dei criminali".

Probabilmente la ragazza aveva ragione. La maggioranza dei moscoviti – e anche i poliziotti sono persone come noi – non riescono ancora a immaginare che proprio accanto a te sulla scala mobile e nel vagone della metropolitana stia compendosi un crimine fra i più disgustosi: dei banditi, con tutta calma, stanno portando dove vogliono le schiave appena comprate. Da qui ne consegue che i banditi, quelli veri, capaci di guadagnare con i rapimenti e il commercio degli schiavi, sono ormai da tempo mimetizzati fra la gente comune. Proprio per questo sarebbe finalmente ora di smettere di cercarli con i metodi tradizionali e cioè in mezzo alle persone senza permesso di soggiorno, fra quelli senza fissa dimora o addosso ai quali vengono poi improvvisamente trovate munizioni o droga nelle tasche. Bisogna rendersi conto molto bene di una cosa: tutti quelli a cui servono, hanno i documenti in ordine, sono abitanti di Mosca e non si distinguono per nulla, sia nel modo di parlare che nell'aspetto esteriore, da quegli onesti cittadini che s'indignano per l'infuriare del terrorismo. Ciò significa che il successo nella lotta all'infame business dei rapimenti non dipende da quanti uomini vengono espulsi dalla capitale per aver violato le norme che regolano i passaporti, ma esclusivamente dal livello del lavoro intellettuale degli inquirenti e degli investigatori, dalla rete di informatori e degli infiltrati nell'ambiente criminale. Tutto il resto – questi cosiddetti controlli a tappeto per la strada, le innumerevoli incursioni e operazioni di polizia – sono solo uno spreco di mezzi e fumo negli occhi della popolazione.

Ed ecco che è arrivato il momento di sospendere il

racconto del viaggio di Lejla e Zejkat nella madre patria e di andare un po' a vedere che fine hanno fatto genitori delle due ragazze. Non parleremo delle loro sofferenze, non c'è neppure bisogno di descriverle. Che cosa avevano fatto i signori Jasuev? Si erano buttati a cercare. Il padre aveva girato per tutta la Cecenia insieme ai nipoti: era certo che le figlie fossero da qualche parte, ma non lontano, e che presto qualcuno lo avrebbe contattato per il riscatto. Ma le settimane passavano senza un segnale. Ben presto il padre aveva conosciuto altri come lui, genitori che, negli ultimi tempi, si erano visti rapire le giovani figlie. E questi gli avevano illustrato lo schema tipico di quei rapimenti: le ragazze, preventivamente narcotizzate, venivano ficcate dentro una macchina da donne più vecchie, poi le loro tracce erano segnalate a Chasavjurt, da dove la merce umana partiva per la Russia. Molto raramente le schiave ritornavano a casa e soltanto nell'ipotesi che, del tutto casualmente, una brava persona qualunque si fosse trovata ad incrociarle e avesse voluto aiutarle.

Attualmente in Cecenia, a quanto dice il padre di Lejla e Zejchat, ci sono già qualche centinaia di famiglie che hanno perso così le loro figlie femmine. Non molto tempo fa sono tornate a casa due sorelle, anche loro originarie di Groznyj. Ed ecco la loro storia: le ragazze erano state vendute a dei "mercanti" della regione di Astrachan'. Come ultimo padrone era capitato loro un cittadino, a guardarlo di pura razza slava, proprietario di una piattaforma galleggiante attrezzata per la pesca nel Mar Caspio. A loro era andata molto peggio che alle sorelle Jasuev. Per un sacco di tempo, fino alla destinazione finale era stato loro somministrato qualche preparato assai efficace e, soltanto quando si trovavano già in mare aperto, avevano ripreso conoscenza. Le cecene erano state messe alla lavorazione del pesce. Il caso, il puro caso e un uomo buono, un russo, diedero loro l'aiuto necessario a fuggire da quello stato di schiavitù: un giorno la piattaforma aveva attraccato a terra e un vecchio, che viveva da solo sulla riva del mare, aveva notato le due ragazze ormai in uno stato di grave deperimento e le aveva nascoste a casa sua. La più giovane era completamente sfinita. Il vecchio riuscì a sistemarla da una parente e lui stesso riportò la più grande a Groznyj senza preoccuparsi minimamente del momento certo poco tranquillo...

Dopo aver visto e sentito molte cose, i genitori di Lejla e Zejchat, avevano deciso di sporgere denuncia presso gli organi competenti della Federazione russa. Ma a quel punto per massima sfortuna, era arrivata la guerra, i bombardamenti e poi c'erano ancora gli altri tre figli che bisognava proteggere e salvare. Gli Jasuev erano partiti per l'Inguscezia. Fu lì che, per caso, c'incontrammo in uno dei villaggi della regione di Nazran, dove avevano trovato rifugio insieme a qualche altra decina di profughi. Chava, la più piccola delle loro figlie, avendo sentito che c'era qualcuno di Mosca, mi si era avvicinata e aveva detto: "Dobbiamo assolutamente mandare una lettera a Mosca: hanno rubato le mie sorelle". Chava aveva ascoltato quello che dicevano i genitori alla vigilia della partenza: al Ministero degli affari interni dell'Inguscezia (ministro Ch. Guceriev) non avevano accettato la loro denuncia di scomparsa e avevano consigliato di contattare l'Ufficio investigativo centrale del Ministero degli interni della Russia, nella capitale.

Qualche giorno dopo l'autrice di queste righe era già nella sala d'aspetto della Direzione generale per la lotta contro il crimine organizzato, con in mano la denuncia e le fotografie di Lejla e Zejchat.

Per cominciare, il tenente colonnello di polizia Muaed Tlenšev, addetto plenipotenziario esecutivo del reparto persone rapite, mi redarguì ben bene sul fatto che i giornalisti ficcano il naso negli affari altrui e che, in generale, non sono "autorizzati" a entrare in certe faccende. Poco dopo però si era già addolcito e aveva deciso di assumersi la faccenda di "sua competenza", anche se non aveva mostrato un particolare entusiasmo né fiducia nel successo, ascoltando distrattamente l'ipotesi di una possibile pista russa per il caso delle giovani cecene rapite. Né il tenente colonnello, né la giornalista potevano sapere che proprio lì vicino, proprio negli stessi giorni e alla stessa ora in cui, nell'ufficio del procuratore, loro discutevano del banditismo di origine caucasica, si stava svolgendo un nuovo thriller con la partecipazione di Lejla e Zejchat. E che a entrambe serviva moltissimo il loro, il nostro aiuto, ma noi stiamo ancora lì a indugiare e non ci affrettiamo, perché in fondo a Mosca siamo tutti più tranquilli e ben pasciuti, così abbiamo perso l'abitudine di scagliarci subito nella lotta al primo segnale di sos e continuiamo a riflettere e facciamo le nostre supposizioni a distanza...

I banditi giravano in tondo nella metropolitana, e questo Lejla l'aveva capito. Passavano da una stazione all'altra, una, due, poi sul vagone, poi di nuovo il terzo trasbordo. La ragazza fece in tempo a sussurrare a Zejchat in ceceno: "Qualsiasi cosa succeda, tu corri dietro". Ed ecco che, quando in cima all'ennesima scala mobile avevano fermato i banditi per un controllo dei passaporti, le ragazze si erano buttate a precipizio giù per la scala. E in fondo per l'appunto c'era il treno – dentro al volo, e le porte si erano chiuse in quello stesso istante. A lungo, a lungo era durata la corsa di Lejla e Zejchat verso l'ignoto, mentre pensavano a cosa fare. Alla fine si erano decise a scendere e si erano trovate nella stazione della metropolitana Sokol'. Sedute su una panchina, di colpo, erano scoppiate a piangere insieme. Accanto la gente passava oltre e soltanto una ragazza aveva chiesto cosa fosse successo. . . E Lejla aveva mentito, proprio come le avevano ordinato i banditi: "I nostri genitori sono belve wahabite, siamo scappate, non sappiamo cosa fare".

Tonja risultò essere una studentessa dell'Istituto di architettura di Mosca e le invitò a stare da lei al pensionato universitario dove abitava, poco distante dalla stazione della metropolitana. E lì, sorprendentemente, le giovani cecene erano state accolte a braccia aperte. "Restate fino a che non avrete trovato lavoro", avevano detto alle sorelle. Ragazzi e ragazze avevano portato nella camera di Tonja cibo vario, pane, polpette e, in tutti i modi, avevano sostenuto le fuggiasche. Alla fine però Tonja aveva detto a Lejla: "Fanno retate dappertutto, forza, andiamo a trovare un mio amico poliziotto e ci consigliamo con lui". Fu così che Lejla si era ritrovata davanti a un funzionario della sezione del Ministero dell'interno di Sokol'. Vi ricordate l'atmosfera di quei giorni, quali erano le regole dominanti nell'ambiente dei tutori dell'ordine dopo i due attentati? E all'improvviso, una ragazzina cecena, priva di qualsiasi documento di riconoscimento, neanche troppo capace di spiegare come si fosse potuta ritrovare a Mosca, va, si può dire praticamente da sola, a consegnarsi nelle mani di. . . Lejla oggi dice: "Andrej Borisovič ha salvato me e mia sorella dalla prigionia certa. 'Zejchat – ci disse – deve andare subito all'ufficio per l'affidamento dei minori, non c'è altra via d'uscita, altrimenti saranno guai seri. Tu, che sei maggiorenne, ti aiuterò io. Ma al pensionato degli studenti

non puoi restare: ti prenderanno".

Lejla accompagnò la piccola al reparto, dopo tutti i passaggi per l'avvio della pratica di accoglienza. Una volta arrivata a destinazione però, Zejchat aveva preso a gridare di notte e a chiamare la sorella, convincendo gli adulti che quello era un caso molto grave e che, fino a quando non avessero trovato Lejla, quella bambina non si sarebbe mossa da lì. . . Le esperte educatrici del reparto decisero così che la cosa migliore sarebbe stata di far vedere Zejchat in televisione e allora forse qualcosa si sarebbe mosso. Il calcolo risultò giusto: Zejchat fu riconosciuta da una donna che era stata vicina di casa della famiglia Jasuev a Groznyj. La macchina si mise in moto e grazie al tam-tam popolare la donna era riuscita a trovare gli Jasuev a Nazran. Anche i funzionari della Direzione generale per la lotta contro il crimine organizzato ricevettero lo stesso segnale: bisognava assolutamente cercare la sorella maggiore che la minore continuava ad invocare.

Questa storia ha un lieto fine. Piano piano tutto si sistemò, la matassa venne sbrogliata e le ragazzine tornarono fra le braccia dei loro sfiniti genitori che erano arrivati in aereo dall'Inguscezia. E come piangeva il padre ascoltando il racconto delle figlie! Come malediceva la guerra nella quale vedeva tutta l'origine di quel male che aveva toccato anche la loro famiglia! E piangeva talmente tanto che era veramente difficile credere che quello fosse un fiero uomo ceceno. Non appena Lejla si fu un poco ripresa, iniziò a chiedere in continuazione agli inquirenti di fare qualcosa per le due ragazzine che erano rimaste nell'appartamento con le tende tirate, e li pregava di fare più presto, che poi sarebbe stato troppo tardi. . . e poi aggiungeva a bassa voce: "Mentre eravamo prigioniere con Zejchat discutevamo sempre della stessa cosa: quale sarebbe stato il modo migliore per suicidarci. . . non avremmo sopportato il disonore cui eravamo destinate".

E ora rimane l'ultima deduzione da fare. Perché i banditi – "questa feccia extra-nazionale" – si sentono oggi tanto a proprio agio, sia in Cecenia che al di là dei suoi confini? Forse perché sono sicuri della solidità di quella che oggi è diventata la nostra rissa inter-etnica generalizzata, della potenza degli umori anti-caucasici a Mosca e, viceversa, anti-russi nel Caucaso, che corrodono l'anima di milioni di persone? Evidentemente la

rabbia razzista acceca e l'odio rende sordi... Anche le ragazze Jasuev erano state troppo sicure che i russi fossero tutti "cattivi" e, anche per questo, avevano avuto paura, non avevano urlato, non avevano chiesto aiuto per strada e nella metropolitana. E si erano sciolte un poco soltanto quando si erano imbattute per caso, prima nella studentessa Tonja, poi nel poliziotto, che aveva messo da parte il regolamento e aveva guardato negli occhi la sfortunata ragazza, e dopo ancora nell'educatrice della casa di accoglienza per minori... Soltanto una catenella di bontà, nella quale ci mettiamo in fila anche noi, più precisamente soltanto qualcuno di noi, per di più del tutto ignaro della generosità d'animo dell'altro, solo così abbiamo salvato Lejla e Zejchat da morte certa, e i loro genitori da una pena infinita. Questo significa che noi possiamo farlo comunque! Significa che non abbiamo buttato tutta la nostra umanità sotto la pressione della propaganda a noi destinata dai nostri odierni governanti, folli nella loro stupidità!

"E adesso cosa direte ai nostri quando cominceranno a ripetere come tutti i russi vogliono sterminare tutti i ceceni?", chiede il padre a Lejla e Zejchat. "Raccontate la verità, dite come sono davvero andate le cose!"

Alla fine trovammo anche il tempo di fare una passeggiata di sera per Mosca. Le ragazze erano incantate.

P.S.: Quando il pezzo era già pronto per la stampa, in redazione è arrivata la telefonata della Direzione generale per la lotta al crimine organizzato. "Le cose non stanno affatto così, hanno detto. Il padre è davvero un wahabita e le figlie fanno le prostitute".

"Ma cosa è cambiato in 24 ore? Perché oggi ci dite delle cose diverse da quelle che ci avete detto ieri?"

Non c'è stata risposta. E allora? Quella stessa mattina di nuovo la linea politica del governo era molto confusa: in alto avevano deciso di prendere Groznyj e in nessun caso si poteva essere teneri con i ceceni, tutti erano wahabiti e i loro figli tutti delinquenti, feccia...

Mosca, 25 ottobre 1999



LA FEDELE FATIMA

E ANCHE MALIKA. E NOI TUTTI, TUTTI, TUTTI NELLE BARACCOPIOLI DEI SENZATETTO.

Entrambe non hanno la casa, è stata distrutta. I soldi, nemmeno. Rifugio e cibo alla mercede di Dio. O forse anche di Allah. Che poi, in fondo, sono la stessa cosa.

Sono già due settimane che in tutto il paese non si fa altro che parlare di bambini abbandonati: ed ecco che il presidente si è accorto di loro.

E ha deciso di estirpare. Il male, ovviamente.

Da qui la domanda. Cade sotto l'inattesa premura "presidenziale" una bambina cecena di otto anni, i cui genitori sono stati uccisi nell'attuale guerra, che poi viene affidata a una zia, la quale poco tempo dopo finisce sotto il fuoco di uno dei tanti posti di blocco e, diventata invalida di primo grado, con una miriade di inamovibili schegge piazzate dentro la colonna vertebrale, ora non ha più nessuno che si prenda cura di lei, tranne questa stessa bambina che, oltretutto, da qualche tempo ha iniziato a perdere rapidamente la vista..

La sedia a rotelle e Fatima sono quasi alte uguali. La sedia a rotelle è di quelle antediluviane, pesante, montata su ruote vere di copertone e, per Fatima, è molto difficile farla muovere e aprirla.

Ma è necessario. Perlomeno qualche volta Malika deve compiere l'impresa di mettersi a sedere in carrozzella. E allora le vene si gonfiano sulle braccia magroline di Fatima. I suoi muscoli sono allenati a forza di tirar su pesi. La bambina dovrebbe andare a scuola, imparare a leggere e a far di conto, ma la vita l'ha destinata ad altro.

Ci siamo incontrate la prima volta d'estate su uno spiazzo in mezzo ai campi profughi vicino al villaggio di Ordžonikidze in Inguscezia. Un caldo torrido, era luglio e si stava malissimo: a Sernovodsk c'erano state retate in massa, i profughi facevano lo sciopero della fame, chiedendo la fine della guerra.

Anche Malika Ezieva, originaria di Groznyj e zia di Fatima, con i fianchi piagati dalle ferite che, benché suturate, le si erano riaperte già da alcuni mesi, faceva lo sciopero della fame, straziata dai dolori, insieme a un gruppo di profughi che, anche loro, vedevano in quello l'unico scopo della loro esistenza immediata.

“Visto che devo morire presto, per lo meno che serva a qualcosa”, ripeteva Malika.

Ed era molto difficile discutere con lei.

Ma, ai suoi piedi, c'era sempre seduta la piccola Fatima così pallida da sembrare bluastria, con il vestitino della festa bianco e rosso. I profughi intorno a loro dicevano: “Guardate, anche lei fa lo sciopero della fame. Vuole morire”. Poi aggiungevano “Tanto, dove potrebbe rifugiarsi?”.

E in effetti la bambina ribadiva: “Voglio morire”.

Allora, con 45 gradi al sole, sentivamo un gran freddo. Chi ha rischiato di morire anche solo una volta, sa quanto sia terribile, per questo, in quei giorni d'estate, non credemmo alla bambina. Pensavamo che ripetesse quello che dicevano i grandi...

Ma i giorni passavano, lo sciopero della fame aveva raggiunto la sua seconda settimana, della bambina restava soltanto un'ombra dentro al vestito da festa e due occhi. Ma Fatima restava sempre dello stesso parere:

“Se la zia ha deciso di morire, allora lo farò anch'io...”.

E non solo cominciammo a credere alle sue parole, ma la cosa ci sembrava sempre più realistica.

Per la denutrizione e i terribili dolori, Malika cadeva continuamente in una sorta di deliquio e, in quei momenti, tutti avrebbero potuto scommettere che, di lì a poco, si sarebbe compiuto il suicidio. Doppio suicidio, quello della donna e della bambina.

Grazie a Dio, la zia decise allora di vivere. O meglio l'avevano costretta a decidere in quel senso: l'avevano trasportata all'ospedale in stato di semi-incoscienza, l'avevano salvata e ben presto arrivò il giorno in cui la fedele Fatima aveva accompagnato la zia Malika a Groznyj. Cioè a casa, in una casa che non esisteva più, ma Groznyj era comunque il luogo dove erano nate e, in fondo, si può anche vagare per posti estranei se si pensa che esista almeno una città intera, nel suo complesso e non solo per alcuni particolari, che ci appartiene completamente.

... Ora sono entrambe a Mosca. Con mezzi di fortuna hanno raggiunto la capitale: la zia Malika si è completamente ripresa e ha deciso di rimettersi in piedi per potersi finalmente scambiare i ruoli ed essere lei di sostegno alla nipote. Ma, per arrivare a questo, Malika deve sottoporsi a un'operazione di neurochirurgia, talmente

complessa e delicata, che solo i luminari delle cliniche moscovite possono farla.

A Mosca, la zia ha portato di nuovo con sé la piccola Fatima. Non si riesce quasi a crederci: la malata inchiodata al letto, autobus, treni, coincidenze, trasbordi, e poi bisognava mangiare, bere, lavarsi...

Ma Fatima non si è mai lamentata. Anzi, quando le chiedevano di raccontare le ragioni del viaggio, nel quale neppure degli uomini robusti dal cuore forte e i nervi saldi, avrebbero rischiato di avventurarsi, lei, diplomaticamente, faceva finta di non capire una parola di russo (anche se lo capisce).

Qui a Mosca non conoscono nessuno. E, a parte il desiderio di Malika di guarire dalla sua invalidità e la fantastica devozione che Fatima ha nei suoi confronti, non hanno nulla. Natalja Nelidova, capo di un'organizzazione per i rifugiati che si chiama Una casa accogliente, per il momento ha dato loro un tetto, ma i suoi sforzi sono palesemente insufficienti. E non perché siano scarsi, ma semplicemente perché la barriera attorno è troppo resistente e la sistemazione di Malika in un ospedale va sempre più per le lunghe.

E poi, anche se prendessero la zia in ospedale, che ne sarebbe di Fatima? È difficile persino immaginarsi il suo futuro senza Malika. Fatima non si allontana dalla zia neppure di un passo, ha paura di separarsi da lei anche solo per pochissimo tempo.

Oltre a tutto la bambina ci vede sempre meno. Ma da noi chiaramente non ci si può curare senza il permesso di soggiorno! Maledetto il sistema in cui il diritto alla salute, incluso quello di bambini e orfani, è legato a doppio filo con la cosiddetta “registrazione nel luogo di residenza...”.

Non si sa veramente come spiegarla questa cosa: è ovvio che a un'orfana di otto anni manca tutto e principalmente una serie di cose come il “domicilio” e la “residenza”. Requisiti invece necessari, che vengono puntualizzati per legge, nei permessi di soggiorno delle nostre città e che, soltanto se dotati di certi timbri specifici, ci permettono di usufruire concretamente o meno del diritto, sancito dalla costituzione, all'istruzione e alle cure sanitarie gratuite. A Fatima però è rimasta soltanto una zia e anche lei di queste cose non ha più nulla a causa della guerra. Di quella guerra che il nostro governo sta combattendo, in aperta violazione di tutte le leggi, nel-

lo stesso momento in cui, spudoratamente, esige un'osservanza scrupolosa delle leggi, proprio da quegli stessi cittadini che, di questa guerra illegale, sono le prime vittime.

Ecco perché Fatima è stata visitata soltanto per spirito di carità dai medici all'ospedale per bambini Filatov. E poi?

E poi basta. Se una visita medica, per quelli come Fatima, è in qualche modo ancora possibile, la cura vera e propria diventa categoricamente infattibile. Il medico ha scritto su un foglio soltanto che la bambina ha bisogno di "cure a domicilio".

Chi, vedendo Fatima, non capirebbe che "ha bisogno"? Ma dove trovare un "domicilio"? Ed ecco che, da domande contingenti, si passa a interrogativi assoluti: ma la bambina potrà un giorno cominciare a studiare? A leggere? A conoscere della vita qualcosa di più della vista dei proiettili che hanno falciato i suoi genitori, degli arti staccati, delle teste, degli eterni funerali e delle carrozzine per invalidi?

E infine la domanda ultima: quale sarà il suo destino?

È chiaro che non è un semplice oculista, che già è stato caritatevole con una bambina cecena, a dover cercare risposte a questi interrogativi, che del resto non hanno posto a Fatima i medici dell'ospedale Filatov, ma persone di ben altre professioni, addirittura antitetiche nei fini e nei compiti che si prefiggono. È ovvio...

Ma ogni tanto ci piacerebbe sognare: all'improvviso, proprio questa volta capita una felice eccezione e qualcuno, dal quale dipendono molte cose, prende a cuore il caso e finalmente comincia a riflettere più che sul problema della registrazione della residenza su quello della "sostituzione del fondo oculare"? E inizia a muoversi e sfonda la barriera che si trova davanti?..

È chiaro che, soltanto in questo modo, otterremo che gli orfani non debbano crescere nell'orrore e più tardi, una volta diventati adulti, abbiano la possibilità di non riproporlo. Un problema questo che, anche il presidente, non molto tempo fa, in un colloquio pubblico al Cremlino, davanti alle telecamere, ha toccato direttamente parlando di senz'altro e bambini abbandonati, con una signora vestita in rosa, personalmente responsabile degli orfani di tutta la Russia. Si trattava di Valentina, se non sbaglia Matvienko, nostro vice-premier, che ha cercato in tutti i modi di non dare rispo-

ste, insistendo su un'amorfa "responsabilità dell'intera società".

Per concludere un'ultima domanda: se l'orfana ha una zia anch'essa "abbandonata"? Chi è allora la più orfana?

Se avete delle risposte da dare riguardo al caso di Fatima Ezieva e se potete aiutarla ad uscire dalla condizione che si è venuta a creare intorno a lei e alla zia Malika, comunicate le vostre riflessioni usando il tele-drin redazionale: 2320000, per abbonamento 49883. Grazie.

24 gennaio 2002



LE TRE VITE DI UNA GENERAZIONE

A TBILISI SERATA DI PRESENTAZIONE DEL PRIMO FILM D'AUTORE DI UN REGISTA CECENO.

A vederlo è uguale a tutti gli altri: un cineasta classico. Vestito come "loro", lo stesso modo di parlare. Ma ecco che gli occhi lo tradiscono... In Cecenia tutti hanno questo sguardo, dai vecchi ai bambini piccoli. E per questo non c'è neppure bisogno di chiedere su cosa lui, Murad Mazaev, il primo regista professionista ceceno, abbia girato il suo primo film d'autore. Ovviamente, sulla guerra e con la piena consapevolezza che questo film entrerà nella storia del suo popolo come il primo. Murad Mazaev ha soltanto venticinque anni, ma dietro le spalle ha già tutto quello che un uomo normalmente vive lungo l'intero arco della sua esistenza: due guerre, la vita sotto Dudaev e Maschadov, il desiderio di imparare e di farcela a qualsiasi costo e, finalmente, l'Istituto teatrale e cinematografico georgiano Šota Rustaveli, e poi le riprese. Il film lui, ovviamente, l'ha chiamato *Maršo* che significa "libertà" in ceceno. Murad è anche l'autore della sceneggiatura, ne è stato il regista e il protagonista maschile.

Di quale delle due guerre cecene parla il suo film?

Della seconda, di quella attuale. Il soggetto è semplice: è la storia di una famiglia che vive in un villaggio ai piedi della montagna. Michail, il protagonista, ha dei fratelli, una sorella, il padre, la madre e un hobby, che

non c'entra nulla con la guerra. Gli piace dipingere e proprio quello vuole fare. Ma inizia la guerra e Michail va a difendere la sua patria. Ha una fidanzata con la quale vuole sposarsi, ma anche le nozze finiscono in secondo piano. Quando la guerra inizia, Michail capisce che non può restarsene da una parte. Nell'epilogo c'è l'episodio fondamentale che si svolge in montagna: il comandante manda un gruppo in ricognizione, c'è anche Michail, ad un certo punto i ceceni s'imbattono nei mercenari russi, comincia una sparatoria, Michail viene ferito a morte, i mercenari cercano di fuggire, ma l'amico del protagonista spara con il bazooka contro la macchina che si sta allontanando, si vede un'esplosione. L'amico torna verso Michail, c'è un breve dialogo fra i due e il protagonista muore. Poi riportano il corpo a casa e il film si chiude con la scena in cui, durante la cerimonia funebre, il fratello medio, di tredici o quattordici anni, strappa via dal corpo dell'ucciso la fascia verde, simbolo della guerra santa. Il significato del finale è chiaro: con la morte di un combattente non finisce nulla. Ne uccidono uno, ne uscirà un altro, uccideranno anche questo e dalla famiglia verrà fuori il più giovane dei fratelli...

Questo, ovviamente, è soltanto il canovaccio. Per me le scene importanti sono quelle in cui si fa vedere chi sono veramente questi combattenti, prima di tutto uomini che prima sognavano qualcosa di completamente diverso dalla guerra. E che oggi, mentre si trovano fra i guerriglieri, nelle incursioni, sperano che, se resteranno vivi, potranno tornare ai loro sogni e alla loro vita di prima. Uno vuole studiare. L'altro vuole sposarsi... Il mio compito, così come io l'ho inteso, è stato quello di mostrare la storia odierna del mio popolo e che non è la guerra la strada giusta per poter risolvere il problema ceceno. Questo è un film che parla di come le persone siano costrette a fare la guerra, sebbene quelle stesse persone siano gente normale, comune, che non voleva affatto tutto questo. E fino a che ci proporranno soltanto di combattere significa che, quando sarà distrutta la generazione cresciuta sotto Dudaev, le darà il cambio quella venuta su con Maschadov e poi ancora quella cresciuta con qualcun altro... E così sarà, perché ogni nuova generazione avrà sempre più motivi per combattere.

E perchè? Forse accadrà il contrario, arriveranno persone che diranno: "Stop! Ora Basta!"

Perché più si va avanti e più si sparge sangue. E questo significa che ci saranno sempre più persone che, fin dalla più tenera infanzia, vedranno tutto questo e percepiranno come normale una condizione in cui vivere e combattere sono la stessa cosa. E arriverà un momento in cui nessuno si metterà a riflettere sul perché si combatte, per chi... questa sarà semplicemente la vita, la vita che si fa e basta.

Lei ha una grande famiglia? I più giovani di lei, anche loro sono più crudeli?

Penso di sì. Per i più giovani, il confine fra bene e male si logora per il fatto che vedono cose più terribili delle quali non esiste nulla e crescono con queste cose. E questo limite, questa frontiera si logora talmente tanto che alla fine ammirano il male al posto del bene.

Lei ha combattuto? In che misura il film è autobiografico?

No, non ho combattuto, ma su questo argomento so tutto. Per questo Michail è un mio coetaneo. Ma se si parla di quanto tutto questo mi sia personalmente vicino allora posso dire che ho visto ogni cosa con i miei occhi, che ho perso molti parenti e intimi amici. Io la penso così: questa storia poteva accadere anche a me e, non escludo affatto, che mi possa benissimo capitare in futuro.

Ha deciso di combattere?

No, ma avevo un amico, uno di quelli che aveva studiato nel nostro gruppo all'Istituto e che, anche lui, avrebbe voluto essere un regista del cinema. La storia del nostro gruppo ceceno all'Istituto del teatro e del cinema di Tbilisi è questa: in Cecenia in generale non c'era neppure un regista professionista e, alla vigilia della prima guerra cecena furono mandati a Tbilisi, su accordi con il Ministero della cultura della Georgia, quattro ragazzi che volevano diventare registi. Poi la prima guerra iniziò e tutti e quattro dovettero rientrare a Groznyj. Riprendemmo gli studi soltanto nel 1997 e del primo gruppo tornammo a Tbilisi soltanto in due mentre si aggiunsero a noi altri tre novellini. Facemmo in tempo a finire due corsi e la guerra ricominciò. Nel 2001 riprendemmo per la seconda volta. Ora io ho già finito

ma la storia del mio amico è un'altra: qualche tempo fa quando era qui insieme a noi, arrivò la notizia che a casa da lui, durante uno dei bombardamenti, avevano ammazzato delle persone che gli erano molto vicine e che non c'entravano assolutamente nulla con la guerra. Fu allora che se ne andò dall'Istituto e non molto tempo fa è morto in battaglia.

Lei saprà ovviamente come lui prese la decisione di andare a combattere? Ne parlaste?

No. Non ci fu discussione perché tutto era già chiaro anche così e discuterne sarebbe stato ipocrita: andrei a vendicarmi... il mio cuore è colmo di dolore... Di queste cose non si deve parlare. Ma ora lui non c'è più... ed era un ragazzino molto simpatico e molto giovane, del tutto alieno dalla guerra e dalle armi, scriveva canzoni, voleva fare dei film. Era molto creativo...

Come definirebbe quella generazione di ceceni, alla quale anche lei appartiene e di cui parla il suo film? Perduta? Traviata? Spezzata?

Io chiamerei la mia, la generazione di chi ha vissuto più vite. Noi siamo coloro ai quali è toccato in sorte varie volte di rivoltare bruscamente la propria vita. Siamo nati quando c'era ancora l'Unione sovietica, io feci ancora in tempo ad andare con la mia classe a Mosca, a Leningrado, nei luoghi puškiniani, e quella era una vita a sé, scollegata da quella che sarebbe venuta dopo. Poi iniziò il periodo dell'indipendenza, quello di Dudaev, cioè ancora un'altra vita, assolutamente diversa dalla precedente, bisognava sopravvivere secondo nuove regole. Poi la guerra e ancora una nuova vita... Fra le due guerre tutto è cambiato bruscamente un'altra volta, altri rapporti, altre persone intorno... e di nuovo la guerra e quello che sembrava impossibile, che semplicemente non avrebbe potuto ripetersi, come pensavamo, successe ancora. Io penso di appartenere a una generazione che a vissuto non una ma alcune vite diverse. Una parte di me è rimasta nell'Unione sovietica, un'altra nel periodo dell'indipendenza, la terza nella guerra. Ma io sono una sola persona.

Quale delle vite che ha vissuto è stata la più felice?

Sinceramente quella sotto l'Unione sovietica. Non voglio dire che tornerei a quel tempo... Allora però

non ci trascinavano di colpo alla polizia. Ovunque andassi con la scuola in gita, tutto era tranquillo e chiaro: se non facevi nulla di male, non ti portavano da nessuna parte. Quando sono cresciuto sognavo di essere un cittadino del mondo: volevo vivere ovunque. Ma oggi, dopo tutto quello che è successo, non mi sento sicuro in nessun posto: né in Georgia, né in Russia ovviamente. Se mi dovessero fermare e accertare che sono ceceno, è garantito che mi terrebbero in fermo per almeno quattro ore, mi interrogherebbero e vorrebbero da me risposte sempre alle stesse domande, delle quali francamente non se ne può più: "Dov'è la droga? Dove sono le armi?".

Sapete, penso che oggi dopo quanto è successo, io non potrei più essere cittadino del mondo. Ora posso vivere solo in Cecenia. Perché anch'io ora provo questa sensazione: essere ceceno non vuol dire semplicemente appartenere a una nazione, ma è un modo di vivere, una specificità, il ceceno è un uomo che deve sempre trovarsi in condizioni estreme, che 24 ore su 24 deve preoccuparsi di una cosa precisa: di non essere ucciso.

Tbilisi, 17 febbraio 2003



HANNO PORTATO VIA LO ZIO FEDOR E MATROSKIN DURANTE IL RASTRELLAMENTO

BREVI STORIE DAI CROCEVIA DELLA GUERRA

Nella zona delle cosiddette "operazioni antiterrorismo", la guerra sta gradualmente entrando nel suo quinto anno. Più di quanto sia durata la seconda guerra mondiale. Una durata molto pericolosa. La coscienza della maggior parte delle persone coinvolte in questo scenario si è talmente abituata alla contemplazione perenne delle sofferenze circostanti, che molti dettagli dell'esistenza quotidiana cecena già non sembrano più tanto estremi. E viceversa: persone, con l'esperienza di una guerra pluriennale, vedono come straordinari e incomprensibili modi e fatti della vita delle persone normali in circostanze normali. Noi, la Cecenia e il paese, sempre più ci stiamo allontanando...

Dunque dettagli. Soltanto dettagli. In apparenza...

Lana di Groznyj

Una mattina dopo un forte acquazzone. È fresco e piacevole come dopo una doccia: un sogno che, a Groznyj ti accompagna sempre. Anche l'erba, che qui è sempre polverosa e diventa color kaki, si ripulisce durante la notte e poi sembra di un verde brillante, proprio come dovrebbe essere. Camminiamo lungo la via Chmel'nickij, dietro alle nostre serie faccende di adulti. Parliamo a mezza voce su chi hanno "portato via una settimana fa": quanti "sconosciuti a viso coperto" hanno fatto irruzione e chi hanno picchiato. Una normale conversazione di Groznyj.

"Si è saputo qualcosa?"

"No. Non c'è da nessuna parte".

"Non c'è da nessuna parte" rientra ormai nell'idioma corrente di questa guerra. Significa che in tutte le procure, uffici di polizia e dei servizi di sicurezza sull'intero territorio della Cecenia, hanno risposto ai parenti "Non è qui", e che questa persona va ad aggiungersi all'elenco delle molte migliaia di dispersi. Lana, nove anni, cammina accanto a noi e sembra che non ci stia ascoltando affatto, perché in fondo non stiamo discutendo di nulla d'insolito. Lana canticchia qualcosa fra sé e saltella da una pietra bagnata all'altra. Poi dice: "Posso raccontare una cosa anch'io? Ho fatto un sogno".

"Racconta".

"Ho sognato che hanno portato via anche lo zio Fedor durante il rastrellamento".

"Ma chi è lo zio Fedor?"

"È quello dei cartoni. Allora noi ci siamo radunati tutti e siamo andati alla procura. Lo sapete dov'è, accanto al governo...".

"Ma che ci siete andati a fare?"

"A salvarlo. A chiedere di liberarlo. Abbiamo fatto la manifestazione e il procuratore Černov è venuto a parlarci e ci ha detto: 'Non è qui il vostro zio Fedor'. Ma io ho capito che stava dicendo una bugia".

"Perché doveva dire 'una bugia'? Forse invece era la verità e lo zio Fedor lo avevano portato via gli altri federali?"

"No. Allora io ho detto a Černov: 'E allora perché sul vostro muro di fuori è appesa la sua fotografia? Eh? Vuol dire che è qui'".

"E che ha risposto il procuratore?"

"E poi la mamma mi ha svegliato per andare a scuola...".

L'idiota

Quest'estate alla televisione, canali di stato, hanno dato *L'idiota*, un serial a puntate da Dostoevskij con Evgenij Mironov nella parte del protagonista. Fra i nostri conoscenti, alcuni snob della capitale, dicevano: "Che orrore. Noi non lo guardiamo ovviamente". Altri erano più benevoli: "Non è niente male". Così a Mosca.

Anche in Cecenia hanno visto *L'idiota* in televisione, ovviamente dove c'era l'elettricità.

"A quel tempo Groznyj si stava spopolando", dice Eliza, una nota psicologa cecena. Un sorriso quieto e poi, di colpo, mi accorgo che piange, ma le sue sono lacrime di gioia. "Come eravamo contenti...".

"E perché?"

Eliza abbandona il capo sullo schienale della poltrona, tace con aria sognante e il suo è un silenzio carico di significato, come se si preparasse a raccontare la storia di un amore bello e puro, poi, lentamente, inizia a parlare:

"Ci mancavano moltissimo le cose belle... Ed ecco Dostoevskij! Capisci... Che splendide parole! Non eravamo più abituati a sentire quella lingua russa... Guardavo il film e pensavo: che fortuna che lo hanno fatto! Da Zulaj, una mia amica, era passato Arbi, un autista, proprio mentre stava andando in onda una delle tante puntate della serie. Allora lei gli aveva detto: 'Arbi, siediti, e stai solo a sentire...'. Si erano messi a sedere e avevano ascoltato".

Eliza è una donna molto intelligente, calma, stoica direi. Per tutto il periodo di questa guerra si è occupata di un lavoro assai gravoso, della raccolta cioè e dell'analisi dei dati delle persone morte e scomparse, ha partecipato anche alla ricerca e all'apertura delle fosse comuni. Per questo Eliza è una persona con i piedi per terra e non è certo una sognatrice. E, durante tutti questi anni di guerra, è la prima volta che le vedo quello sguardo assolutamente beato, ed è stato proprio quando ha iniziato a parlarmi del film *L'idiota* con Evgenij Mironov nella parte del principe.

Groznyj è certamente una città particolare. La sera le strade si svuotano, e non per i film che danno in televisione, ma perché a passeggiare si rischia la vita. Inoltre,

qui non amano i serial televisivi sanguinosi che hanno invaso l'etere.

In una città speciale c'è un'*intelligentija* speciale. Che ha un'anima che aspira al bello. Occhi asciutti davanti ai cadaveri e colmi di lacrime sincere per i monologhi di Dostoevskij. I bombardamenti guariscono dallo snobismo che annienta la "classe colta" delle città dove la guerra non c'è.

La ragazzina di Samaški

I soldati presero El'za Kacaeva, ragazzina quindicenne del villaggio di Samaški, nella notte fra il primo e il due agosto, direttamente a casa sua. La ragazzina gridava: "Mamma, mamma non farmi portare via!". Ma la mamma fu sbattuta per terra. "Stai zitta, puttana!", le urlarono.

"Pensavo che mi avrebbero ammazzata di certo. Sentii quello che dicevano fra di loro: 'Bisognava prendere un ragazzo, questa qui è troppo piccola'".

In effetti, a quindici anni, i ragazzini di solito sono diversi. El'za era proprio piccola, magrolina e sembrava avere dodici anni al massimo. Di più non le davi.

"Dopo mi sollevarono il sacco fino al naso e mi diedero da bere... Mi offrirono della *kaša* ma io scuotevo la testa: 'No'".

Subito fin dal mattino dopo il rapimento, gli abitanti di Samaški avevano bloccato la strada federale Kavkaz, avevano resistito a lungo e, solo grazie a questo, i soldati avevano lasciato in vita la ragazzina. L'avevano scaricata dal mezzo militare da qualche parte nell'Ossezia del nord: questa la notizia data in televisione e questo è quello che sapevamo tutti.

Poi viene quello che invece non è molto popolare ricordare. Perché non riguarda affatto i soldati, ma riguarda noi.

I federali dei reparti del ministero degli interni, che avevano rapito la ragazzina, l'avevano poi buttata a pancia in giù, dopo averla legata con il nastro adesivo, in un campo, e le avevano detto di non muoversi per quindici minuti. Il mezzo militare era ripartito, la ragazza era rimasta un po' di tempo stesa con la faccia a terra, poi si era girata, si era liberata i piedi e le mani, si era tolta il sacchetto dalla testa e aveva visto che poco distante c'era una strada dove passavano le macchine. La ragazzina era arrivata sulla strada e aveva cominciato a fare

l'autostop. Così come si trovava ovviamente, in camicia da notte.

E nessuno si era fermato. Mai, nessuno. Dall'ora di pranzo fino alla sera.

"Forse non era una strada molto frequentata?"

"No, c'erano molte macchine che passavano in continuazione".

Cominciava a imbrunire e la ragazzina era tornata nel campo. Aveva raccolto i sacchetti di plastica, sparsi qua e là fra le buche del terreno, vi si era avvolta come aveva potuto, si era stesa e... si era addormentata. Neanche lei se lo aspettava. Probabilmente l'organismo stesso aveva fatto quello che gli serviva perché, per tutto il tempo che era stata prigioniera nel mezzo militare, non aveva mai dormito per la paura...

Quando aveva riaperto gli occhi c'era già la luce, era mattina presto e faceva freddo. E la ragazzina di nuovo aveva raggiunto la strada. Non passavano macchine ma era comparso un autobus di linea e si era fermato accanto a lei. La ragazzina era salita sull'autobus e si era messa ad aspettare che qualcuno le chiedesse che cosa le fosse successo dato che era così ridotta, sporca, scalza e in camicia da notte, con le ferite e i segni delle manette ai polsi e alle caviglie... Ma i passeggeri restarono in silenzio.

"Nell'autobus c'erano delle donne?"

"Sì. Io continuavo ad aspettare... Avevo paura di rivolgermi a qualcuno per prima. Ma nessuno mi chiese nulla".

"E l'autista?"

"Anche lui zitto. Mi ha preso soltanto sei rubli e mi ha dato il resto. I federali mi avevano dato 200 rubli prima di scaraventarmi fuori".

L'autobus intanto era arrivato in una cittadina che, la ragazzina aveva letto sui cartelli, si chiamava Mozdok. Era scesa all'ultima fermata, si era seduta su una panchina e si era messa a piangere. La gente le passava accanto e di nuovo nessuno le si avvicinava.

"Piangevo e pensavo: ecco, nessuno sa più che farsene di me!".

All'improvviso un poliziotto si era seduto accanto a lei e le aveva chiesto: "Perché sei scalza? Di dove sei?"

"Il poliziotto era russo. Subito gli ho raccontato tutto. Che i soldati mi avevano rapito a Samaški, che poi mi avevano fatto viaggiare per molto tempo, che poi mi

avevano scaricata, che ero restata su quella strada, che nessuno. . . Il poliziotto è stato la prima persona che mi ha dato una carezza e ha cercato di tranquillizzarmi”.

L'aveva portata all'ospedale pediatrico locale e aveva detto di lavarla e darle da mangiare. E di nuovo si era ripetuta la stessa cosa: la ragazzina era stata accolta con freddezza. Le donne che lavoravano nell'ospedale non le avevano chiesto nulla, non l'avevano invitata a casa loro. Le avevano semplicemente consegnato una camicia da notte pulita e del sapone. Le avevano anche detto di lavare subito la sua camicia sporca in modo da farla asciugare durante la notte, così, al mattino dopo, se la sarebbe potuta rimettere addosso. La mattina era tornato il poliziotto e l'aveva portata all'ufficio di polizia. Da lì l'avevano portata a Nal'čik, che non era proprio dietro l'angolo, e lì l'avevano ancora interrogata. Così era arrivata di nuovo la sera. Il poliziotto buono le aveva detto che i suoi genitori erano stati avvertiti e si erano messi in viaggio ma non sarebbero arrivati molto presto, dunque bisognava trovare un posto per dormire.

“Mi offrì due possibilità: o al reparto, ma dentro una cella o nella sua macchina. Gli dissi che era meglio in macchina. Mi ero appena raggomitolata sul sedile di dietro che già mi aveva bussato al finestrino: “Tuo padre è arrivato””.

La ragazzina ora non vive a casa sua perché non vuole, ha paura di tutto e non dorme mai. Ha subito uno shock. Più precisamente, due fortissime scosse emotive di pari intensità causate da quanto le è recentemente accaduto. La prima dal rapimento, l'altra dal comportamento della gente.

“Nessuno ha avuto voglia di aiutarmi a parte il poliziotto. Nemmeno una donna. Perché? Se da noi, in Cecenia, si vede qualcuno sulla strada sporco e con i segni delle botte che fa l'autostop, le macchine si fermano immediatamente perché lo sanno: quello è uno che i federali non hanno ammazzato e che hanno lasciato andare. . .”.

La ragazzina dice che non potrà più vivere né in Russia, né in Cecenia.

Cheda di Ačchoj-Martán

Ačchoj-Martán è un villaggio molto grande, come una città. C'è un grande mercato, la stazione di rifornimento, i taxi schizzano di qua e di là e le distanze

sono tali che non tutti gli abitanti di Ačchoj-Martán sono capaci di rispondere dove si trovi via Chanpaš Nuradilov.

Risultato: cerchiamo per quasi un'ora questa strada dove vive Cheda, ragazzina di 16 anni. Ci spediscono a destra, poi a sinistra, giriamo attorno nelle stradine di campagna, negli angoli più sperduti e alla fine l'autista non ce la fa più: “Ma che ci dovete fare in quel posto? Non è forse meglio che torniamo? È già sera. . .”.

Gli spiego che devo assolutamente tener fede a quanto ho promesso di fare a Mosca: è una storia molto bella. La direttrice dell'agenzia per attori Max, Larisa Isaeva aveva mandato una lettera alla nostra redazione. Io non la conoscevo ovviamente, ma la richiesta che aveva rivolto a noi giornalisti mi aveva stupito. Ci chiedeva, quando si fosse presentata l'occasione, di portare in Cecenia un pacchettino per una ragazzina che lei non conosceva, di nome Cheda, che viveva a Ačchoj-Martán. Come tutte le ragazzine della sua età, dopo aver visto in televisione la serie per ragazzi *FM e i ragazzi*, si era innamorata degli attori che ci lavoravano e aveva scritto loro una lettera.

La lettera era arrivata alla Mosfil'm e, per il suo contenuto, aveva colpito a tal punto gli autori della serie televisiva, che non avevano potuto lasciarla senza risposta. “Riteniamo – aveva scritto Larisa Isaeva alla nostra redazione – che incoraggiare un'ammiratrice di una serie televisiva per ragazzi, che vive in un villaggio della Cecenia, sia una questione di etica professionale e rispetto umano (la ragazzina nella sua lettera aveva scritto “sono una cecena, penso che non abbiate nulla in contrario, perché non tutti i ceceni sono uguali. . .”). Così all'agenzia abbiamo preparato un pacchettino con dei souvenirs e le fotografie degli attori della serie televisiva con tutti gli autografi fatti apposta per lei. Vi preghiamo caldamente di consegnarle, se avrete l'occasione, questi regalini da parte nostra. . .”.

A questo punto della lettera di Larisa, perché io, per spiegare all'autista che bisogna assolutamente tentare un ultimo giro in quel groviglio di strade di Ačchoj-Martán che sempre di più ci sembra uguale a Mosca, gli leggo la lettera di Larisa, ed è a questo punto che mi accorgo che l'autista si sta pulendo una lacrima dalla guancia e mi chiede: “Posso vedere quando consegnerete il pacchettino alla ragazza?”.

Finalmente troviamo quello che cerchiamo. Una tipica casa cecena con un tipico cortile ceceno oltre un portone di ferro dipinto di verde, gli uomini stanno riparando una staccionata, da qualche parte lì vicino si sentono i muggiti delle bestie nelle stalle, i bambini scorrazzano intorno. La famiglia di Cheda guarda gli sconosciuti con diffidenza. Nessuno crede che dalla Mosfil'm abbiano potuto rispondere alla lettera di Cheda che era stata scritta con l'aiuto della giovane moglie del suo fratello maggiore. . . Hanno preparato un pacchettino?.. Nessuno ci crede. A-SSO-LU-TA-MENTE. Nei loro sguardi c'è l'attesa di un tranello o di una provocazione. Ma l'autista tranquillizza la famiglia e, in ceceno, spiega che è tutto regolare, tutto proprio così come sembra, racconta per quanto tempo abbiamo girato intorno, di come lui abbia cercato di dissuadermi dal continuare la ricerca. . . Gli adulti, uomini e donne, ci guardano come fossimo marziani che hanno portato un pezzetto di sole. E tacciono. È un silenzio così profondo che è peggio di un urlo.

Purtroppo è già sera. Non possiamo aspettare, anche se vorremmo davvero sapere in cosa questo shock si trasformerà. Ma non possiamo assolutamente trattenerci ancora. In Cecenia il tramonto ti è nemico. Bisogna ancora arrivare fino al posto dove abbiamo stabilito di passare la notte, c'è un'ora buona da fare e la strada è brutta. Così usciamo dal cortile ancora bloccato in quella pausa di sospensione.

Dunque, di tutta la sua famiglia, soltanto questa ragazzina di nome Cheda aveva creduto che tutto fosse ancora possibile e che, se uno aveva voglia di scrivere ai suoi attori preferiti a Mosca, doveva farlo. E aveva creduto anche che la lettera non sarebbe andata a finire nel vuoto pneumatico di una città nemica, ma nelle mani di persone capaci di comprenderla.

Cecenia, 8 settembre 2003



IL GIORNALISMO VALE UNA VITA?

COSA È SUCCESSO A RJAZAN' DOPO IL TRE NOVEMBRE E CIOÈ DOPO L'ATTENTATO ALLA VITA DI MICHAÏL KOMAROV, VICE-DIRETTORE DELL'EDIZIONE REGIONALE DELLA NOVAJA GAZETA?

Il giornalismo vale una vita? Ogni volta, quando succede qualcosa di simile a quanto accaduto la sera del 3 Novembre a Rjazan' – va detto che in Russia gli attentati alla vita dei giornalisti non sono una rarità – noi, servitori e schiavi dell'informazione, ci facciamo sempre questa domanda. Se il prezzo della verità è questo, allora forse è meglio smettere? E trovarsi un impiego con minori chances di andare incontro a “grosse seccature”? Come si rapporta a questo la società per la quale noi lavoriamo? Ecco, qui di seguito, come ognuno fa la sua scelta.

IL DOSSIER

Il giorno 3 Novembre 2003, alle ore 21.04 circa, a Rjazan', davanti all'ingresso del civico 26 della via Zubkova, è stato compiuto un attentato alla vita del trentenne Michail Komarov, vice direttore dell'edizione di Rjazan' della Novaja Gazeta. A quell'ora l'uomo stava appunto tornando a casa ed è stato colpito alla nuca con un pesante oggetto senza punta. Michail Komarov è un noto giornalista di Rjazan' che, negli ultimi anni, si è specializzato in inchieste, comprese quelle sulle attività commerciali degli oligarchi locali.

Piedipiatti-macellai

La sera, tutti i quartieri-dormitorio delle città russe si assomigliano come gemelli: sono le tenebre nelle quali s'immergono ad accomunarli. E qui si può ammazzare chiunque senza farsi notare, senza difficoltà e poi sparire. E nessuno oserà fiatare.

4 novembre, tardo pomeriggio, 24 ore dopo l'attentato: in un quartiere periferico di Rjazan', chiamato Daškovo-Pesočnoe, come al solito, non c'è un'anima. È come se non ci fosse neppure il quartiere: via Zubkov, la Broadway locale, si percepisce appena, sprofondata nell'oscurità. Puoi solo sentire che intorno a te, da qualche parte, ci sono delle case dove la gente abita, ma non rie-

sci a vedere nulla. Ci sono tutte le condizioni per un ben riuscito assassinio su commissione.

Ci muoviamo a tentoni. Ci fa da guida Valentina Dmitrevna Komarova, la madre di Michail, ancora sbi-gottita per quanto è accaduto. Ha due figli: Dima, il più giovane, 20 anni, che promette bene come calciatore. E adesso il più grande... “Ha preso dalla nonna”, dice Valentina Dmitrevna, e nella sua voce c’è orgoglio ma anche paura. “Anche quella è una fissata con la verità, veterana di guerra, è sempre in lotta con qualcuno, anche ora che ha ottant’anni. Non fa compromessi. E non le interessano i soldi. Miša è uguale... Quante volte l’ho pregato: ‘Non devi fare così, figliolo, lascia che LORO si vivano la loro vita e noi ci vivremo la nostra...’. E al lavoro mi dicevano sempre ‘QUESTA STORIA andrà a finir male...’. Ecco, siamo arrivati... è qui il nostro ingresso, il numero 14”.

È proprio su questi gradini che hanno aspettato Michail in due, giacche di pelle nera e berretti neri di lana, l’uniforme dei killer nostrani. I vicini li avevano visti ma, come si usa da noi, “non hanno dato importanza alla cosa”: la cosa non riguarda me, se non picchiano me, allora è tutto ok... Ecco la scala, lungo la quale il giornalista ha strisciato, lasciando tracce di sangue, soltanto con la forza della disperazione, per mettersi in salvo. Esattamente come il giorno prima, tutte le porte sono sbarrate, anche oggi l’ingresso è perfetto per chi volesse uccidere: gli anfratti nascosti e tu fungi per te stesso da pronto intervento, da verticale del potere, da procuratore e da polizia.

A proposito, formalmente la sezione di polizia sta dietro l’angolo: il posto di polizia del distretto Oktjabr’skij di Rjazan’ in persona. Tra l’altro, noto in tutto il mondo. Qui, vicinissimo, sempre nel buio totale che è amico non solo dei killer ma anche dell’Fsb, nell’autunno del 1999 il Comando federale dei Servizi di sicurezza di Rjazan’ condusse le esercitazioni al T4, mentre secondo i federali si trattava di zucchero. Vi ricordate?

“Avete sentito che nel vostro quartiere ieri sera hanno attentato alla vita del giornalista Michail Komarov?”, chiedo ai giovanissimi poliziotti che appaiono diffidenti da dietro la porta.

“Sì l’abbiamo visto adesso alla televisione”. [al telegiornale n.d.r.].

“Probabilmente da voi succede spesso, se siete così

tranquilli?”.

“No, è la prima volta”. Risponde impassibile, senza alzare il sopracciglio Vitalij Vjazkov, di turno al reparto.

È il 5 Novembre, mattina presto. Ogni mercoledì, nel distretto di polizia Oktjabr’skij c’è la rivista ufficiale del reparto. Alcuni funzionari non ci vanno e restano a fumare sui gradini davanti alla porta, commentando l’attentato a Komarov.

“Che bisogno c’è di mettersi in mostra...”, dice a denti stretti una donna con la cicca in bocca. Gli altri approvano.

Compaiono i capi. Aleksandr Najdenov, comandante della polizia distrettuale e il suo vice Evgenij Popkov. “Nessun commento”. Questo il loro breve “comunicato” congiunto.

“Rispondete almeno a questo: è stata promossa un’inchiesta penale o no? È già il 5 dopotutto...”.

Il colonnello Najdenov scappa via al trotto, vagando con lo sguardo chissà dove.

Perché tante difficoltà? Sembrerebbe tutto più semplice di così: se c’è stata un’aggressione, allora deve esserci anche un’inchiesta... Forse questo strano comportamento della polizia è collegato in qualche modo alla dichiarazione di Michail Komarov nella quale il giornalista indica, come principale sospetto mandante dell’aggressione, l’oligarca di Rjazan’ Sergej Kuznecov, che rientra nella classifica dei dieci uomini più ricchi della zona, proprietario di un grande centro commerciale e di molte altre cose, sui cui metodi illegali di conduzione del business, Komarov aveva scritto molto spesso?

È curioso ma, in seguito, proprio questa versione del comportamento della polizia troverà la sua piena conferma: arrivando al primo interrogatorio della vittima nel reparto di neurochirurgia della clinica ospedaliera regionale, il giudice istruttore Michail Zotov, accompagnato dal colonnello Najdenov, s’interesserà ostinatamente proprio a questi dettagli: perché Komarov se l’era presa con Kuznecov? Non era forse – insisteva Zotov, – perché all’inizio prendeva da lui soldi “al nero” per articoli “buoni” e in un secondo momento, quando Kuznecov si era rifiutato di continuare, Komarov aveva iniziato a scrivere “male” di Kuznecov (questa era la versione di Kuznecov)? Ognuno, come si sa, giudica secondo la propria esperienza. “Se mi paghi, sono con te.

Non dai nulla, ti sono contro” – questa è la logica della nostra polizia che fa veramente venire la nausea. . .

Il tempo intanto vola fino a mezzogiorno. I nostri tutori della legge continuano concordemente a evitare di lavorare e, nel caso lavorino, sono apertamente contro Komarov. Battiamo tutta Rjazan', per ottenere informazioni sull'inchiesta penale: dalla procura di zona Oktjabr'skij a quella regionale di Rjazan', da qui all'ufficio di polizia distrettuale Oktjabr'skij sulla via Esenin. Infine, dopo essere riusciti a fatica ad irrompere quasi nell'ufficio dell'assai scocciato colonnello Najdenov, vi troviamo un simpaticissimo georgiano. In seguito lui stesso dirà di sé: “Sono georgiano e per questo non è ancora nato l'uomo che potrà comprarmi”.

Costui è il capo della polizia investigativa regionale, colonnello Džansug Mžavanadze. Egli ci comunica solennemente che il 5 novembre alle 11,30 è stata avviata un'inchiesta penale.

“Quale ipotesi verrà presa in considerazione, quella principale, collegata a Kuznecov? Verranno inseriti nel fascicolo del caso gli articoli di Komarov? E verrà inserita la sua dichiarazione, di due settimane fa, resa all'Fsb sulle minacce che riceveva?”.

“Di metodi e procedimenti di indagine sul crimine in questione, non posso parlare”.

Ovviamente. Noi comprendiamo e continuiamo la nostra corsa per Rjazan' con un unico fine: che loro non si limitino a metodi e procedimenti di occultamento del crimine. . .

Kuznecov: un padre per tutti

L'oligarca è un tipo tranquillo. E si comporta in modo molto democratico. Proprio come si conviene a un supporter finanziario del governatore.

“Ma che razza di oligarca sarei io?”, esclama civettuolo Sergej Kuznecov, ex segretario del comitato regionale del *komsomol*. L'uomo trasuda civiltà, bonomia e modestia. “Anche ieri ho preso in prestito da mia suocera cinquemila dollari. Dopotutto io reinvesto tutto interamente nel mio lavoro. Non possiedo una casa di proprietà. Sarebbe ora, già da un bel po', che me ne andassi in Israele, mia madre si chiama Galina Abramovna, ma io qui lotto per una vita migliore. Sono un costruttore io. . . in sostanza sono uno che crea. Ho costruito un centro commerciale con 600 negozi al posto dell'ex

discarica cittadina dove correvano i topi. Ho aperto il miglior salone di bellezza di tutta Rjazan'. Ci lavora un chirurgo ottimo, che si chiama Fomenko. . . Ha rifatto il seno a mia moglie, a me ha tolto dei nei. . . Tutti siamo contenti senza eccezione! Solo Miška non è contento. Continua a scrivere che le operazioni di chirurgia plastica vengono fatte senza licenza. . . Ma semplicemente vuole regolare così i suoi conti personali con me. E io in risposta voglio fargli imparare qualcosa a Miša, perché mi ha stufato con i suoi articoli. Ho deciso di dargli una lezione”.

“Dargli una lezione? Lei lo sa che il 3 novembre ha subito un'aggressione? E per l'appunto dopo che era uscito dall'ennesimo processo che aveva in corso con lei?”.

“Non ci crederà, ma l'ho saputo soltanto adesso. Immediatamente prima dell'incontro con lei”. L'oligarca chiama il capo del suo servizio di sicurezza, un giovanotto robusto in giacca di pelle nera. “Sei stato all'ospedale?”.

Il capo della sicurezza racconta nei dettagli quanto gli ha riferito la dottoressa di turno sulle condizioni di salute di Komarov dopo l'aggressione.

“Non le sembra strano che la dottoressa abbia tirato fuori queste cose proprio con il suo Vadim? Che abbia violato il segreto professionale?”.

Kuznecov, soddisfatto dell'effetto ottenuto, sorride signorilmente: “Ma quale segreto. . . Anch'io sono stato in quel reparto di neurochirurgia quando mi hanno fatto saltare in aria con una granata. Ma Miška deve ancora imparare e imparare. . .”.

“Cioè sarà lei ad educare Komarov? Perché pensa che sia possibile comportarsi con lui come un padre?”.

“Io qui sono un padre per tutti. E mi sembra che un risultato ci sia: Komarov ha già cominciato a pensare cosa scriverà, soppesa le parole. . . Personalmente amo molto la Novaja gazeta, e per Miška non vi preoccupate: ne ha già prese molte volte di botte in testa. . . per il fatto che non è capace di desistere, mai”.

Ci lasciamo senza aver ottenuto nulla.

Il procuratore

Sono le 15,00 passate quando Viktor Ognev, sostituto procuratore della regione, capo dell'ufficio inquirente, trasmette una notizia stupefacente: risulta infat-

ti che un'inchiesta penale sia stata già avviata il giorno prima, alle 19,10 del 4 novembre e non il 5 novembre alle 11,30, come ci aveva assicurato un paio di ore fa il colonnello Mžavanadze.

“Ma alla polizia ci hanno detto tutt'altro... a chi dobbiamo credere?”:

“Semplicemente non lo sapevano”, Viktor Ivanovič sfoglia imperturbabile le carte del fascicolo che ha davanti e, anche a prima vista, si può capire che lì dentro ci sono due ordinanze diverse di presentazione della stessa istruttoria. “Siamo intervenuti operativamente allo scopo di sviluppare un'azione efficace. All'inizio avevamo nominato un giudice istruttore giovane, tale Skrynnikov, ora, per mia stessa richiesta, l'inchiesta verrà portata avanti da un funzionario più esperto. [Quello stesso Michail Zotov che era stato il “difensore di Kuznecov” rispetto a Komarov. A.P.] E ora, su tutta la vicenda, verrà inviato alla Procura generale di Mosca un rapporto speciale. Sarete d'accordo che... non si tratta di un'indagine di ordinaria amministrazione. Siamo comunque rientrati nei termini stabiliti dal codice di procedura penale.

“Perché allora, riguardo all'accaduto, è stato scelto l'articolo del codice penale in cui si parla di ordinario ‘atto di teppismo?’”.

“Perché la vittima dell'aggressione non è stato uccisa, né rapinata. Perché non c'era l'intenzione di uccidere?”.

“E perché ne è tanto sicuro? Forse conosce il latore di tali intenzioni?”.

“Lo sappiamo: se avessero voluto, avrebbero ucciso. In questo caso hanno solo voluto spaventare. Qui si parla di lesioni corporali lievi con conseguenti disturbi di breve durata”.

“Ma se non è neppure ancora guarito!”.

“Scusi, ma nel codice penale non ci sono articoli sul ‘pestaggio di giornalista’...”, Viktor Ivanovič sorride con aria furba.

La mamma

È di nuovo sera. Su una di quelle strette brandine che si trovano in ogni squallido ospedale russo è steso Miša, pallido con la testa fasciata. È stata la sua mamma a trascinarsi dietro fino a lì tutte le medicine, le bende e le siringhe, nel reparto di neurochirurgia in genere non c'è niente, inclusi medici e infermiere di notte: grazie a

Dio Valentina Dmitrevna è infermiera lei stessa. Komarov disserta davanti ai vicini di corsia sull'essenza della democrazia, sul lavoro dei media e sulla necessità di una lotta inflessibile contro la corruzione che ci impedisce di vivere, mentre i vicini di letto stanno a sentire in silenzio e appaiono depressi. Sarà per i loro acciacchi personali, sarà per la mancanza di fiducia nella vittoria della democrazia e nel senso dello sforzo necessario di cui Miša sta parlando. Valentina Dmitrevna ammonisce il figlio, seduta sull'orlo della brandina accanto: “Va bene, capisco tutto e non sono contraria al fatto che tu faccia il giornalista, ma insomma con più prudenza...”.

“Mamma non dobbiamo arrenderci”, risponde Michail con la passione che non conosce compromessi di chi lotta per una giusta causa. Ovviamente adesso è in preda all'euforia post-traumatica, è pronto al peggio, non ha paura di nulla. “Che siano LORO ad aver paura di quello che scriveremo ogni settimana. E non NOI di loro”.

“Miša, cosa farà dopo?”, chiedo al momento dei saluti.

“Scriverò articoli”, risponde ostinato Komarov.

... Allora, il giornalismo vale una vita? E quale scelta fa ognuno di noi?

Per ogni nuova aggressione che verrà compiuta nel nostro paese ai danni di un giornalista – e già per tradizione restano molti casi irrisolti – immancabilmente diminuisce il numero delle persone che intendono professare il giornalismo come mezzo di lotta per la giustizia. Il rischio è molto alto e non tutti possono reggere il grado di tensione tanto elevato che accompagna necessariamente questo tipo di lavoro. Inversamente proporzionale a questa diminuzione è l'aumento del numero di coloro che preferiscono un giornalismo più all'acqua di rose, che non penetra là dove non è richiesto. Mass media meno impegnati per un pubblico meno impegnato, il cui tratto caratteristico risulta essere la disponibilità ad accettare tutto quello che gli viene proposto. E, ahimè, quanti più sono i primi tanto più monolitico diventa lo strato dei secondi. E tante meno possibilità avrà la società di accorgersi delle brutture della realtà circostante.

Adesso, da qualche mese, la situazione è bruscamente peggiorata. Sembra che, ancora un poco, e il potere (gli oligarchi, l'Fsb, l'apparato esecutivo) non smetterà

di starci con il fiato sul collo perché avrà ottenuto il suo scopo: chi vuole cambiare la propria vita non si soffermerà sulla verità della vita degli altri. L'assenza di domanda non fa nascere l'offerta.

Rjazan', 10 novembre 2003

[A. Politkovskaja, "Rabami torgujut v Moskve", *Novaja Gazeta*, 25 ottobre 1999 <<http://politkovskaya.novayagazeta.ru/pub/1999/1999-27.shtml>>; "Vernaja Fatima", Ivi, 24 gennaio 2002 <<http://www.novayagazeta.ru/data/2002/05/07.html>>; "Tri žizni odnogo pokolenija", Ivi, 17 febbraio 2003 <<http://www.novayagazeta.ru/data/2003/12/01.html>>; "Djadju Fedora i Matroskina zabrali pri 'začistke'", Ivi, 8 settembre 2003 <<http://www.novayagazeta.ru/data/2003/66/17.html>>; "Stoit-li žurnalistika žizni", Ivi, 10 novembre 2003 <<http://www.novayagazeta.ru/data/2003/84/22.html>>. Traduzione dal russo di Vivia Benini]



Sul palco della Guerra

Anna Politkovskaja

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 277-287 ◇

Introduzione

di Marta La Greca

Perché Anna Politkovskaja? Perché *La seconda guerra cecena*? Perché la scelta di un libro così “duro”?

Anna Stepanovna Politkovskaja lavorava come corrispondente speciale per il giornale moscovita *Novaja Gazeta* e conosceva la Cecenia come le sue tasche, perché c’era stata moltissime volte. Per anni ha cercato di raccontare una guerra che ha vissuto sulla propria pelle, condiviso con il popolo ceceno. Per anni ha cercato di denunciare le violenze, le torture e gli stupri perpetrati dai militari russi in assoluta impunità. Per anni ha cercato di combattere con i suoi scritti l’anarchia che regna nell’esercito. Per anni ha tentato di farci capire come lo spirito del popolo ceceno stia lentamente svanendo per lasciare il posto a sentimenti d’odio, di rancore e di vendetta.

Anna Politkovskaja è stata uccisa il 7 ottobre del 2006 a Mosca, nell’ascensore del palazzo di casa sua, il giorno del compleanno del presidente Vladimir Putin. Perché Anna Politkovskaja era un personaggio scomodo, una giornalista coraggiosa, unica testimone indipendente della seconda guerra cecena.

“La cosa più dolorosa è che molti dei miei eroi – persone di cui ho scritto nel corso di questi due anni – adesso sono morti”. Così scriveva Anna Politkovskaja all’inizio del suo libro. E così è stato anche per lei. Uccisa, come molti dei suoi eroi. Il risultato? Silenzio. Le conseguenze? Silenzio. La verità? Sempre e soltanto silenzio. Nessun rappresentante delle autorità russe ha partecipato al suo funerale. Ma tutto il materiale relativo alla sua ultima inchiesta è stato sequestrato dai servizi segreti.

Torno allora alla domanda iniziale: perché *La seconda guerra cecena*? Perché la scelta di un libro così “duro”? Non si tratta di voler rendere omaggio a una “martire” (del resto ho cominciato a tradurre questo libro quando Anna Politkovskaja era ancora viva), né, tanto meno, di una scelta casuale. Ho scelto questo libro per l’ammirazione che nutro – e nutro – nei confronti dell’autrice, una donna che ha sacrificato la sua vita sull’altare della verità. Perché la gente abbia gli strumenti per sapere, capire e non dimenticare.

Perché Anna Politkovskaja non giudica, ma si limita a registrare gli orrori di cui è stata testimone. Da entrambe le parti. Ho scelto questo libro perché la verità non affoghi, ancora una volta, nel silenzio.

La prima impressione è quella di un toccante reportage giornalistico su un angolo di terra dimenticato dal mondo. Ma in realtà Anna Politkovskaja sta parlando di noi, di noi attraverso l’esperienza cecena. Di quello che possiamo diventare: animali, bestie senza dignità e incapaci di rispetto. E lo fa col tono asciutto e coinciso della giornalista. Senza giudicare, senza rabbia, senza illusioni.

La seconda guerra cecena è un libro che non può essere considerato semplicemente un libro. È un libro che diventa un quadro costituito da tantissime immagini vivide e fresche che si susseguono senza soluzione di continuità. Sono immagini che Anna Politkovskaja riesce a congelare in un tutto indissolubile grazie a uno stile asciutto, quasi secco, che lascia a bocca aperta per la semplicità e la chiarezza con cui viene affrontato il problema della guerra cecena.

La seconda guerra cecena è un libro che dovrebbe essere digerito prima ancora d’essere letto, un libro che tutti possono capire. Un libro che spaventa e che commuove, che non dà il tempo di riflettere, ma soltanto d’inorridire.

“Noi? Noi siamo pronti a scannarci per ogni parola che non ci piace. Siamo intolleranti e intransigenti.

Noi? Noi, molto semplicemente, abbiamo ricominciato a mettere in circolazione concetti gravi come quello di ‘nemico del popolo’, e affibbiamo questa etichetta a tutti quelli che non la pensano come la maggioranza, senza alcuna distinzione. Noi? Noi abbiamo riconosciuto che una pallottola in testa è il mezzo più semplice e più naturale per risolvere qualunque conflitto, pur minimo che sia. Noi? Noi, inariditi dalla guerra, odiamo più spesso di quanto non amiamo. L’odio è la nostra preghiera. Stringiamo i pugni volentieri, ma abbiamo difficoltà a riaprire le mani. E ancora una volta, invece di respirare l’aria a pieni polmoni, ci nutriamo del sangue dei nostri compatrioti senza battere ciglio” (A. Politkovskaja, *Tchéchénie, le déshonneur russe*, Parigi 2003 [*Cecenia. Il disonore russo*, traduzione italiana di A. Nobécourt e A. Bracci, Roma 2003, pp. 2-3]).

La scelta di un libro così “duro” perché questo “noi” possa non

esistere più.

Gli estratti che seguono sono quelli che, più degli altri, mi hanno commossa. Quelli che mi hanno lasciata con l'amaro in bocca. Sono vividi schizzi di vita quotidiana sullo sfondo di una guerra che non risparmia nessuno. È la seconda guerra cecena vista attraverso gli occhi di persone vicine e contemporaneamente lontane le une dalle altre. Vicine per la realtà che sono costrette ad affrontare, lontane nel modo di affrontarla: Vika e Saška, due giovani sposi di Groznyj che devono combattere con un'invalidità che li ha resi quasi infermi; Magomed, un ragazzino torturato che si vergogna di piangere davanti al padre; Zajnap, una madre disperata alla ricerca del figlio rapito; Petr Baturincev, un vecchio veterano di guerra dimenticato da tutti e rifiutato da quella stessa società che da giovane aveva cercato di difendere.

Ogni estratto è una storia a parte, ogni storia ha il suo protagonista. E, come Anna, anch'io scelgo di far parlare direttamente i testi...



VIKTORIJA E ALEKSANDR, SPOSINI A GROZNYJ

“Sei un balordo, Saška! Sì, eh, un balordo...”, risuona, dolce come un tubare, il rimprovero di Vika che cerca di afferrare qualcosa con la mano torta.

Dietro, un vano buio che ricorda un frigo aperto. Alla fine riesce a trovare, a tentoni, quello che cerca, e si allunga verso Saška il balordo:

“Eccoti il pettine. Dobbiamo pur sempre presentarci come si deve. Sistemati i capelli”.

Ci siamo incontrati poco prima di sera. Durante la notte, altre due “ferite” d'arma da fuoco nella loro finestra. Eppure nessuno dei due presta la benché minima attenzione a quei buchi traditori. Il luogo in cui si svolge l'azione è Groznyj. Significa che la gente è abituata a tutto.

“Hanno sparato”, dicono con indifferenza citando un vecchio film d'autore. “Si ricorda del film *Hayano?*”.

“Sì, certo, me lo ricordo. Lo danno spesso in Tv”.

“Da voi. Da noi la gente non guarda la Tv, e spesso capita di chiedere: ‘Ti ricordi di quel film?’. E l'altro risponde: ‘No, non me lo ricordo’”.

“Hanno sparato...”, e subito si mettono a ridere, si accarezzano: sono davvero freschi sposini animati dalla notte appena trascorsa e completamente liberi da qualsiasi “ieri”. L'arte di vivere cogliendo la felicità al volo è

stata egregiamente assimilata da questa coppia. Certo, è ancora presto, ma tra tre ore a Groznyj sarà giorno e i problemi verranno fuori: cosa mangiare, dove procurarsi dell'acqua – e arriveranno la rabbia, il rancore, la presa di coscienza della gabbia in cui ti ha rinchiuso il destino e alla fine, verso le tre del pomeriggio, si farà sentire l'assenza cronica di un pranzo... .

Ma, per il momento, la colazione. La colazione di Groznyj in tempo di guerra. T'è annacquato. Tuttavia, benché ribollita più di una volta, l'acqua sa comunque di qualcosa.

“Meglio far finta che non ci manchi nulla”, dice Vika sorseggiando quel liquido bollente definito con orgoglio “tè del mattino”. “Altrimenti impazzisci”.

“E non pensare che, oltre al tè, in casa non c'è assolutamente niente!?” , dice Saša a metà tra la conferma e la domanda.

“Cosa vorresti insinuare?”, Vika lo guarda con civetteria. “Forse che non sono una brava padrona di casa? Eh?”.

Vika e Saša sono giovani sposini a Groznyj. Vengono dal comprensorio di Ivanovo – così si chiama uno dei tanti quartieri di Groznyj in cui non esistono strade, ma soltanto i numeri civici delle case.

Ufficialmente si chiamano Aleksandr Georgievič e Viktorija Aleksandrovna Džura. Si sono sposati il 6 aprile del 2001, qualche mese fa.

“Vika, basta, smettila di dire sciocchezze! Leggi, piuttosto!”, ordina il “balordo” pettinato dopo aver finito il tè.

Per due minuti Vika continua a fare la civetta, a “fare gli occhi di triglia” al marito che ha assunto un'aria severa. Al terzo minuto di gioco, non appena Saša reagisce agli “occhi di triglia”, Vika affonda di nuovo la mano da qualche parte e tira fuori il quaderno che, assieme a lei, ha attraversato tutta la guerra.

Capire – capirai.

Sentire – non potrai:

È amaro il dolore altrui, ma non fa male.

Fino all'autoflagellazione, fino a tremare

La consapevolezza d'essere invalido... .

Così te ne stai seduto, una cavalletta sfiancata.

Percorri cinque metri – siediti ancora... .

*Soltanto il vento a cingerti le spalle,
Mentre l'anima cerca d'arrivare in alto*

*Quanto dolore nella natura che si beffa di te,
Quante dure prove nel tuo destino –
Quando cammini come un mostro,
E gli sguardi tutti sono inchiodati su di te.*

“Eccola, la lagna...”, interviene Saša a interrompere Vika. “Non hai qualcosa di più allegro?” Benché sia evidente che al marito piacciono molto proprio questi versi. Non vuole apparire debole davanti agli ospiti, ecco tutto.

Saša e Vika sono invalidi civili. Sin dall'infanzia. A dieci anni Vika era stata investita da una moto, e tutto quello di cui soffre oggi è la conseguenza di un gravissimo trauma cranico. Mentre Saša è semplicemente nato così. I loro apparati motorio e di sostegno hanno deciso di scioperare all'unisono. Capitano, certo, dei giorni felici, soprattutto a Vika che, in qualche modo, riesce ancora a muoversi. Ma entrambi trascorrono la maggior parte del tempo in un cucinino di due metri quadri e mezzo, al primo piano rimasto intatto del loro “edificio a cinque piani” (di sopra gli appartamenti distrutti dai bombardamenti), seduti al tavolo, davanti alla finestra attraversata da pallottole volanti.

*E alle spalle le parole:
“Povera, infelice”.
La testa gira,
Ma io – distaccata.*

*E alle spalle – le risate:
“Guarda, come cammina!”.
“Dicono che scriva
Una specie di poesiole...”*

*E ancora sulle lame, a piedi nudi.
Senza esasperarsi.
Senza disperare –
Che la vita continua anche nelle disavventure.
Anno dopo anno, come un piccolo fiume veloce.
È facile piangere. Più difficile, resistere.*

Vika Džura scrive poesie. È l'occupazione più importante della sua vita. Oltre a Saška, adesso. Scrive

versi su vecchi quaderni di scuola, propri e altrui, lavora molto sulle parole, e spesso le capita di cambiare quello che ha già scritto. Per questo la notte dorme e non dorme.

“Come si addice a un poeta”, aggiunge Saša.

“Si figuri”, continua Vika, “che quando ieri ci hanno sparato alla finestra, io mi ero appena addormentata di un sonno profondo. Perché quella sera ero riuscita a scrivere una riga. E non mi sono svegliata, sebbene io sia una fifona terribile”.

“Una fifona? Ma perché non ve ne andate da qua? Come siete potuti sopravvivere?”.

“All'epoca stavamo già insieme, anche se non c'eravamo ancora sposati”, racconta Saša. “Siamo rimasti seduti qui senza mai scendere nello scantinato: non ce la facevamo fisicamente. Io ero tranquillo, pronto a morire. Invece Vika gridava forte nei momenti più terribili. Così siamo sopravvissuti. E così sopravviviamo”.

Si azzittisce. Gli chiedo di continuare. Ma Saša scuote la testa, non vuole.

“Che legga ancora Vika. Ha scritto versi bellissimi sulla guerra”. Vika non fa più gli “occhi da triglia” e si mette subito a leggere:

*Nove di sera. Inverno.
Il cortile della scuola tace.
Guarda: la luna
Parla con noi.*

*La luce viva della luna piena
È come se i sogni giungessero a noi...
Come se non fosse mai esistito e non esistesse
Il dolore e la guerra.*

Ci scambiamo un paio di frasi insignificanti. È come una boccata d'aria tra un tuffo e l'altro nelle profondità dell'ispirazione poetica. E di nuovo versi sulla guerra che ci circonda:

*Che cosa succede?
Succede – che cosa?
Come riuscite a dormire voi,
Che gli ordini impartite?*

*Ma i più bistrattati –
Sono gli abitanti di qui*

*Da questi – e da quelli.
E non si sa perché. . .*

*A questi – libertà a ogni costo.
A quelli – il ripristino dell'ordine.
E bombardano. . .*

Vika s'è fatta triste. . . Tace, e accarezza con lo sguardo i buchi notturni nel vetro della finestra.

Ma c'è il marito a scacciare la tristezza della moglie. È la profonda convinzione di Saša. E comincia a curare la sua poetessa tanto amata.

“Lei pensa che Vika sia davvero così? Niente affatto! È una vera teppista. Si trasforma davanti agli ospiti. Dai, leggi quella del fegato. . .”.

“No, no. Viene da Mosca. Vuole sentire quelle serie, quelle sulla guerra”.

“Ricominci?”.

“E va bene, mi hai rotto!”. Ma anche quel “mi hai rotto” è detto con amore.

*Dichiarò il Fegato un giorno:
“Mi opprimete tutt'attorno!
Ora è mia la volontà
Di restare in libertà!”*

*Saltò su la Pianta del piede:
“Bravo, bravo! Hai fatto bene!
Così dichiaro che pur'io
Farò tutto sol di mio!”*

*Adesso basta comandare
Io da sola voglio andare!
E la Milza, monellina
Pigolava, fina fina:*

*“I vostri intrugli m'han stancata,
Sarò io l'incoronata!”.
Ma da tutto quel casino
L'organismo va in declino!*

*Vengon fuori i Microbetti:
Siamo noi i più perfetti!
I più forti siamo adesso,
e vien dal caos il bel successo!*

Saška scoppia a ridere, e Vika è soddisfatta dell'impressione fatta su di lui.

Per me è molto difficile capire questi frammenti (una guerra brutale, una “luna di miele” prolungata al quinto mese, una grave invalidità, la poesia). È tutto troppo inverosimile, cose davvero inconciliabili per riuscire a unirle in un tutto indissolubile. Devo mettere da parte molte delle mie idee sulla realtà che mi si apre davanti agli occhi, cancellare quella che è la mia esperienza di guerra – e soltanto allora verrà fuori quel pianeta di nome “Džura”.

Ma com'è successo, come ci siamo conosciuti? Camminavo lungo una strada di Groznyj, di quelle in cui non hai scampo dalle macerie, dai resti degli incendi e dai buchi delle esplosioni. Il mio stato d'animo era dei più schifosi. A cosa puoi pensare di fronte a un “arredamento” così? Alle “pulizie” e alle mine, al tipo di armi usate, agli arti strappati dalle esplosioni, alla gente dallo sguardo folle. . . E all'improvviso ti senti dire: “Qui scrivono dei bei versi, sa? Venga a sentirli, l'accompagno”. E per l'ennesima volta mi portano negli abissi di Groznyj in cui la vita, secondo la nostra normale visione del mondo, nemmeno si sottintende. Eppure senti dire: “È facile piangere. Più difficile, resistere”. E subito segue una dimostrazione di quella vita raccontata nei versi.

“Vika non ha pianto neanche nei momenti peggiori, durante quei bombardamenti che sembravano non avere mai fine. Gridava: ‘Non ce la faccio più!’. Ma mentre gridava, io sapevo che ce l'avrebbe fatta” ribadisce Saška.

Ognuno di noi percorre la strada che gli è stata assegnata cercando di lasciarsi alle spalle l'affaccendarsi per le cose vane, in direzione di una vita autentica. Ecco, sembra che sia là, dietro la curva. Ah, no, ci è andata male di nuovo, era un miraggio. E a un certo punto ci arrivi: scava dentro, troverai. . . Ma ciò che è *vantitas* rimane vano, e ti ritrovi ancora a correre in cerchio alla ricerca di nuove sensazioni, di nuove impressioni sempre più forti. E di nuovo una sconfitta.

Ma qui, in questa Groznyj distrutta che esternamente non offre allo sguardo nulla su cui posarsi tranne dolore (il tuo e quello degli altri), proprio qui la vita può essere autentica.

Magari anche qui, in una caverna (o quasi). Magari anche in un angolo di un metro per un metro – molto più simile a una scenografia che non a una cucina. Quando dal frigo, chissà perché, si tira fuori un petti-

ne... Nel comprensorio di Ivanovo l'elettricità manca già da qualche anno – e il frigo s'è trasformato in un armadio che se ne sta lì, lungo lungo. Più adatto a tenerci un pettine, semmai.

I fornelli? Ci sono anche quelli, in casa. Ma, a dire la verità, manca il gas. Per questo le pentole allineate sopra altro non sono che meri simboli della lotta per un futuro migliore: se ci sarà il gas, ci sarà anche cibo che non sia cucinato sul fuoco di un falò improvvisato per strada.

Il lavello? Naturalmente! Che cucina sarebbe senza un lavello? Ma purtroppo non c'è acqua nei tubi.

E c'è un lampadario che pende sopra la testa, ma non c'è luce!

Vika, per la gioia di Saška, continua a leggere:

*... Siamo ancora qui. Sani e salvi – tutto sommato...
Come si dice, "il Signore ci ha fatto la grazia".
O forse, più semplicemente, il bersaglio non ha centrato
L'ennesima scarica che la carne strazia?...
Noi viviamo qui senza luce e senz'acqua.
Sulle rive di un mare fatto di sangue e disgrazia...*

"Puoi leggerne un'altra?"

"Certo". Vika accondiscende alle mie richieste.

*Vi imploriamo: abbiate cura di noi –
Siamo ostaggi della miseria.
Prigionieri senza via d'uscita...
Ma i proiettili turbinano nell'aria.
Dove punta quella scheggia?...
Con la forza di un'onda, ti penetra le ossa!
Coricarsi, per sprofondare come in un fiume, –
E svegliarsi, quando tutto sarà finito!...*

Mi vergogno a piangere davanti a loro. E non piango. Ma non so come esprimere i miei sentimenti: tutto appare meschino, se paragonato alla loro vita. Finto, di cartapesta, come in questa cucina di Groznyj: i fornelli, il frigo, i rubinetti... Tutto, tranne i sentimenti. Mentre nelle cucine di Mosca non manca nulla ed è tutto autentico: i fornelli, il gas, l'acqua che scorre dai rubinetti – calda e fredda. Tutto. Tranne i sentimenti. Quelli sono finti, di cartapesta. Abbiamo la pancia troppo piena per essere un paese in cui la guerra va avanti da così tanto tempo.

"Ma sei proprio un balordo, Saška!", fa Vika un po' risentita. "È soltanto mattina. Quante volte devo dirtelo? Non fumare a stomaco vuoto. Fa male!"

"Non posso, Vikulja! Fumo da quando avevo sette anni".

"Sette anni? Ha sentito? Se l'avessi saputo non mi sarei mai messa con te...".

E poi, la risata di lei. Sonora, mattutina, fresca. Non ancora corrotta dal giorno a venire. E la voce baritonale di Saška, che non la smette di scherzare.

Sapete che vi dico? Andando via da una casa, senti sempre una sorta di retrogusto, senti sempre se vorresti ritornarci oppure no. Io lo voglio. Ritrovare la calda compagnia di queste due persone. E sentire la vita che emanano, a dispetto di quel tipo particolare d'apatia generata dalla guerra che colpisce tutti quelli che si trovano qui. Di contro alla fiacchezza naturale che ti prende come meccanismo di difesa dalle troppe morti. Così tante che i cadaveri giacciono, insepolti, a due o tre metri da te. È questo il fascino irresistibile emanato da chi ce la fa, a resistere. E sono pochi. *In altre parole è vita vera allestita sul palco della guerra.* Quando le tue disgrazie sullo sfondo dei loro sorrisi felici non sono altro che stronzate. Un bel niente meschino e inventato.



SALVE ADDOSSO AI PAVLIK MOROZOV

"Sono stato contento quando ci hanno portati via per essere fucilati".

Magomed Idigov, un ragazzo di 16 anni che frequenta la decima classe della scuola numero 2 di Starye-Atagi, ha gli occhi sereni di un uomo adulto. Sembra paradossale, se paragonato alla corporatura d'adolescente e alla goffaggine spigolosa dettata dall'età. Come anche la calma imperturbabile di Magomed nel raccontare quello che è successo: durante la "pulizia" numero 20 lo hanno torturato con la corrente elettrica, al pari degli altri uomini adulti arrestati, nel "campo di filtrazione temporaneo" allestito ai confini del villaggio. La mattina dell'1 febbraio, il giorno di "pulizia" più pesante per le conseguenze che ne derivarono, Magomed fu arrestato nella sua casa di Via Nagornaja, sbattuto su un camion dell'esercito come un pezzo di legno e sottoposto a torture proprio sotto gli occhi dei comandanti. Da qualche parte, nelle vicinanze, era apparso perfino

il generale Moltenskoj. O almeno, così era sembrato a Magomed.

“Contento? E i tuoi genitori? Non hai pensato a loro?”.

Le sopracciglia di Magomed s’inarcano in alto alla maniera dei bambini. Eppure si sforza di non piangere:

“Dopotutto ne muoiono tanti, di figli”.

Poi, un momento di silenzio. In piedi, accanto, c’è il padre di Magomed, un ufficiale a riposo dell’esercito sovietico. Continua ad allargare le braccia e a ripetere: “Ma cosa sta succedendo. . . Anch’io. . . ci sono stato. . . nell’esercito. . . Per cosa?”.

“Faceva freddo”, continua Magomed. “Ci hanno tenuti alla ‘parete’ per alcune ore: faccia al muro, mani in alto, gambe divaricate. Ci hanno sbottonato i giubbotti e sollevato i maglioni, poi hanno cominciato a tagliarci i vestiti da dietro. Fino alla pelle”.

“Perché?”.

“Perché avessimo ancora più freddo. Ci hanno picchiati per tutto il tempo. Chiunque ci passasse accanto ci colpiva con quello che gli capitava sotto mano. Poi mi hanno separato dagli altri, mi hanno buttato a terra e mi hanno trascinato in mezzo al fango”.

“Perché?”.

“Bah, così. Hanno portato dei cani da pastore. E hanno cominciato ad aizzarmeli contro”.

“Ma perché?”.

“Per umiliarmi, penso. Poi è iniziato l’interrogatorio. Mi hanno interrogato in tre. Non si sono presentati. Mi hanno fatto vedere un elenco e hanno detto: ‘Chi di loro è un guerrigliero? Lo sai? Dove si curano? Chi è il loro medico? Dove vanno a dormire?’”.

“E tu?”.

“Io gli ho risposto: ‘Non lo so’”.

“E loro?”.

“Mi hanno chiesto: ‘Possiamo forse aiutarti?’. E hanno fatto partire la corrente. Questo significa ‘aiutare’. Collegano i fili e girano la manopola, come un apparecchio telefonico. È il marchingegno artigianale di un apparecchio telefonico. Quanto più girano, tanto più è forte la corrente che mi attraversa il corpo. Durante le torture mi chiedevano dove fosse mio fratello maggiore wahabita”.

“Perché, lui è un wahabita?”.

“No. Però è più grande, ha diciott’anni, e mio padre l’ha mandato via da qui. Per non farlo ammazzare, come tanti altri ragazzi del villaggio”.

“E voi cosa gli avete risposto?”.

“Io sono stato zitto”.

“E loro?”.

“Di nuovo corrente”.

“Faceva male?”.

La sua testa, appoggiata sul collo sottile, si piega fino a sparire. Giù, più in basso delle spalle, fino a toccare le ginocchia appuntite. Magomed non vuole rispondere. Ma io ho bisogno di questa risposta, e insisto:

“Allora faceva molto male?”.

“Sì”.

Magomed non alza la testa, e parla così piano che sembra sussurrare: il padre gli sta accanto, e Magomed non vuole apparire debole davanti a lui.

“Per questo sei stato contento quando vi hanno portati via per essere fucilati?”.

Magomed sussulta, come se avesse i brividi da febbre. Dietro la sua schiena riesco a scorgere una pila di flaconcini per le flebo, siringhe, cotone, tubicini.

“Di chi sono queste cose?”.

“Mie. Mi hanno massacrato le reni. E anche i polmoni”.

Interviene Isa, il padre di Magomed, un uomo magro col volto solcato da rughe profonde come canyon:

“Durante le ‘pulizie’ precedenti mi hanno preso il maggiore, l’hanno picchiato e poi l’hanno liberato. E io ho deciso di mandarlo via, lontano da qui, da alcuni conoscenti. Durante questa ‘pulizia’ mi hanno martoriato quello di mezzo. Il più piccolo adesso ha undici anni. Toccherà anche a lui? Nessuno dei miei figli sa tenere un’arma in mano, nessuno fuma, nessuno beve. Come possiamo continuare a vivere? Me lo dica lei!”.

Ma io non so “come”. Io so soltanto che questa non è vita. E so anche com’è potuto accadere che, all’inizio del XXI secolo il nostro paese, in perfetto accordo con l’occidente, abbia permesso che venissero torturati dei bambini in uno dei ghetti dell’Europa contemporanea, definito erroneamente “zona di svolgimento di un’operazione antiterrorismo”. E i bambini di questo ghetto non lo dimenticheranno mai.

“Felice di averla conosciuta”, dice Magomed. È stato educato in modo impeccabile, e probabilmente sarebbe

saltato sull'attenti battendo i tacchi se... se di là dalle finestre scure non ci fosse Starye-Atagi. E la "pulizia" che se ne frega di tutto.



IL GIORNO DELLA VITTORIA

Su uno sgabello logoro e bucherellato dagli spari siede un vecchio che riesce a stento a tenersi in equilibrio. Il suo corpo non gli risponde. Spossato. Pallido. Il grigiore gli ricopre il volto. Quasi cieco. La pelle ridotta a uno "straccio" tradisce una malnutrizione cronica. Le sue gambe sono scaldate da un paio di pantaloni del pigiama a righe (di quelli dati in dotazione dallo stato), consumati fino alla trasparenza. Le lenti spesse, infilate in un'assurda montatura da donna di colore rosa, sono fissate alle orecchie con delle cordicelle e legate alla radice del naso con una fettuccia. I grossi bottoni femminili dell'altrettanto assurda giacca da donna di colore rosa completano il quadro del tracollo personale di quest'uomo che cerca di rimanere seduto sullo sgabello.

"Co-osi viveee la fami-gliaa di un er-o-oe russo...". Viene in mente una vecchia canzone sovietica, del tutto fuori luogo nella Groznyj di oggi. "Di un ero-o-oe-e – la voce tremola ma persiste – che ha dife-e-eso col cuo-o-ore il suo pae-e-se-e-e...".

Questa la melodia che cerca d'intonare il vecchio dagli occhiali rosa, il veterano della Seconda guerra mondiale e capitano a riposo delle truppe di frontiera Petr Grigor'evič Baturincev. Qui, tra le macerie di Groznyj, al numero 142 di Via Ugol'naja, nel quartiere Staropromyslovskij, Petr Grigor'evič è sopravvissuto a entrambe le guerre cecene e adesso, seduto su uno sgabello in mezzo alla natura che si sta schiudendo, si prepara a incontrare l'ottantaseiesima primavera della sua vita, e la cinquantesima dal giorno di quella Vittoria a lungo considerata la vittoria definitiva del mondo sul fascismo.

Il 9 maggio ci fa commuovere ogni anno di più alla vista dei nonni-veterani tirati a lucido che brindano per le vie della capitale e subito si sbronzano, brilli quanto buffi. Ma esiste anche un'altra vita da veterano. Esiste anche un altro Giorno della Vittoria nel nostro paese: a Groznyj. Qui, secondo la legge marziale, si pronunciano sentenze. Ivi comprese quelle nei confronti degli ex combattenti.

"Come va la vita, Petr Grigor'evič?". Certo, una domanda stupida nella Cecenia di oggi. Ma ormai mi è scappata...

Il vecchio scosta con difficoltà la testa dal bastone puntellato a terra e comincia a piangere.

"Lo zio Petja non ha più niente di suo. Tutto racattato dalle rovine. Anche gli occhiali. Anche la giacca". A dirlo è qualcuno da dietro, mentre il vecchio cerca di dominare gli spasmi di quel pianto silenzioso. Da gente perita, penso...

"Io non ho più una vita... L'avevo... Una volta... ", alla fine riesce a dire il vecchio.

Petr Baturincev aveva combattuto tre anni, dal 1942 al 1945, nel corpo settentrionale del distretto Transcaucasico. Quello che aveva liberato, tra le altre città, anche Groznyj. La vita di Petr Grigor'evič negli anni del dopoguerra era stata semplice e serena: era tornato in città, si era sposato e aveva cominciato a lavorare nello stabilimento Elektropribor fino al raggiungimento della pensione. S'incontrava coi pionieri e, durante le feste, indossava le decorazioni ricevute.

"Avevo una vita... L'avevo...", continua a ripetere il vecchio. Trema in tutto il corpo e cerca di asciugarsi gli occhi, ma la mano puntualmente manca il tracciato delle lacrime e gli finisce altrove.

Si avvicina rumorosamente una donna con indosso un paio di sandali da uomo e un golfino azzurro tutto strappato. Guarda con diffidenza. C'è gente a lei estranea. Lo sguardo è folle, ma non cattivo.

"Sono sua moglie. Mi chiamo Nadežda Il'inična. Ho dieci anni meno di lui. Ne ho soltanto 76. Per questo, sa, riesco ancora a camminare". La donna ci invita nel loro alloggio. "Le abbiamo trascorse qui, le due guerre. Non siamo mai usciti, tranne che per andare nello scantinato. Questo ci ha permesso di conservare l'appartamento. Tra l'altro l'abbiamo privatizzato!".

Nadežda Il'inična appare molto orgogliosa mentre ci mostra le rovine che gli appartengono di diritto. Ieri c'è stato un violento acquazzone, e ora "l'appartamento" è completamente allagato. Nel soffitto c'è un grosso buco nascosto da un telo di nylon.

"A volte mi capita di pensare che è come se fossimo in paradiso". Ma la sua voce è "fuori luogo" rispetto all'idea di "paradiso". Sa perfettamente di essere all'inferno.

“Ce la passiamo bene, a molti non sono rimaste neppure le mura”, continua Nadežda Il’inična, e diventa chiaro il perché della sua voce così metallica e insistente: cerca con tutte le forze di non allontanarsi troppo dalla posizione assunta un po’ di tempo fa. Quella di accontentarsi di poco, a tutti i costi.

“Dalle nostre parti i vecchi godono di molto rispetto...”, dice piano un giovane ceceno, vicino di casa. È l’unico che ancora oggi continui a prendersi cura di “zio Petja”, il veterano. Lo accompagna in bagno, lo lava, gli procura l’acqua. Non lascia che i Baturincev muoiano di fame.

“E i militari vengono da queste parti? Quelli del commissariato di leva, per esempio?”.

È la prima domanda che, inaspettatamente, fa sorgere un sorriso sul volto spossato di Petr Grigor’evič. È perplesso: possibile che ci sia chi non abbia ancora capito che qui i militari entrano nelle case soltanto per le “pulizie”?

Nadežda Il’inična accarezza una bambina che, nel frattempo, le è corsa incontro. È evidente come la moglie di Petr Grigor’evič si senta sola, come soffra per la mancanza della sua famiglia, dei bambini e dei suoi cari.

“Si chiama Ajišat. È la figlia dei nostri vicini, gli El’murzaev. Sto così bene con lei. Siamo amiche. Però anch’io e Petr Grigor’evič abbiamo delle nipotine. Larisa, di 25 anni, e Olen’ka, di 23. Sono ragazze meravigliose”.

“E dove sono? Queste ragazze meravigliose?”, la domanda sorge spontanea, a tradimento: avrei potuto formularla in modo più corretto.

“Loro sono molto impegnate”. È la breve risposta della donna, come si usa per chiudere un argomento diventato tragedia.

Ma adesso Petr Grigor’evič vuole parlare, tenta di giustificare le sue “ragazze meravigliose” troppo lontane.

“Vivono nella casa dello studente, a Pjatigorsk. Larisa sta cercando lavoro, Olen’ka studia ancora medicina. Cerchi di capire, non possono prenderci con sé. E venire fin qui è impossibile”.

Il vecchio vorrebbe anche sollevarsi un po’ dallo sgabello. Per l’emozione, ma non ci riesce: gli tremano le ginocchia.

“Ma Larisa e Olen’ka hanno dei genitori?”, Nadežda Il’inična a questo punto non parla, ma sussurra irritata:

“Nostro figlio vive a Blagodarnyj, nel distretto di Stavropol’. Lui ha i suoi problemi. Ma non parliamone davanti a Petr Grigor’evič”.

Ci allontaniamo, pensando di preservare il vecchio.

“E io non potrei telefonare o scrivere a vostro figlio? Gli racconterei di come ve la passate...”.

“In nessun caso”.

Petr Grigor’evič ci sta ascoltando. Ma non piange più, anche se il tremito delle sue mani aumenta visibilmente. Adesso anche lui è asciutto, severo e categorico come la moglie. Il suo comportamento tradisce l’esistenza di un conflitto familiare difficile e radicato – un conflitto che niente e nessuno potrebbe placare: né la guerra, né la miseria, né la fame, né le malattie che i Baturincev sono condannati a sopportare a Groznyj.

Quante tragedie umane, tutte uguali, legate alle condizioni dei vecchi russi a Groznyj ho dovuto vedere nel corso di questa guerra! I parenti che vivono in Russia non hanno alcuna intenzione di portarsi via dalla guerra i loro cari. Per questo spesso capita di muoversi lungo le vie di questa città spaventosa come lungo le strade di vite dimenticate: sai, qui vive ancora una nonnina russa che i parenti di Tjumen’ si ostinano a non portare via con sé, mentre nell’altra via, tra le macerie, abitava un nonnino russo (è morto d’inedia tre mesi fa), dimenticato dai due figli e dalle tre figlie sparsi in diverse regioni e in diverse città dell’immenso territorio russo.

Ma ecco la curva che dall’autostrada Staropromyslovskij conduce alla Berezka: questo il nome di uno dei sobborghi della città. Nei pressi della curva c’è la casa di cura per anziani. Durante le scorse festività pasquali, nell’ospizio è morta Marija Sergeevna Levčenko. Ci era capitata non molto tempo prima, a novembre, assieme alla sorella più grande, Tamara Sergeevna. Erano entrate in uno stato d’estrema spossatezza. Dopo aver perso la casa, per più di un anno avevano vagato per gli scantinati della città, per mesi non avevano avuto la possibilità di lavarsi, per settimane non avevano potuto contare neppure su un pezzo di pane. Nell’autunno del 2000, in uno degli scantinati, Tamara Sergeevna era impazzita per l’inedia e le troppe sofferenze patite. Allora Marija Sergeevna, incapace di sopportare oltre questo peso, caricata la sorella più grande su un carrello, aveva cominciato a vagare senza meta. Peggio non sarebbe stato. Poi alcune persone, alla vista di questa processio-

ne così penosa, le avevano indicato l'ospizio. Ma una volta portata a termine la sua missione, dopo aver trovato a Tamara Sergeevna un posto caldo in cui poter essere nutrita e curata, Marija Sergeevna era morta in breve tempo di cancro fulminante.

Si sarebbe verificata tutta questa catena di tragedie se all'inizio della guerra le due sorelle fossero state portate via dal fratello o dai tanti nipoti che vivono in una delle città della Russia meridionale, non molto lontana dalla Cecenia? Naturalmente no. Ma il fratello non ha voluto farlo. Non ha voluto e non vuole. Informati di tutto quello che era successo nell'ospizio di Groznyj, né il fratello né i nipoti hanno partecipato al funerale di Marija Sergeevna. E non hanno alcuna fretta di andare a prendere Tamara Sergeevna, rimasta ormai completamente sola. . . I russi sani non hanno bisogno dei russi malati. E quello dei Levčenko e dei Baturincev, per quanto familiare, è allo stesso tempo un dramma nazionale. L'odierna tragedia nazionale russa denudata dalla guerra. Ovunque vi sia disumanità, la norma che regola la vita è che nessuno può aspettarsi pietà o misericordia. Neppure i più deboli. Così come a nessuno è venuto in mente di sottrarre Petr Baturincev, veterano e invalido di guerra rimasto senza l'aiuto della famiglia, ai bombardamenti e al fuoco delle armi durante l'assalto di Groznyj dell'inverno 1999-2000, un assalto che ha cancellato dalla faccia della terra gran parte della città. Neppure uno del comando militare s'è degnato di andarlo a trovare per sapere se fosse ancora vivo dopo l'assalto, per chiedergli se avesse fame. Lui, un ufficiale dell'esercito a riposo. Eppure non bisognava andare lontano: casa sua si trova a duecento metri dagli edifici della procura militare.

Questo è fascismo bell'e buono, la celebre idea hitleriana della distruzione e soppressione dei più deboli e dei più poveri perché zavorra nel cammino verso un futuro felice.

Fascismo di stato germogliato con successo tra i legami di famiglia. Proprio quel fascismo che Petr Baturincev ha combattuto sacrificando salute e giovinezza.

I ceceni di Groznyj mi hanno chiesto più di una volta: "Ma perché voi russi trattate così male i 'vostri'". E i ceceni di Via Ugol'naja continuano: "Come possiamo credere che le nuove autorità siano qui per aiu-

tarsi se persino un vecchio russo, nonché ufficiale a riposo, viveva meglio ai tempi di Dudaev e Maschadov che sotto il "potere russo" appena instaurato?". Niente di quello che è successo a Petr Grigor'evič potrebbe mai succedere a qualsiasi anziano ceceno! In nessuna famiglia cecena, fatta eccezione per le più abbiette e disprezzabili, ammetterebbero un comportamento simile nei confronti di un vecchio!

Non lontano dai Baturincev, al 259 di Via Ključevaja, vive Umar, un altro nonnino di 82 anni. Come Baturincev, Umar Achmatchanov è un invalido della Seconda guerra mondiale: le sue gambe non ubbidiscono più ai comandi e non vede quasi niente. Come Petr Grigor'evič, anch'egli ha trascorso entrambe le guerre cecene seduto in casa, nello scantinato, senza voler fuggire dai bombardamenti.

Tuttavia, c'è un'enorme differenza tra le due vite, tra quella che oggi conduce il veterano Baturincev e quella toccata in sorte al veterano Achmatchanov che ha preso parte alla battaglia di Stalingrado. La casa di Umar, per quanto segnata dalla guerra, è curata. I pavimenti sono lindi, e lui stesso indossa biancheria pulita. Le nipoti sono pronte a portargli tutto quello che chiede non appena lo chiede, i figli (tutti laureati) e le nuore lo aiutano. Come vuole la tradizione cecena, la vita della famiglia ruota attorno a lui. A un vecchio. Se sei anziano significa che i più giovani ti rispettano, che non ti abbandoneranno, non ti lasceranno solo, che ti daranno da mangiare persino se affamati. È impossibile pensare che i ceceni possano "dimenticarsi" dei loro vecchi. Immancabilmente salterà fuori qualcuno, anche un parente molto lontano, che si prenderà cura dell'anziano infermo. Altrimenti sarebbe una vergogna per tutta la famiglia.

"Eppure la Seconda guerra mondiale è stata una guerra giusta", dice, accomiatandosi, Nadežda Il'inična Baturinceva. E diventa chiaro fino a che grado di disperazione bisogna portare un uomo perché consideri "giusta" una guerra che ha spazzato via milioni di vite! "Questa guerra, invece, è sbagliata", conclude. "Una guerra incomprensibile, combattuta non si sa bene contro di chi, per chi e per che cosa. Di certo, per chiunque sia, non è per noi".



“ALT.STAT.”

Imran Džanbekov era un ragazzo originario del villaggio di Gojty, nel distretto di Urus-Martan. Ventiduenne. Di alta statura. Queste le circostanze che hanno deciso il suo destino. In perfetto accordo con le abitudini radicatesi in Cecenia, Imran è stato portato via di notte ed è sparito. Come molti altri.

“Ogni mattina mi alzo e vado a cercare mio figlio”, dice Zajnap, la madre di Imran. Un tempo era una donna bellissima, ora sfiorita. Ha chinato la testa. E così s'intravedono soltanto la fronte alta e i capelli. Con le dita esanimi traccia sulla tovaglia cerchi infiniti, segni della sua disperazione infinita.

“E dove va?”.

“Ovunque mi portino le gambe. Al comando militare di Urus-Martan, negli uffici del Ministero degli Interni a Groznyj, in quelli dell'Fsb... Faccio vedere una sua foto, chiedo, forse, magari qualcuno... Poi, non molto tempo fa, in uno di questi edifici mi hanno mostrato il verbale relativo all'arresto di un altro ragazzo... E vedo una casella con su scritto il 'motivo dell'arresto': semplicemente 'alt.stat.'. Vale a dire, “alta statura”.

“Non può essere!”.

“All'inizio l'ho pensato anch'io, ma... Non c'è niente da fare! L'ho visto coi miei occhi. Non per niente, se non per questa 'alt.stat.', si sono portati via anche il mio Imran”.

Negli ultimi anni, per volere dei genitori, Imran non era quasi più uscito. Era rimasto in casa per tutta la guerra.

“Perché?”, le chiedo.

“Cercavamo di proteggerlo”, Zajnap piange. “Anche lui era di 'alt.stat.': 1 metro e 92 centimetri. Quando è diventato chiaro che i primi a essere prelevati dai federali erano i ragazzi fisicamente più forti, quelli ben piazzati, non lo abbiamo più mandato nemmeno all'università. Già ci facevano troppi problemi ai posti di blocco. Poi ci abbiamo pensato e abbiamo preso una decisione: bisogna che porti a termine gli studi. Ma a turno, ora io ora suo padre, andavamo con lui a Groznyj per le lezioni, lo aspettavamo e lo riaccompagnavamo a casa”.

Accompagnare un ventiduenne come se fosse un bambino dell'asilo? Eppure oggi è questa la tragica realtà della vita cecena.

“Ma non ci siamo riusciti, a proteggerlo”. Zajnap guarda fisso davanti a sé, come se fosse a un funerale. “Noi lo accompagnavamo di giorno, loro sono venuti di notte. A mezzanotte e cinque minuti in punto. Tutti col volto coperto. Sulla strada c'erano due blindati e un'auto dell'esercito. Hanno fatto montare mio figlio su un blindato. Io sono corsa dietro alle macchine, e gridavo: 'Imran! Imran!'. Sono arrivata di corsa fino al posto di blocco d'uscita, in direzione di Groznyj. E lì: 'Ferma o sparo!'. Ma io gli grido: 'Sparate! Assassini! Hanno rapito mio figlio! Lo hanno fatto salire sul blindato che avete appena lasciato passare senza neppure controllarlo, e ce l'hanno spinto a forza!’”.

I soldati di guardia al posto di blocco misero giù i fucili e non spararono alla madre. L'unica cosa che aveva visto era un numero sulla parte posteriore del blindato: “02”. In Cecenia tutti sanno cosa vuol dire “02”: l'autoblindo appartiene alla Milizia.

Adesso nessuno sa dove sia il ragazzo d'alta statura rapito. *Tutte* le strutture militari e ministeriali di Urus-Martan e di tutti gli altri distretti (e persino i rispettivi dicasteri della repubblica) hanno dichiarato di non averlo preso... I Džanbekov si sono rivolti a tutte le procure e a tutti responsabili delle pubbliche amministrazioni – da Jasaev, capo del distretto di Urus-Martan, e Achmat Kadyrov, presidente ceceno, fino a Putin. Lettere, denunce, petizioni. Ma è stato tutto inutile.

Tutte le madri del mondo vivono di speranze. È il loro credo vitale, da cui dipende il futuro del pianeta. Se un bambino si ammala, vivono della speranza che possa guarire. Se sbaglia, che possa correggersi. Se sparisce, che possa essere ritrovato. Così è anche per Zajnap.

“Dicono che sia un buon segno, se dopo 5-7 giorni non hanno ancora buttato via il corpo...”, Zajnap ci racconta una delle leggende della Cecenia di oggi. “Significa che è sopravvissuto alle torture dei primi giorni, e che lo hanno mandato a Chankala. Lui è forte, sopravviverà. Però a volte mi capita di sognarlo. Non riesce a reggersi in piedi, lo hanno picchiato troppo duramente...”.

Il suo cuore di madre vuole credere a questa leggenda. Ma esiste anche una realtà cecena. Ed è l'esatto contrario: se dopo 5-7 giorni i federali non hanno ancora liberato un uomo dalle camere di tortura, allora cominciate a cercare il suo corpo... .

“Ci sono tanti genitori come me, oggi, in Cecenia”, continua Zajnap. “Centinaia, migliaia... Spesso ci capita di rimanere in piedi nei pressi della curva di Chankala fino allo scattare del coprifuoco. La strada porta direttamente alla base militare”.

“E perché proprio là? Cosa aspettate?”.

“Notizie dei nostri cari. Ogni tanto, dalle file degli ufficiali, ci si avvicina un intermediario e ci comunica il prezzo per quelli che sono ancora vivi... Oppure per i cadaveri”.

Così trascorrono i giorni di Zajnap e Adlan Džanbekov. Ma di notte i genitori di Imran cercano di indovinare (come in migliaia di altre case cecene in cui nessuno riesce a dormire), cercano di capire: dove hanno “sbagliato”? In cosa non hanno accontentato i federali? Di cos'è colpevole loro figlio?

I Džanbekov riescono a trovare soltanto una risposta: Imran sapeva il turco, aveva studiato per due anni al College di Istanbul. Forse qualcuno l'ha denunciato.

“Ma conoscere una lingua è una cosa bella”, dico io.

“Da voi, sì. Ma non da noi. I federali possono aver pensato che in Turchia avesse imparato qualcosa di brutto...”, spiegano i genitori per come capiscono la vita che li circonda. “Quando mi sono ricordata che

Imran sapeva il turco, ovunque andassi a cercarlo cominciavo a spiegare che i nostri ragazzi erano andati a studiare in Turchia per ordine del governo russo! Lobov stesso, il vice premier, si era occupato di questo scambio culturale. E Imran, che all'epoca aveva soltanto 15-16 anni, adesso non può pagarne le conseguenze! Ma non sappiamo con chi parlarne. Non ci ascolta nessuno. Per quanto ripercorra con la mente la vita di mio figlio, non ci trovo niente di pericoloso. Ne sono sicura, è stato sempre con noi”.

[Anna Politkovskaja, “Groznskie molodoženy Viktorija i Aleksandr”, *Vtoraja čečenskaja*, Moskva 2002, pp. 65-71; “Saljut po Pavlikam Morozovym”, Ivi, pp. 96-98; “Den' pobedy”, Ivi, pp. 117-122; “Vys.ros.”, Ivi, pp. 123-126. Traduzione dal russo di Marta La Greca]



“Nowa Huta, la città modello del XX secolo. Conversazioni con Stanisław Juchnowicz e Piotr Gąsior”, a cura di Maria Condò e Daniele Vadalà 291-310

IMMAGINE 3



In primo piano Vladimir Šinkarev e Dmitrij Šagin

Nowa Huta, la città modello del XX secolo.

Conversazioni con Stanisław Juchnowicz e Piotr Gąsior

A cura di Maria Condò e Daniele Vadala

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 291-310 ◇

Nel marzo 2006, a conclusione di un anno di ricerca presso il Centro internazionale di formazione e studi urbani del politecnico di Cracovia, sull'onda di un impulso conoscitivo orientato alla progettazione, abbiamo formulato alcune domande sul tema della riqualificazione della città socialista di Nowa Huta per rivolgerle a due interlocutori precisi.

L'idea non era quella di avere nuove informazioni su una realtà che in grande misura conoscevamo già grazie a diversi soggiorni e occasioni di ricerca, ma piuttosto di riuscire a instaurare un dialogo con due testimoni rappresentativi di una società complessa e ricca di tonalità quale è quella polacca, sperando di poter intuire, al di là delle concrete risposte, nuove sfumature.

In questo siamo stati aiutati anche da una discreta familiarità con la mentalità polacca, nonché dalla familiarità dei nostri interlocutori con la mentalità italiana, che se per un sacerdote cattolico è quasi scontata, nel caso di un protagonista dell'urbanistica moderna è stata nutrita da diversi scambi d'idee, durante i nostri soggiorni a Cracovia e i suoi a Roma.

Ci sembra quindi che il fluire della conversazione sia andato oltre i problemi concreti del recupero di Nowa Huta per investire nella sua totalità il tema della qualità della vita e del futuro della città europea, della sua stessa identità. Le risposte dei nostri testimoni hanno indirettamente rafforzato una convinzione che è alla base delle nostre ipotesi di ricerca e cioè che oggi, nonostante le ben note dinamiche di globalizzazione economica e culturale, sia ancora possibile individuare i caratteri di una dimensione urbana specificamente europea e che questi caratteri siano ancora ben visibili nelle città dell'Europa orientale. Sono quei caratteri che ritroviamo nel cuore antico di Cracovia, ma anche negli insediamenti del XX secolo e intorno ai fasci autostradali che innervano le aree metropolitane, dove negli ultimi venticinque anni, sull'onda di uno sviluppo commerciale e terziario guidato da ingenti investimenti esteri, si è spostato il panorama delle trasformazioni urbane.

Se tale presupposto è valido, crediamo che anche nelle risposte di questi due testimoni – diversi per motivi generazionali, di formazione culturale e per le istituzioni che rappresentano – possa trovarsi la chiave

giusta per illuminare i problemi generali dell'assetto di un territorio "a grana fine" come quello dell'Europa e di quel condensato di simboli e storie particolari che sono le sue città.

Cediamo quindi volentieri la parola ai due protagonisti e lasciamo ai lettori di eSamizdat il giudizio sul nostro sforzo esplorativo.



Prima di iniziare la nostra conversazione con Stanisław Juchnowicz, architetto e rettore del Centro internazionale di formazione e studi urbani del politecnico di Cracovia, sul tema specifico della città di Nowa Huta e in particolare sulle ipotesi di assetto futuro, è necessario delineare, almeno per grandi linee, le circostanze che presiedettero alla fondazione della nuova città, che ne determinarono il carattere e in certa misura anche l'insieme dei problemi che oggi sono sul tappeto. Dal 1939 al 1944, Cracovia, in quanto sede del governatorato militare tedesco in Polonia, si è venuta a trovare al centro del ciclone bellico. Alla fine della seconda guerra mondiale, quando la sconfitta era ormai prossima, le armate naziste decisero perciò di minare l'intero centro storico. La città, prima sede dei re polacchi, testimonianza della grandezza della Polonia, era pronta a morire quando fu miracolosamente risparmiata. Cracovia non seguì il ben noto destino dei centri storici di Danzica, Varsavia, Breslavia, deliberatamente distrutte nel corso della guerra. La "forma urbis" di Cracovia, alla metà del XX secolo, si presentava ancora intatta e si identificava nei quartieri storici di Śródmieście, Krowodrza e Podgórze. Ma la situazione sarebbe cambiata da lì a poco. La cortina di ferro, evocata da Churchill nel 1947 nel celebre discorso di Fulton, stava per concretizzarsi nel nuovo quadro politico-istituzionale delle repubbliche popolari, ma anche nel paesaggio urbano dell'Europa orientale. È in questo contesto che l'assetto complessivo di Cracovia venne radicalmente modificato con l'addizione, o meglio la contrapposizione, di un'enorme area industriale e residenziale ad appena una decina di chilometri dal centro di Cracovia. Nel giro di pochi anni, su una delle più fertili aree rurali lungo il bacino della Vistola, sorse un enorme impianto industriale, insieme con una nuova città che dalle acciaierie prese il nome¹.

¹ Nowa Huta, a beneficio del lettore italiano, può essere infatti tradotto come "Fonderia nuova".

Maria Condò – Daniele Vadala *Per quale motivo il governo socialista decise di costruire l'impianto metallurgico e quindi la nuova città proprio nella Małopolska [Piccola Polonia], e ancora più precisamente a Cracovia?*

Stanisław Juchnowicz Ci sono sicuramente molte ragioni. Alcune sono molto razionali, altre sono piuttosto di tipo politico. Forse è meglio partire dalle ragioni politiche. Cracovia era considerata una città molto intellettuale, il luogo dove risiedevano le élite intellettuali. Prima della guerra la città era un punto di riferimento di primo piano, un centro accademico, la culla della cultura polacca, e naturalmente le élite non intendevano sostenere il sistema politico che venne imposto alla Polonia. I governanti conoscevano esattamente questa insoddisfazione, che si esprimeva in diverse forme, e quindi una delle ragioni certamente fu quella di localizzare la grande città operaia vicino a Cracovia per influenzarne il carattere. Speravano così di impiantare lì una fortezza del socialismo, portando i lavoratori da tutta la Polonia per dare vita a quella che sarebbe diventata la più grande acciaieria e impresa di stato, non solo in rapporto alla Polonia, visto che in poco tempo divenne davvero una delle più grandi in Europa. I governanti si aspettavano quindi che la città industriale avesse un forte impatto sulla popolazione di Cracovia e sulla vita spirituale della Polonia. Per un paradosso della storia Cracovia divenne più tardi un bastione di *Solidarność*. Queste furono le ragioni di tipo non razionale, o per meglio dire, politico. Venendo a quelle razionali, intorno all'area di Cracovia, dove c'era effettivamente una grande percentuale di disoccupazione, mancavano possibilità di lavoro per la popolazione. Poi, naturalmente, ci furono anche ragioni squisitamente tecniche, il fatto che la produzione dell'acciaio richiedeva moltissima acqua e la Vistola era una buona fonte d'approvvigionamento. In terzo luogo anche la circostanza che molto vicino a Cracovia si trovava il bacino carbonifero slesiano, che era il centro dell'industria siderurgica polacca, da cui venivano mano d'opera qualificata e materie prime: perché, se è vero che molti dei materiali venivano dalla Russia, una parte di essi fu portata dall'Alta Slesia.

Ci furono quindi, in verità, diverse ragioni. Ci fu un tentativo di situare Nowa Huta altrove, anche con proposte diverse, ma infine il governo prese questa de-

cisione, contro il parere delle autorità e delle popolazioni locali. A questo proposito bisogna sottolineare l'opposizione delle autorità locali che, sebbene fossero anch'esse di partito, erano tuttavia consapevoli delle disastrose conseguenze ecologiche che potevano derivare dall'installazione di un così grande impianto siderurgico nei pressi di una grande città. Cracovia non era affatto preparata a una tale costruzione, non fu preparato alcun programma, fu semplicemente individuata una sede senza alcuna valutazione preliminare e le conseguenze della decisione le stiamo fronteggiando ancora oggi, con il grande problema ancora aperto di come integrare questo grande complesso con il resto dell'area urbana di Cracovia.

M.C. – D.V. *Nel 1949, avendo deciso di costruire Nowa Huta fu organizzato un concorso per il piano generale della città. Furono inviate cinque diverse proposte che divennero la base per il piano definitivo, adottato dalle autorità statali nel 1952. Lei faceva parte del gruppo incaricato di progettare la nuova città, ci può raccontare la storia di quelle persone, le loro qualità umane, da dove venivano, come poterono incontrarsi e cominciare a lavorare insieme?*

S.J. In verità il gruppo di progettazione che fu organizzato per la preparazione del piano regolatore di Nowa Huta era composto da giovani, io avevo venticinque anni, altri amici, più o meno la stessa età, provenienti da differenti università e politecnici. Io venivo da quello di Lwów, cioè Leopoli, città che adesso appartiene all'Ucraina, ma che prima della seconda guerra mondiale era nota come una scuola molto buona, alcuni di loro venivano da Varsavia, dalla facoltà di architettura del politecnico di Varsavia, e a capo del gruppo era stato messo Ptaszycki², che era il più anziano, ma per quanto riguarda la costruzione della nuova città, la sua esperienza non era molto ampia. A quel tempo era ministro della difesa il maresciallo Spychalski³, con cui erano amici già dagli

² Tadeusz Ptaszycki (1908-1980), architetto, già direttore dell'ufficio piano per la ricostruzione di Wrocław, viene delegato dal governo nel 1949 per guidare la realizzazione del piano di costruzione di Nowa Huta, noto allora come "Miastoprojekt-Kraków".

³ Marian Spychalski (1906-1980), architetto, già componente del comitato centrale del Pzpr [Polska Zjednoczona Partia Robotnicza], dal 1945 al 1949, vice-ministro alla difesa nazionale, ha partecipato come architetto alla ricostruzione di Wrocław.

anni della facoltà di architettura, da cui entrambi provenivano. Perciò Spsychalski nominò Ptaszycki dicendogli “il team lo organizzi tu!”.

Io, in quel momento, ero a capo dell’atelier per la preparazione del piano regolatore di Danzica, distrutta durante la seconda guerra mondiale. Anzi, la guerra ebbe inizio proprio a Danzica e la città più tardi fu completamente rasa al suolo, distrutta non dai tedeschi, ma dalle armate sovietiche. Verso la fine della guerra, quando i russi poterono raggiungere la città, essa fu completamente bruciata, liquidata in quanto considerata città tedesca. Poi il governo decise di ricostruire la città di Danzica e creare, attraverso i cantieri navali, un insediamento per la classe operaia sulle rovine della vecchia città medievale. Si è trattato in un certo senso di una decisione paradossale, ma era l’unica possibilità di ricostruire la città, non ce n’erano altre. Io avevo finito i miei studi di dottorato a Danzica nel 1948 e mi avevano nominato a capo del team incaricato di preparare il piano e dirigere i lavori di ricostruzione. Dopo circa sei mesi, per qualche problema politico, Spsychalski venne improvvisamente sollevato dal suo incarico al ministero della difesa, fu dimesso come funzionario governativo ma ottenne a Wrocław lo stesso incarico che io avevo a Danzica, perciò capitava che di tanto in tanto ci incontrassimo. Più tardi egli venne nuovamente reintegrato nel governo e tornando a Danzica mi disse “guarda che stiamo per costruire una nuova città a Cracovia, forse ti può interessare...”. “Naturalmente!”, gli risposi io, esaltato dall’idea di costruire una nuova città all’età di venticinque anni. “Va bene!”. Perciò nel giro di due settimane ci spostammo entrambi a Cracovia, dove avevano cominciato a costituire il gruppo di progettazione. All’inizio eravamo in quattro e io cominciai a lavorare a Varsavia perché lì c’erano condizioni migliori. Come primo lavoro Ptaszycki mi chiese di progettare un insediamento per 6000 abitanti e mi dette dieci giorni per farlo, perché avevano già costruito l’acciaieria e urgentissimo era il bisogno di abitazioni. Perciò, come potete immaginare, me ne stavo seduto tutta la notte cercando di fare qualcosa, ma non era facile per una persona senza grande esperienza. Poi ci spostammo a Cracovia, dove in una delle case situate nel centro storico fu organizzato l’atelier per la progettazione della città. A poco a poco il gruppo crebbe fino a comprendere cinquecento

persone. Come potete immaginare era un gran lavoro che coinvolgeva non solo architetti ma anche ingegneri specializzati in strutture, trasporti, impianti, e ogni genere di specializzazione. Era un gruppo fantastico perché composto da persone piuttosto buone, riunite insieme e senza alcun tipo di atteggiamento che fosse – come posso dire – di ammirazione e di trasporto verso il regime che stava cercando di insediarsi in Polonia, ma che aveva solo l’obiettivo di costruire una città. Era un obiettivo talmente attraente da potere tenere insieme tutta quella gente. Questo accadeva all’inizio del 1948 e da allora spesi più di dieci anni nella progettazione e nell’attuazione dei piani a Nowa Huta.

M.C. – D.V. *Il periodo successivo alla seconda guerra mondiale fu caratterizzato da grande sofferenza in tutt’Europa, ma anche da un nuovo entusiasmo civile e culturale, nello sforzo della ricostruzione di intere nazioni che erano diventate irriconoscibili per le devastazioni belliche. La ricostruzione della Polonia, in particolare, ebbe luogo nel quadro della Repubblica popolare, guidata dal mito del progresso e del riscatto umano. La nascita di Nowa Huta poteva dimostrare la fattibilità e l’efficacia di questo programma politico. Naturalmente questo clima storico ebbe ripercussioni sul vostro lavoro. Avevate l’impressione di realizzare una speranza comune di progresso sociale o piuttosto avvertivate le ambiguità di un regime che, sebbene in nome del popolo, si preparava a governare il paese con il pugno di ferro utilizzando misure limitative della libertà personale?*

S.J. In generale la nostra percezione era tale da rendere difficile una previsione su cosa sarebbe potuto accadere al regime, su quanto sarebbe durato il sistema. Naturalmente noi eravamo in profonda opposizione al regime, perché durante la guerra eravamo stati membri dell’Armia Krajowa [Armata nazionale], che era stata contraria al regime comunista. Quindi noi, i colleghi del gruppo, eravamo in forte opposizione al regime, ma al tempo stesso eravamo convinti che, al di là di ciò che sarebbe successo, la città sarebbe comunque rimasta per le persone. Cercammo quindi, pur nei limiti di una certa dottrina imposta, di fare il nostro lavoro nella migliore maniera possibile e senza dubbio la situazione era veramente favorevole, per quanto riguarda la possibilità di

pianificare, progettare e poi costruire realmente la città. Era la prima volta, e non mi capitò mai più di vederlo in tutta la mia vita, che andavo direttamente in cantiere e loro costruivano quello che volevo, a volte solo dopo aver buttato giù qualche schizzo! Era veramente incredibile. Certo si trattava di una dittatura che, per quanto potesse influenzare il lavoro dell'architetto, creava delle condizioni impossibili nelle normali società democratiche, ma in ogni caso il sistema favorì l'attuazione del piano, che è molto probabilmente una delle caratteristiche buone del regime, cioè il fatto che era possibile pianificare, attuare, c'erano le risorse e venivano messe a disposizione.

No, non sentivo di fare qualcosa di sbagliato, contro la libertà e le persone, anche se, certamente, ci furono molte tragedie personali a Nowa Huta. A molti furono alienati i terreni per la costruzione della città, ci furono molti suicidi, molte situazioni dolorose, ma noi, per quanto era nelle nostre possibilità, ci adoperammo per creare le condizioni migliori perché questa transizione avvenisse, cercando di risolvere ogni possibile contrasto. Tuttavia c'era naturalmente da parte nostra la consapevolezza che stavamo costruendo la città su terreni molto fertili, adatti per le coltivazioni, proprio quel tipo di suoli sui quali la città non dovrebbe mai essere costruita, secondo la letteratura in materia. Quello fu un errore, un grave errore, ma questa fu chiaramente una decisione politica.

M.C. – D.V. *Tra i progettisti è piuttosto diffusa l'idea che gli stimoli forniti da un contesto urbano persistente possano rappresentare un punto di partenza nella progettazione. Al contrario, la libertà totale dai condizionamenti che l'ambiente costruito normalmente impone può essere una condizione poco confortevole. Cosa poteva pensare un giovane architetto posto dinanzi all'insolito compito di disegnare una città dal nulla?*

S.J. Pensai che ero stato fortunato! Non sono molti gli architetti che hanno questa possibilità! Non pensai affatto che la mancanza di un contesto persistente sarebbe stato un problema e non lo credo tuttora!

M.C. – D.V. *L'obiettivo finale del lavoro dell'architetto è quello di dare significato e gioia allo spazio dove gli esse-*

ri umani vivono, abitano, lavorano. Il compito assegnato ai costruttori di Nowa Huta fu quello di delineare la città modello per la nuova classe operaia. Ci può aiutare a comprendere come fu sviluppato il disegno di Nowa Huta? Quali teorie ispirarono coloro che dettero forma a quella visione?

S.J. La dottrina del realismo socialista fu imposta ai paesi del blocco orientale dall'Unione sovietica. Il caposaldo di quella dottrina era che l'arte in generale, non solo l'architettura, ma anche la musica, la pittura e così via, dovrebbe essere tale da potere essere compresa da un semplice lavoratore. Quindi cercarono di imporre l'uso degli stili classici desunti dalla storia, come una fonte d'ispirazione per la nuova città. Perciò ci trovavamo di fronte a un certo tipo di principio indiscutibile. Tuttavia, come ogni dottrina, poteva essere concretizzata in maniera diversa. Nella Russia sovietica la prescrizione si concretizzò nell'uso generalizzato dello stile classico: colonne giganti, a volte fuori scala. Qui a Cracovia cercammo invece di usare, come fonte d'ispirazione, il rinascimento. Pensiamo al Sukiennice⁴ o ad altri edifici della Cracovia rinascimentale, quella che fu costruita dagli italiani, il castello di Wawel e così via. Come è noto, la regina Bona Sforza portò alcuni artisti dall'Italia, il retaggio culturale legato a quell'epoca è ancora molto vivo a Cracovia, perciò provavamo, per quanto possibile, a usare il rinascimento come base per il realismo socialista.

Ma la città non è solo forma, il problema urbano è in gran parte un problema psicologico, sociologico, e quello che in realtà facemmo fu di basarci sul concetto di *neighbourhood unit* [unità di quartiere], che non è

⁴ Il Sukiennice [Padiglione dei tessuti], nasce nella prima metà del XIV secolo come galleria commerciale per sostituire i semplici banchi di vendita che si erano addensati nella piazza del mercato di Cracovia, Rynek Główny. Le ampie volte gotiche costituiscono ancora oggi il cuore del Sukiennice che sarà completamente trasformato nel rinascimento assumendo quell'aspetto che lo ha reso il protagonista indiscusso del Rynek. L'edificio che già nella sua tipologia originaria presenta forti affinità con analoghi edifici commerciali a Padova e a Vicenza, fu interamente ripensato, in stile tardo-rinascimentale, tra il 1556 e il 1559 da Gian Maria Padovano e dal fiorentino Santi Gucci. Si tratta di un rinascimento esotico, ricco di allusioni e sconfinamenti formali. I mascheroni grotteschi che ornano il coronamento dell'edificio sembrano provenire dai resoconti di viaggio delle ambascerie occidentali nel lontano oriente e a Bisanzio. Nel XVI secolo fu attivo a Cracovia anche Bartolomeo Berrecci, che prese parte alla ristrutturazione del castello di Wawel

assolutamente connesso con il realismo socialista e con il tipo di pianificazione della scuola russa che fu introdotto in Unione sovietica. Questa teoria è invece, come noto, di scuola anglosassone – per la precisione fu elaborata in occasione del piano regionale per New York, negli anni Venti. La teoria dell'unità di quartiere fu adottata in Polonia molto presto, già prima della seconda guerra mondiale e da allora fino a oggi la riflessione sociale sulla città è stata basata sul principio dell'unità di quartiere. Naturalmente le autorità, i membri del partito, non riconoscevano, non sapevano che ciò che stavamo facendo non poteva essere bene accetto dal sistema, loro pensavano semplicemente che fosse corretto costruire per i lavoratori centri culturali, scuole e così via, non potevano sapere che il programma sociale alla base del piano di Nowa Huta era basato sul concetto dell'unità di quartiere e che quella teoria veniva dagli Stati Uniti d'America.

M.C. – D.V. *La fondazione ex-novo di una città comportava necessariamente la necessità di considerare con molta cura gli aspetti ambientali: esposizione degli edifici, direzione dei venti dominanti in rapporto all'ubicazione dell'acciaieria, gestione del ciclo delle acque. Considerando che il calendario per la realizzazione del piano "Miastoprojekt-Krakow" doveva essere particolarmente rigido, avete potuto tenere conto di questi problemi, durante le fasi preliminari di progettazione?*

S.J. Bisogna dire che allora l'impatto ambientale e le conseguenze della costruzione dell'acciaieria a Cracovia non erano ancora evidenti, almeno non come lo sono oggi. Prima di tutto nessuno comprendeva che la produzione sarebbe salita fino a 7 tonnellate di acciaio all'anno, perché l'ipotesi era che si producessero, vista la dimensione inizialmente moderata dell'acciaieria, 1,5 tonnellate di acciaio. Nessuno sapeva quindi che cosa sarebbe avvenuto e, per quanto riguarda le conseguenze ecologiche, la consapevolezza del problema era piuttosto bassa. Naturalmente noi capivamo che sarebbero stati distrutti dei campi fertili. Ne eravamo consapevoli. Così cercammo di mantenere prima di tutto quello che era stato risparmiato dall'installazione degli impianti siderurgici: aree verdi, zone di foresta che, per quanto possibile, cercammo di preservare incorporandole nel

piano. Ma cercavamo anche di conservare il patrimonio architettonico che in quell'area era numeroso, sotto forma di borghi rurali, manieri, palazzi. Con questo voglio dire che la consapevolezza ambientale era piuttosto forte. Inoltre i nostri docenti ci avevano insegnato che, quando costruisci un edificio, devi immediatamente piantare degli alberi. A Nowa Huta ci comportammo in maniera esemplare rispetto ad altre realizzazioni simili, proprio per il fatto che piantammo subito molti alberi. Quindi se veniva costruito un edificio, intorno a lui immediatamente crescevano gli alberi e c'era un piano generale della città per quanto riguardava la natura. C'era un gruppo speciale di *greeners*, come li chiamavamo noi, perché venivano dall'Inghilterra, avevano prestato servizio nell'esercito polacco in esilio, in Inghilterra, ed erano davvero specializzati. Naturalmente non erano preparati a fare alcun tipo di composizione ma erano molto bravi nel selezionare le piante, le specie appropriate e fecero davvero un lavoro fantastico. Già dopo due, tre anni la città divenne verde. Questo, forse rappresenta un grande successo per Nowa Huta, per quanto riguarda l'aspetto ambientale.

M.C. – D.V. *È ben noto che il regno polacco, a causa della sua posizione geografica, ha avuto una storia particolarmente turbolenta, con frequenti spostamenti di confini, culminati alla fine del XVIII secolo con le spartizioni del paese. La Polonia, dopo la seconda guerra mondiale, è stata interessata da un'ulteriore riorganizzazione dei confini nazionali, che scivolarono verso occidente. Di conseguenza la popolazione originaria dei territori orientali della Polonia prebellica fu espulsa e reinsediata a ovest, nei territori riguadagnati dalla Germania. Nowa Huta veniva costruita in quegli stessi anni. C'è una relazione tra questi spostamenti di popolazioni e la fondazione di Nowa Huta? Da dove venivano gli abitanti di Nowa Huta?*

S.J. La maggioranza di loro veniva dai borghi rurali circostanti, perché in quella zona il lavoro mancava davvero, ma naturalmente un certo numero di persone veniva anche da altre zone della Polonia, anche dalle regioni orientali. Una popolazione zingara piuttosto numerosa era impiegata a Nowa Huta e un certo numero di persone vennero anche dalla parte occidentale del paese, dall'Alta Slesia, si sistemarono lì ma ebbero delle difficoltà

e perciò se ne tornarono indietro. Quando cominciammo a costruire, c'era scarsa disponibilità di materiali, non c'erano mattoni, né fabbriche di laterizi, perciò il mattone fu portato dalle macerie di Breslavia! Portavano il materiale da lì perché nella zona di Breslavia, ricca di argilla, c'era una buona tradizione costruttiva basata sul mattone, e in quel momento moltissimi edifici in rovina venivano demoliti.

M.C. – D.V. *L'attuazione di Miastoprojekt-Kraków fu dunque un grande sforzo collettivo. Chi prese parte materialmente alla costruzione di Nowa Huta? Come venne organizzato il cantiere?*

S.J. Come stavamo dicendo, i lavoratori impiegati nella costruzione della città venivano da molte zone della Polonia, ma la maggior parte dai villaggi dei dintorni di Cracovia, alcuni di loro venivano dall'Alta Slesia, ma erano operai qualificati, portati qui in particolare per insegnare agli altri, poco o niente specializzati.

Per quanto riguarda l'organizzazione del cantiere, esistevano allora delle imprese statali piuttosto ben attrezzate, cui spettava ogni responsabilità connessa con la costruzione. In particolare fu istituita la Dyrekcja Budowy Nowej Huty [Direzione per la costruzione di Nowa Huta], con un responsabile per la costruzione al vertice, che co-operava direttamente con il nostro direttore Ptaszycki, responsabile per la progettazione.

M.C. – D.V. *Certamente, nel periodo post-bellico la possibilità di vivere e lavorare in questa vera e propria terra promessa sembrò una proposta allettante per molti. Possiamo però immaginare che la città industriale sognata non fece la sua apparizione tutta in una volta, dall'oggi al domani. Non è facile immaginare il cambiamento da una condizione rurale, alla quale gran parte dei nuovi arrivati appartenevano, verso la condizione industriale che sopravveniva, la città dell'acciaio. Come avvenne questa transizione?*

S.J. Questo fu un grosso problema all'inizio. Le persone non erano abituate a utilizzare servizi di rete comuni quali l'acqua sanitaria, non sapevano usare il bagno e così via. Venendo da borghi rurali privi di ogni infrastruttura l'inizio fu piuttosto difficile. Gli zingari, ad esempio, accendevano il fuoco nel mezzo del soggiorno,

direttamente sul pavimento di legno, mentre i bagni erano usati per tenerci i conigli! Quindi l'inizio fu veramente difficile ma poi successe che queste persone si adattarono molto velocemente alle nuove condizioni. Il verde fu ben conservato, non venne distrutto, sentivano che quello rappresentava il loro futuro, sapevano che è lì che sarebbero rimasti, avrebbero vissuto e formato famiglia, lì i loro bambini sarebbero cresciuti e quindi curarono bene quello che avevano trovato. Il problema iniziale era stato di tipo psicologico, come si può immaginare, cioè quello di capire com'era successo tutto questo, ma poi, molto velocemente, si adattarono alle condizioni normali della vita urbana.

M.C. – D.V. *Se il piano generale fosse stato realizzato in ogni dettaglio, oggi vedremmo lo skyline di Nowa Huta segnato da un complesso monumentale di alti edifici pubblici intervallati da piazze allineate lungo l'asse centrale della città e dominato dalla mole del municipio. La torre municipale, già illustrata nelle visioni simboliche elaborate dagli artisti del tempo, avrebbe dovuto rappresentare il biglietto da visita della nuova città. Perché questo emblematico edificio pubblico non venne realizzato?*

S.J. Soprattutto per ragioni economiche. Alcune persone della Dyrekcja Budowy Nowej Huty volevano fortemente la costruzione di quel complesso, tra loro c'erano anche alcuni architetti che avevano una visione diversa dalla nostra, riguardo al disegno di quell'area, talvolta ci siamo scontrati su questo tema, proponendo soluzioni diverse. Alla fine il piano di dettaglio del complesso municipale fu preparato, ma nel frattempo le autorità municipali si erano insediate in un altro edificio, che ritenevano sufficiente per le loro attività e non ritenevano necessario che altre risorse venissero impegnate per una nuova sede municipale. Questa è una delle ragioni. La seconda ragione è direttamente collegata alle critiche che ricevevamo dai politici e da poeti e intellettuali legati al regime, che dicevano "questa è una città socialista eppure le case non sono intonacate". In effetti, all'inizio dominava il mattone nudo, non c'era tempo e non c'erano le risorse necessarie per tutte le rifiniture esterne, gli spazi apparivano piuttosto grandi perché all'inizio mancava il verde e quindi nell'insieme mancava l'essenza urbana. Noi volevamo realizzare il

teatro ma loro dicevano “ci sono già molti teatri a Cracovia”, perciò depennarono dal piano il teatro. Poi, all'improvviso, Adam Warzyk, un poeta polacco organico al partito che criticava aspramente Nowa Huta, disse che non c'erano servizi né infrastrutture, che non c'erano cinema e luoghi di socializzazione, che le persone tutto il tempo bevevano vodka, che erano alcolizzati e così via. Immediatamente si mosse l'ufficio politico del partito, fecero una telefonata, io stesso presi il telefono e ci dissero “costruite immediatamente il cinema! Avete due ore di tempo per scegliere dove localizzarlo!”. Perciò decidemmo il posto e il cinema fu costruito, il teatro fu costruito e così via. Ma, come potete intuire, in un altro posto, perché il terreno che avevamo scelto per il teatro non era ancora pronto per l'urbanizzazione! Quindi c'era in effetti un tipo di pressioni politiche alle quali il piano era costretto ad adattarsi, cambiando gradualmente i suoi contenuti. Ci furono rivolte delle critiche anche per quanto riguarda la costruzione delle aree residenziali. Noi cercavamo, per quanto possibile, di utilizzare soluzioni a bassa densità, soprattutto all'inizio, 150 abitanti insediati per ettaro, ma gli economisti sociali ci dicevano “è troppo costoso, dovete costruire con una densità maggiore” e così via. In conclusione si può facilmente capire che tutto questo influenzò in una certa misura l'idea originaria, ma possiamo affermare che in realtà, nonostante alcuni mutamenti di direzione, il piano fu attuato. E forse il fatto di non avere realizzato tutto quello che era in programma fu anche un bene perché abbiamo ancora oggi la possibilità di completarlo in maniera appropriata.

M.C. – D.V. *Nel 1957 venne organizzato un concorso per una chiesa, che doveva sorgere nel settore del centro di Nowa Huta noto come Osiedle Teatralny [Quartiere del teatro]. La proposta selezionata mostrava una chiesa a navata unica dal profilo torreggiante che doveva simboleggiare il Golgota, tuttavia la chiesa non fu mai costruita. D'altra parte il nuovo ordine del socialismo sarebbe dovuto essere libero dai vincoli della religione. Ci può spiegare come mai, nonostante tutto, quel concorso venne espletato?*

S.J. È noto che la chiesa cattolica è sempre stata piuttosto forte in Polonia, sebbene ci fosse un regime di tipo socialista. Inoltre stiamo parlando del periodo che pre-

annunciava la rivoluzione del 1956, quella che in Polonia è nota come “rivoluzione d'ottobre”, quando arrivò al potere Gomułka. L'ascesa di Gomułka rappresentava in quel momento una sorta di libertà, di emancipazione dalla Russia sovietica, sebbene non fosse una indipendenza completa. Perciò, sulla scia di questi eventi, la chiesa cattolica disse “bene, in città il popolo ha bisogno di una chiesa!”. Il governo decise di costruire la chiesa e venne promosso un concorso di progettazione ma quella chiesa non fu mai costruita perché, in seguito, ci fu un ulteriore cambio al vertice che inaugurò un nuovo ciclo del socialismo in Polonia, più duro, e in quel luogo, al posto della chiesa, decisero di collocare una scuola. Proprio in quel momento mi trovavo negli Stati Uniti d'America e dovevo tenere una lezione alla Harvard University, perciò sul New York Times e sui quotidiani polacchi si annunciava che il responsabile del piano di Nowa Huta avrebbe tenuto una conferenza sul tema delle città polacche. La conferenza fu affollatissima perché, a causa della decisione del governo di costruire una scuola al posto della chiesa, a Nowa Huta era effettivamente scoppiata la rivolta. Bruciarono persino una sede del partito! Gli dettero semplicemente fuoco! Era la prima volta che nel blocco sovietico i lavoratori protestavano contro il sistema, perciò il New York Times uscì titolando in prima pagina “Riots in Nowa Huta” e naturalmente alla mia lezione venne un mucchio di gente che voleva sapere perché era successo! Perciò ho un ricordo molto vivo della faccenda e l'aspetto più divertente era il fatto che la chiesa doveva sorgere all'angolo della strada intitolata a Marx ed Engels! Comunque, alla fine, fu costruita la scuola, mentre per la collocazione della chiesa si scelse un altro luogo, dove poi sorse l'Arka Pana⁵.

M.C. – D.V. *Nel 1977 le acciaierie Lenin, arrivarono a produrre 6,7 milioni di tonnellate di acciaio all'anno. Al crescere della produzione industriale in proporzione diretta aumentava il degrado ambientale delle aree agricole adiacenti e in generale di tutta l'area urbana. Gli effetti sull'ambiente avrebbero pesato per molti anni con conse-*

⁵ L'Arka Pana fu consacrata nel 1977, dopo un decennale braccio di ferro con le autorità di partito che ebbe per protagonista l'allora cardinale Wojtyła che inventò clamorose iniziative come messe all'aperto, senza chiesa, a dieci gradi sotto zero.

guenze dirette sulla salute dei cittadini e sull'integrità del patrimonio monumentale di Cracovia. Che tipo di iniziative presero le autorità pubbliche per arginare questo problema?

S.J. Intorno al 1978-1979 il livello d'inquinamento arrivò sull'orlo di una catastrofe ecologica. Ognuno comprese che la situazione era ormai insostenibile e fu in quel momento che partì un grande movimento anti-governativo, di stampo ecologista che si organizzò nel Polski Klub Ekologiczny [Club ecologico polacco]. Il Pke fu la prima organizzazione ecologista indipendente nel blocco dei paesi dell'Europa centro-orientale. Io in quel periodo ero appena tornato dall'Africa, dove avevo diretto la facoltà di progettazione ambientale dell'Ahmadu Bello University in Nigeria, quando, mentre litigavano l'uno con l'altro, mi chiamarono dicendo: "tu puoi salvare questa organizzazione, accetta di diventare il presidente". E così spesi circa sedici anni da presidente di questa organizzazione che divenne forte al punto da intimorire il governo perché le nostre iniziative erano sostenute dall'intera società. Il risultato fu la chiusura dello stabilimento di Skawina per la produzione del fluoro, che minacciava le vite di animali e persone, e a Nowa Huta si cominciarono allo stesso tempo a installare alcuni sistemi nel tentativo di abbassare i livelli di inquinamento. Istituirono una zona di cuscinetto intorno alle acciaierie in cui non era possibile costruire alcunché, congelarono completamente le costruzioni di nuovi edifici e destinarono alcune risorse per l'acquisto degli edifici ricadenti nella zona-cuscinetto, per allontanare le persone da lì e piantare degli alberi. Quindi possiamo dire che vennero intraprese diverse iniziative ma naturalmente non molto efficaci di fronte alla gravità dei problemi.

M.C. – D.V. *Le belle foto di Hermanowicz⁶ ritraggono una città, Nowa Huta, destinata a rappresentare la liberazione dell'uomo moderno in una nuova condizione di benessere. La fine di questa storia è nota a tutti. Intorno al nucleo originario del nuovo centro urbano si è sviluppato un insieme di quartieri residenziali di edilizia intensi-*

⁶ Henryk Hermanowicz (1912-1992) fotografo, ha ritratto i primi anni di vita della città, i suoi spazi urbani, l'epopea della sua costruzione, la vita quotidiana dei suoi abitanti e i riti collettivi che ne scandivano l'esistenza.

va oggi caratterizzati da un alto tasso di disoccupazione e di degrado socio-economico. La città nuova del socialismo pensata e disegnata come centro, è ora diventata ordinaria periferia, con tutto quello che questa condizione comporta. Come si è manifestato questo scivolamento?

S.J. Naturalmente il regime era cambiato. Dopo il 1989 il sostegno statale venne meno, fu introdotta l'economia di mercato e la sopravvivenza dell'acciaieria divenne un problema. La fabbrica non era molto efficiente dal punto di vista economico perché i livelli occupazionali erano troppo alti, mentre le nuove regole del sistema economico imponevano di ridurre il numero degli occupati. Questo provocò manifestazioni di protesta che andarono avanti per molto tempo. C'era inoltre il problema della proprietà degli immobili, la città in origine era patrimonio dello stato, ma poi i singoli proprietari non avevano i mezzi per apportare miglioramenti e rinnovare gli edifici, perciò, in maniera graduale, l'intera struttura urbana cominciò a degradarsi. Le persone invecchiavano, molti di loro erano piuttosto in là con gli anni e la città stessa divenne una città vecchia, non solo per l'invecchiamento degli edifici, ma anche per quello della popolazione. Quindi tutti questi elementi insieme crearono naturalmente un quadro difficile: disoccupazione, immagine negativa della città e via dicendo. Adesso, naturalmente, abbiamo un grande problema: cosa fare con tutto questo.

M.C. – D.V. *A Cracovia, abbiamo incontrato persone appartenenti a settori molto differenti e ogni volta che il discorso andava a finire su Nowa Huta i nostri interlocutori esprimevano giudizi molto netti: che Cracovia finisce a Czyżyny⁷, che Nowa Huta non è un bel posto da frequentare e che i suoi abitanti si riconoscono facilmente per il loro aspetto fisico. Quanto è distante Plac Centralny⁸ da Rynek Główny?*

S.J. Bisogna dire che a poco a poco la situazione sta

⁷ Dei cinque quartieri che compongono la parte orientale dell'area urbana di Cracovia, Czyżyny è quello più esterno rispetto al centro di Nowa Huta, quindi molto vicino al centro di Cracovia. Tuttavia, come gli altri quartieri orientali è nato come un'espansione della "città nuova" e spesso indicato genericamente come Nowa Huta.

⁸ Plac Centralny è il fulcro dell'impianto radiocentrico di Nowa Huta, intorno al quale sono nati i primi insediamenti residenziali, all'inizio degli anni cinquanta.

cambiando e uno dei motivi di cambiamento sta nel fatto che alcuni movimenti d'avanguardia, pittori, scultori, circoli culturali in genere, si sono stabiliti a Nowa Huta. Il Teatr Ludowy è diventato uno dei migliori teatri d'avanguardia di Cracovia e adesso c'è anche Łażnia Nowa⁹. Nowa Huta è quindi diventata un luogo piuttosto di tendenza e a buon mercato, c'è molto verde e abbondanza di spazio pubblico, alcuni preferiscono venire a vivere qui piuttosto che a Cracovia anche perché i servizi pubblici sono piuttosto buoni. Muoversi è agevole perché avevamo strutturato un sistema di viabilità logico e chiaro, ben proporzionato: anche nel periodo natalizio, quando le strade di Cracovia sono già congestionate dal traffico, qui è possibile parcheggiare di fronte al negozio che interessa, io stesso quando sono alla ricerca di qualche regalo per natale, preferisco venire qui dove si può entrare in ogni negozio senza problemi di parcheggio.

Vediamo quindi che, per diverse ragioni, Nowa Huta è diventata piuttosto attraente, tanto che ci sono molte persone senza pregiudizi che a Nowa Huta scelgono di vivere. Naturalmente mancano servizi basilari come gli alberghi e dei buoni ristoranti, mancano servizi formativi di livello superiore, la cui richiesta è qui molto più pressante che a Cracovia. Ma in generale credo che ormai gli abitanti di Cracovia stiano cominciando a considerare Nowa Huta non come uno di quei posti che dovrebbe essere raso al suolo, perché lo hanno accettato e hanno compreso che c'è un certo valore.

M.C. – D.V. *L'area urbana di Cracovia, nel suo insieme, denota un problema di differente distribuzione di valore economico, ma anche di confini e identità. Come dicevamo Nowa Huta non è più solo l'area centrale costruita negli anni Cinquanta, ma un gruppo di cinque quartieri con una popolazione che supera di poco i 200.000 abitanti. Questi quartieri, dal punto di vista politico-amministrativo hanno sempre fatto parte di Cracovia, ma fino a vent'anni fa la loro economia dipendeva interamente dalle acciaierie e non era indispensabile recarsi a Cracovia per lavorare. Adesso Nowa Huta dipende completamente da Cracovia, non solo negli aspetti amministrativi, ma anche dal punto di vista economico. Stando così le cose, porta-*

re i quartieri orientali a essere parte attiva nella produzione di reddito dell'intera città di Cracovia sembra un obiettivo necessario. Quali potranno essere nel prossimo futuro gli elementi chiave per innescare questo meccanismo?

S.J. Credo che la caratteristica più spiccata e la maggiore risorsa di questa area sia la disponibilità di suolo, visto che a Cracovia manca lo spazio per qualsiasi ipotesi di sviluppo. I suoli sono degradati dalle attività degli impianti siderurgici, ma è possibile bonificarli e costruire di nuovo. Sono convinto che uno degli elementi chiave per lo sviluppo, la riqualificazione e il recupero di tutta l'area sia avviare la realizzazione del parco tecnologico. a est delle acciaierie c'è disponibilità di spazio, la posizione è buona, c'è la possibilità di creare un sistema integrato di trasporto che renda l'area facilmente accessibile. Ci sono già molti chilometri di ferrovia e strada che erano a servizio delle acciaierie. Il tracciato ferroviario esistente può essere adesso riconvertito per il trasporto pubblico. Le persone desiderano costruire nell'area delle acciaierie dove per molti anni non fu permesso costruire alcunché e ritengo ci sia un grande potenziale, in quanto la città stessa fu pensata come un sistema di servizi, quindi possiede le qualità per uno sviluppo ulteriore. Credo che la domanda per il futuro sia questa, come si potrà utilizzare la parte esistente di Nowa Huta per la costruzione di nuove e moderne attrezzature urbane. Spero che questo sia possibile con le risorse comunitarie perché le nostre risorse non sono sufficienti per una tale impresa.

M.C. – D.V. *Nel 1996 è stato condotto uno studio sulle Condizioni e direzioni di sviluppo economico e territoriale dell'area strategica Kraków-Wschód [Cracovia est] comprensiva delle aree di pertinenza dell'impianto siderurgico. Lo studio fu prodotto dal Centro di formazione urbanistica del politecnico di Cracovia, da lei personalmente diretto, e individuava quattro obiettivi strategici: il miglioramento ambientale, con particolare riguardo alla qualità della vita di chi abita nei pressi delle acciaierie; l'integrazione spaziale dell'area con la città di Cracovia, la protezione del patrimonio culturale, il miglioramento delle condizioni infrastrutturali. Dieci anni dopo, che risultati ha prodotto quella proposta?*

S.J. Ritengo che la parte essenziale, il senso dello stu-

⁹ Il più giovane teatro di Cracovia in assoluto, che utilizza come propria sede alcuni fabbricati dimessi dell'acciaieria.

dio, fosse quello di cambiare l'immagine della città agli occhi degli abitanti, che adesso si riconoscono in questo piano. Le autorità locali e le persone lo conoscono, sanno di che si tratta e stanno lottando per l'attuazione di alcuni elementi del piano. Vedono in questo piano una sorta di fertilizzante, il seme di una visione per il futuro. In secondo luogo, molte determinazioni e localizzazioni relative all'attuazione sono già state accettate e dieci anni dopo la conclusione dello studio sono pronti i piani particolareggiati per il parco tecnologico e per le abitazioni. Perciò il piano si trova già in fase di attuazione attraverso piani particolareggiati adottati con valore giuridico, e questo vuol dire che prima ancora della costruzione sarà possibile tutelare le aree dall'espansione edilizia incontrollata. Il nodo più difficile da sciogliere è quello della proprietà dei suoli, frammentata tra diversi soggetti pubblici e privati. Il problema è quindi quello di procedere alla fusione di terreni contigui per formare alcuni terreni di dimensione maggiore da destinare a investimenti produttivi. Gli operatori economici dall'estero, in particolare, cercano proprietà di 6-10 ettari, che al momento sono difficili da trovare a Nowa Huta. Perciò il passo successivo sarà quello di risolvere questa frammentazione della proprietà dei suoli, adattando al piano l'assetto proprietario. Direi quindi che ci troviamo adesso all'inizio della fase di attuazione del piano. Ci vogliono molti anni per concludere l'intero processo, ma non è possibile fare diversamente.

M.C. – D.V. Ancora a proposito di piani, nel 2002 veniva bandito dalla Municipalità di Cracovia un invito a presentare proposte sulle Condizioni e direzioni di sviluppo economico e territoriale della città di Cracovia. Il progetto selezionato, di Romuald Loegler e Krzysztof Bojanowski, si concentrava in particolare sul consolidamento della struttura urbana secondo un'idea di continuità volumetrico-formale delle espansioni moderne con la città storica. Questo approccio escludeva i cinque quartieri orientali dell'area urbana di Cracovia. Avendo chiesto a uno dei progettisti il motivo di questa scelta, egli ci ha risposto che il piano per essere realistico ed efficace, non poteva considerare il tema del nuovo assetto di Nowa Huta, area troppo grande per essere oggetto di pianificazione comunale e il cui assetto futuro poteva essere affrontato solamente a livello europeo. Si rispecchia in quella valutazione?

S.J. Credo che la domanda cruciale per il futuro della città sia questa, come si potrà utilizzare la parte esistente di Nowa Huta per la costruzione di nuove, moderne attrezzature urbane. Spero che questo sia possibile con le risorse comunitarie perché le nostre risorse non sono sufficienti per una tale impresa.

Tuttavia, non ha senso sostenere che l'Unione europea sarà la responsabile del futuro dell'area, credo che la consapevolezza delle autorità, in particolare delle autorità locali, sia già tale da permettere loro di sapere cosa fare, c'è solo un problema di risorse e di come utilizzarle. Credo che adesso occorra pensare ad attirare queste risorse. In generale non è facile ottenere i fondi dall'Unione europea perché la procedura amministrativa è piuttosto complessa, ma a poco a poco si stanno cominciando a utilizzare, non solo a Cracovia, ma soprattutto all'esterno dell'area urbana, per riqualificare le infrastrutture di trasporto. Nowa Huta non ha ancora beneficiato degli aiuti comunitari, ma credo che si vada verso un'inversione di tendenza. Ci sono già istituzioni e persone che sanno come muoversi nell'attrarre le risorse comunitarie e probabilmente queste arriveranno presto, ma non credo si possa dire che tocchi all'Europa migliorare la situazione. Questo è tutto compito nostro, naturalmente con l'aiuto dell'Unione europea.

M.C. – D.V. Nel maggio 2005 è stata inaugurata una nuova sezione del museo storico della città di Cracovia, lungo l'Aleja Róż, proprio nel cuore di Nowa Huta. La nuova sede sarà il primo elemento di un itinerario turistico che includerà tutti gli elementi di rilievo del patrimonio culturale di Nowa Huta: tracciati storici, architetture lignee, villaggi e complessi residenziali storici, chiese, luoghi sacri e naturalmente il patrimonio industriale incluso nelle acciaierie. Che ruolo possono avere i beni culturali nella trasformazione socio-economica dell'area orientale di Cracovia?

S.J. Importantissimo. A Nowa Huta ci sono molti beni culturali che ancora non sono stati considerati da enti come il Fondo nazionale per il recupero dei monumenti di Cracovia, che è la principale fonte di finanziamento, normalmente otteniamo dalla Presidenza della Repubblica circa 40 milioni di złoty [12 milioni di euro] all'anno. Facendo parte di questo ente, mi accorgo che

esiste una forte contrarietà nel destinare risorse a Nowa Huta, ma anche in questo la situazione sta gradualmente cambiando. L'ex presidente Kwaśniewski, venne una volta a Cracovia e disse "è vero, anche Nowa Huta ha bisogno di qualche rinnovamento" e un po' di soldi sono già stati dati, al momento solo per alcuni palazzi, monumenti isolati e così via, ma in generale credo che queste risorse saranno in futuro destinate anche al recupero complessivo di questa parte della città, in particolare posti come Kościelniki o Ruszcza¹⁰, dove sorge una splendida chiesa, perciò stanno arrivando alcune risorse per progetti di recupero e valorizzazione dei monumenti, ma questo non è sufficiente. Nowa Huta avrà sicuramente anche un ruolo di attrazione turistica, ma solo se contemporaneamente verrà realizzato il parco tecnologico. Con quello, ci sarà un maggiore afflusso di persone da fuori, bisognerà creare nuove residenze, alberghi e così via. In questa maniera le due cose si sosterranno l'una con l'altra e di conseguenza anche il recupero di Nowa Huta sarà capace di produrre reddito. In questo quadro, non so quanto la società che detiene le acciaierie sia interessata ad apportare dei miglioramenti ma io ritengo che, se riusciranno a mantenere e migliorare la produzione a Nowa Huta, essi miglioreranno anche l'area circostante, cioè le pertinenze degli impianti. Senza questo miglioramento sarà probabilmente impossibile continuare a mantenere buoni livelli di produzione. In realtà l'area delle acciaierie è troppo grande, loro non hanno bisogno di tutto quello spazio e stanno cercando di cedere parte delle aree alla municipalità, che non ne è molto contenta perché preferiscono delle entrate dirette, intendo dire che vogliono ricavare tasse da quell'area, quindi siamo in una fase di negoziati, ma in generale penso che, all'interno della loro politica industriale, stiano cercando di consolidare l'impianto di Nowa Huta, eliminando alcune perdite e puntando sulla produzione di carrozzerie per le automobili, quindi facendo maggiore attenzione a certi prodotti, piuttosto che ad altri.

M.C. – D.V. *Lei personalmente ha disegnato uno degli elementi caratterizzanti del piano originario per Nowa*

Huta, cioè il Park Południowy [Parco meridionale], ma il progetto poi non fu realizzato. La grande area verde era concepita come uno spazio molto vasto per il tempo libero e lo sport, una cerniera tra il cuore della città nuova e la Vistola. Crede possibile una ripresa di quel progetto nel contesto degli attuali programmi di pianificazione locale?

S.J. Sì, ho preparato un nuovo progetto, cambiando il nome del parco, che ora è Park Starorzeczka Wisły [Parco del paleobacino della Vistola], con il quale intendo mantenere il carattere del paesaggio fluviale della Vistola e una parte di questo parco sono gli originari terreni prativi di Nowa Huta, Łąki Nowohuckie, che sono aree sottoposte a vincolo naturalistico. Questo è veramente straordinario perché vicino all'area urbana, nei pressi di Plac Centralny, si possono trovare sessanta specie di uccelli, e molte specie vegetali introvabili altrove. Il progetto è pronto ed è già in fase d'attuazione. Responsabili per l'attuazione del piano sono le guardie forestali di Wola Justowska¹¹, che sono anche i responsabili del giardino zoologico di Cracovia, loro sono degli ottimi specialisti e stanno facendo un buon lavoro per realizzare il parco.

Naturalmente il problema delle risorse finanziarie è pressante ma a piccoli passi il progetto sta andando avanti. Sono molto felice perché dopo quarant'anni ho potuto rifare lo stesso progetto e gioire della sua realizzazione e di vederlo già accettato dalla città.

M.C. – D.V. *È chiaro quindi, e lo abbiamo anche rilevato nel corso di questa conversazione, che Nowa Huta possiede una forte carica simbolica che sarà un'importante risorsa per il suo futuro. Abbiamo constatato che la promozione del suo diversificato patrimonio culturale può avere un ruolo importante per la rivitalizzazione complessiva dell'area. Al tempo stesso, se vogliamo ragionare correttamente in un'ottica di "conservazione attiva", o se preferiamo di "conservazione integrata"¹², non possiamo trascurare*

¹¹ Area collinare sovrastante il corso della Vistola, a ovest di Cracovia. Nota per i suoi valori ambientali e per la presenza di un importante giardino zoologico, è meta usuale per il tempo libero.

¹² Il concetto di "conservazione integrata" fu introdotto dalla Carta europea del patrimonio architettonico, adottata nel 1975 dal Consiglio d'Europa e intesa come il risultato dell'azione congiunta delle tecniche del restauro e della ricerca di funzioni appropriate che nei quartieri e nei luoghi urbani favoriscano il mantenimento della composizione sociale dei residenti. La conservazione, mirando a coinvolgere anche il patrimonio archit-

¹⁰ Contrade rurali situate a est di Nowa Huta, oltre le acciaierie, caratterizzate da specchi lacustri di rilevante valore ambientale che fanno parte del bacino naturale della Vistola.

rare il fatto che in questi cinque quartieri abitano adesso più di 200.000 abitanti, per lo più in unità residenziali di tipo intensivo, costruite soprattutto negli anni Settanta e Ottanta, nel quadro di vasti programmi di edilizia sociale. Parte di questi edifici non sono più adeguati ai livelli attuali di comfort. È possibile e realistico pensare al miglioramento tecnologico e funzionale di questi edifici?

S.J. Bisogna dire prima di tutto che qui in Polonia non abbiamo lo stesso problema che hanno in Europa occidentale, in Germania o in Francia, dove questi complessi residenziali, che noi chiamiamo *blokowiska*, si stanno svuotando, le persone vanno via e gli edifici sono in rovina. Gli appartamenti in questi blocchi intensivi sono di piccolo taglio, il tipo di abitazione attualmente maggiormente richiesto in Polonia, dove in generale non c'è molta ricchezza. A fronte di questa domanda di spazi ridotti, non c'è un'offerta così ampia, perciò mi aspetto che tra pochi anni questi appartamenti non saranno più in uno stato di degrado perché le persone cercheranno di tenerli in buono stato. Naturalmente non è semplice migliorarne le caratteristiche funzionali. Quello che prima di tutto si tende a fare – e che è maggiormente visibile – è il rifacimento delle facciate, che erano carenti dal punto di vista dell'isolamento termico, perché l'energia durante il periodo socialista non costava nulla. Come è noto, l'energia è adesso invece piuttosto costosa, perciò le persone cercano subito di isolare l'edificio rifacendo i prospetti, quindi gli intonaci, i serramenti e tutte le chiusure esterne. Per quanto riguarda il problema dei collegamenti verticali, si partiva dal presupposto che l'ascensore veniva installato solo se l'edificio era più alto di cinque piani. Perciò noi oggi ci ritroviamo questo problema in tutti gli edifici – e sono molti – che non raggiungono i sei piani. Allora si pensava che, in qualche modo, cinque piani potessero essere raggiunti a piedi, ma adesso, per le persone anziane questo rappresenta un grosso problema. Quello di installare gli ascensori in appartamenti che ospitano persone anziane è certamente un problema serio e urgente. È naturale che loro abbiano bisogno di un ascensore, già se si trovano al terzo piano.

tonico di importanza minore viene così intesa come uno dei momenti della pianificazione urbana.

M.C. – D.V. Vogliamo ancora insistere sul tema della qualità della vita, in particolare nei vasti insediamenti di edilizia sociale che durante la seconda metà del XX secolo hanno caratterizzato il volto della città europea a est come a ovest, seppure in forma diversa. Non possiamo negare che, nel caso di Nowa Huta, l'attuazione di specifiche teorie di progettazione ha dato vita a una equilibrata composizione urbana e che quindi la nuova città fu caratterizzata da una particolare attenzione verso la dimensione pubblica. Tuttavia questa innegabile qualità sembra dissolversi se passiamo dalla scala urbana, dello spazio pubblico, alla scala edilizia, dell'abitazione, dello spazio privato. Questa separazione nega il bisogno fondamentale degli esseri umani di identificarsi nei propri quattro muri, nella propria dimensione domestica e non solo nel carattere dello spazio pubblico. È d'accordo con noi?

S.J. Alcuni elementi di integrazione ci sono già, prima di tutto scuole e asili per la popolazione giovane. Huta è ben attrezzata riguardo i servizi sociali. Per ogni unità di 5.000 o 6.000 abitanti ci sono due asili, un centro sociale, una scuola, tutti luoghi primari d'integrazione. Bisogna anche considerare qui il ruolo della chiesa cattolica, un certo numero di chiese parrocchiali, che sono un altro elemento importante che crea integrazione sociale e poi c'è anche a Nowa Huta una tradizione consolidata di circoli che riuniscono persone legate da un particolare interesse. Naturalmente in questi grandi blocchi residenziali a volte non sai chi è il tuo vicino, perché se c'è l'ascensore è facile incontrarsi nell'ascensore, ma dove non c'è, neanche quello! Insomma, non possiamo certamente dire che l'integrazione sociale sia a portata di mano. Ma, gradualmente, nasceranno, per iniziativa privata, più ristoranti, *coffee-houses*, e quindi una maggiore integrazione sociale. Non ci sono ancora i caratteri di una vita urbana ricca e diversificata ma poco a poco se ne intravede la possibilità.

M.C. – D.V. Ancora a proposito delle unità residenziali, quelle più antiche, che formano la parte centrale di Nowa Huta, costituiscono un insieme di rilevante valore culturale e sono oggetto di specifiche restrizioni. È possibile, nei limiti di questi regolamenti, apportare i miglioramenti funzionali e tecnologici che sono necessari alla riqualificazione delle abitazioni?

S.J. Certo, è possibile. Personalmente insisto sul fatto che non tutto dovrebbe essere tutelato. Teoria e pratica della conservazione richiedono di considerare tutti i problemi di scala, spazio e carattere degli edifici, ma naturalmente è impossibile non introdurre, in maniera graduale, degli elementi di miglioramento, probabilmente partendo dalle parti impiantistiche delle abitazioni. Mi aspetto che la suddivisione interna dei singoli alloggi sia cambiata, forse non sarà possibile farlo nelle strutture prefabbricate, sarebbe troppo complicato, ma nelle prime unità residenziali, costruite in mattoni, è piuttosto semplice condurre operazioni come spostare i muri divisorii interni e così via. Quindi è possibile apportare miglioramenti e spero che gradualmente si affermi una tendenza verso usi commerciali, usi pubblici, dei piani terra, questo è possibile e sarà permesso dai regolamenti di tutela. Il problema adesso è che le persone cominciano a ridipingere le facciate, magari in blu e poi, in alto, la fascia di coronamento in giallo! Perciò sono state introdotte restrizioni concernenti il colore e qualsiasi parte dell'edificio tu voglia dipingere, devi ottenere un'autorizzazione dalle autorità preposte alla tutela. Naturalmente c'è un certo controllo, altrimenti l'unicità dell'ambiente urbano di Nowa Huta sarebbe compromessa. Qualcuno, come potete immaginare, vorrebbe costruire un altro piano, in sopraelevazione, ma questo naturalmente non è consentito.

M.C. – D.V. *La rivolta che si è scatenata in Francia nelle "banlieues", ha posto in tutta evidenza il grande problema delle periferie urbane degradate e di chi ci vive. Un rapporto riservato della polizia francese, a proposito delle tre settimane di violenza in tutto il paese, concludeva che la violenza non fu né orchestrata, né religiosa, ma fu piuttosto una "rivolta popolare" legata a una "disperata mancanza di integrazione". Il presidente della commissione europea Barroso ha dal canto suo dichiarato che l'Europa deve farsi carico del problema delle periferie urbane che non riguarda solo la Francia ma potenzialmente l'intera Europa. Crede che la situazione socio economica di Nowa Huta, pur diversa da quella francese, possa condurre in futuro a simili esiti?*

S.J. Non credo che la situazione polacca sia assolutamente comparabile. In Francia c'è un problema del tut-

to differente, c'è in particolare una massiccia immigrazione da altri paesi, dall'Africa in particolare e queste popolazioni immigrate sono state lasciate sole, e sentono di non avere un ruolo nella società francese. Io non credo che gli abitanti di Nowa Huta abbiano questa sensazione di stare ai limiti della società. Questa similitudine non ha alcun senso.

M.C. – D.V. *Abbiamo iniziato questa conversazione cercando di capire come nacque l'ambizioso progetto "Miastoprojekt Kraków" che sebbene sviluppato nel particolare contesto del socialismo, rientrava in pieno nello sviluppo dell'architettura e dell'urbanistica moderna. In quel periodo simili strategie di sviluppo urbano ebbero luogo anche in economie meno regolate dallo stato come nel Regno Unito, in Francia, Germania, Italia, nei paesi scandinavi, e così via. In tutte le economie industrializzate la realizzazione di grandi insediamenti per la nuova classe operaia e urbana metteva in pratica le stesse teorie funzionaliste a partire dalla vicinanza delle residenze ai luoghi di produzione. Oggi, in un contesto economico e politico profondamente cambiato il problema dell'urbanistica non è più governare la crescita delle aree urbane ma semmai di frenarne il declino promuovendo la rivitalizzazione di alcune parti. Quali principi generali restano validi di quel modo di pensare l'urbanistica?*

S.J. Questa domanda ha numerose implicazioni è la risposta non è semplice. Nel cercare di rispondere preferisco collegarmi ancora una volta a quella specifica realtà urbana che conosco bene, della quale ho potuto seguire lo sviluppo in prima persona, nell'arco di cinquanta anni, e che credo sia in ogni caso un buon modello di riferimento. La situazione a Cracovia è tale che la città non sta crescendo molto per quanto riguarda la popolazione, adesso c'è una sorta di stagnazione. L'insieme di tutta l'area metropolitana sta invece crescendo molto velocemente, in particolare le aree esterne, ma la città in senso stretto è invece in una situazione stagnante. Perciò, naturalmente, non è un problema di aumentare la popolazione della città, ma invece di considerare il fatto che, senza alcun dubbio, il nostro tenore di vita aumenterà e che le persone, generalmente più ricche, avranno bisogno di migliori condizioni abitative. Se calcoliamo lo spazio disponibile per abitante nei paesi occidentali

e lo compariamo con quello disponibile a Nowa Huta, probabilmente ci accorgeremo che in Francia o in Germania è disponibile il doppio dello spazio che abbiamo in Polonia. È per questo motivo che lo sviluppo futuro riguarda il miglioramento degli standard qualitativi, non la crescita della popolazione. Inoltre, in una certa misura se, poniamo caso, ci sarà una sorta di motore, un generatore di sviluppo come il Parco tecnologico a Nowa Huta, esso darà luogo a un movimento insediativo tale da far crescere questa parte di città, nonostante il ristagno, e credo che questo abbia qualche relazione con quella che ritengo essere l'idea generale di città, oggi, sulla quale vorrei soffermarmi più avanti per concludere la nostra conversazione.

M.C. – D.V. *È noto che le economie industrializzate pianificate a livello centrale ignoravano del tutto la questione ambientale e il caso di Nowa Huta è anche sotto questo aspetto emblematico. Adesso le emissioni delle acciaierie sono molto ridotte ma a Cracovia, come in ogni area urbana di dimensione medio-grande, la questione ecologica continua a costituire un problema visto che le fonti di inquinamento sono ancora molte e diversificate. L'Europa urbanizzata deve fare i conti, specialmente nei mesi invernali, con polveri sospese che per una compresenza di fattori stazionano sulle aree urbane, costituendo un'enormità di costi aggiuntivi in termini sociali, di gestione urbana, di degrado ambientale. Al tempo stesso la questione delle risorse energetiche, della dipendenza dal petrolio e dal gas naturale si è recentemente rivelata una questione strategica globale capace di condizionare la vita dei cittadini. Non ha l'impressione che con l'emergere di questi problemi l'architetto abbia perso un po' della sua centralità nella costruzione dello spazio urbano?*

S.J. Non credo che la questione energetica influenzerà lo spazio e i valori urbani. Credo piuttosto che la necessità di una maggiore efficienza energetica condiziona la forma degli edifici. È evidente che gli architetti cercheranno in misura sempre più grande di utilizzare fonti rinnovabili per soddisfare il fabbisogno energetico degli edifici e naturalmente l'impatto sull'architettura sarà visibile, ma questo non ha alcuna relazione con il valore dell'architettura e il valore dello spazio urbano, è semplicemente uno dei fattori che condizionano la forma

dell'edificio e in generale, della città.

M.C. – D.V. *Vent'anni fa nasceva il Centro internazionale di formazione e studi urbani del politecnico di Cracovia, di cui lei è tuttora direttore. Il centro è una struttura interdipartimentale, con una spiccata propensione verso l'internazionalizzazione e la gestione interdisciplinare di progetti di ricerca e di formazione. Quali prospettive ci sono nel futuro di questa organizzazione?*

S.J. Stiamo cercando di estendere le nostre attività formative con l'istituzione di una scuola di studi urbani per stranieri, che utilizzi la lingua inglese, visto che c'è adesso un interesse maggiore da parte dei giovani provenienti dai paesi occidentali a studiare in Polonia e quindi c'è bisogno adesso di insegnanti che usino la lingua inglese. Il mio primo obiettivo adesso è quello di creare al più presto possibile le condizioni per istituire dei corsi di studio per stranieri in lingua inglese, nel campo degli studi urbani.

In secondo luogo il nostro obiettivo è anche quello di portare avanti insieme all'Unione europea alcuni programmi che riguardano i temi ambientali, l'ecologia, la progettazione urbana, la pianificazione in generale, ma in maniera più specifica l'ecologia e c'è la possibilità reale per noi di essere coinvolti in alcuni programmi in preparazione. Questo è molto importante perché come sapete esistono risorse specifiche stanziare per questi programmi di ricerca e formazione e d'altra parte noi adesso dobbiamo essere indipendenti, il governo non è favorevole a sostenere gli organismi di formazione perciò il problema è come portare avanti il centro, come mantenerlo e finanziarlo. Questo è un grande problema, ma confidiamo sul fatto che abbiamo delle buone relazioni con paesi dell'ex Unione sovietica, come il Kazakistan, paese molto ricco con il quale abbiamo già stabilito un accordo pluriennale per la formazione superiore dei loro migliori studenti. Otto di loro sono già qui e il prossimo anno saranno trenta. Quindi questa è una buona opportunità per noi, in generale intravedo migliori possibilità dall'est, piuttosto che dall'ovest, per il fatto che persone provenienti dai paesi dell'est sono interessate a studiare qui, ma naturalmente le risorse comunitarie rappresentano un'ulteriore possibilità per sostenere il nostro centro.

M.C. – D.V. *Lei ha fatto parte del team di progettisti che ha disegnato Nowa Huta dal nulla, ma ha anche lavorato ai piani di ricostruzione di Gdańsk, Łódź, Chorzów, Lublin, Santiago del Cile, sperimentando modalità diverse di intervento al centro delle aree urbane e dando forma a edifici rappresentativi come quello dell'università cattolica di Lublino. Le è rimasto qualche sogno nel cassetto?*

S.J. State scherzando! Per quanto riguarda la possibilità di costruire qualcosa, i miei sogni sarebbero certamente poco realistici. Come sapete, per ottenere un buon incarico non bisogna avere la preparazione necessaria o le possibilità per farlo, ma bisogna anche essere in grado, come dire, di “attirare” l’incarico, avere quella sorta di capacità negoziale necessaria per ottenerlo. In questo non posso sicuramente competere con gruppi di progettisti più giovani e attivi, le mie possibilità reali per quanto riguarda la progettazione riguardano piuttosto le attività di consulenza.

In generale sento che le opportunità più immediate sono legate alla mia esperienza di molti anni in diverse parti del mondo e alla possibilità di trasmetterla ai giovani. Adesso insegno in altre scuole, non solo al politecnico, e credo che questa sia la migliore possibilità per me di trasmettere la mia esperienza, cercare di mostrare ai giovani cosa si può fare, indirizzarli, cercare di trovare per loro un futuro nella professione perché l’architettura oggi può convogliare diverse aree disciplinari, non solo la progettazione ma anche temi di altra natura, particolarmente temi ambientali, di conseguenza c’è lavoro per gli architetti non solo negli ambiti tradizionali della professione, ma anche fuori da essa. Per questo è importante trasmettere, prima di tutto tra gli architetti, la consapevolezza dei problemi ambientali. Proprio due giorni fa si è tenuta una grande tavola rotonda sul tema della pianificazione lungo la Vistola, perché come probabilmente avete saputo c’è un tentativo in corso per costruire un edificio multi piano al posto del Forum Hotel, e questa è una vera tragedia! Le autorità non comprendono che il bacino della Vistola è il principale corridoio ecologico della Polonia e che se Cracovia vuole migliorare le proprie condizioni climatiche è necessario eliminare qualsiasi ostacolo che blocchi artificialmente il movimento naturale delle masse d’aria lungo il bacino della Vistola.

M.C. – D.V. *-Che cosa è la città secondo Stanisław Juchnowicz?*

S.J. Partiamo da ciò che veramente sta accadendo sotto i nostri occhi. Il problema adesso è che le città si stanno allargando a macchia d’olio, le aree urbanizzate si stanno espandendo molto rapidamente, non sono ben organizzate e la città tende a diventare nel suo insieme un’area non pianificata, del tutto fuori controllo. Quindi l’unica possibilità per quanto riguarda la dimensione metropolitana – ma noi dobbiamo pensare la città proprio alla scala di area metropolitana – è quella di una relazione più equilibrata tra la città e il suo hinterland rurale. Le dinamiche di urbanizzazione invadono tutto il territorio, i centri rurali intorno alla città diventano essi stessi città, o piuttosto pezzi di città mentre l’architettura vernacolare, i caratteri regionali dell’architettura sono distrutti dall’urbanizzazione, da tutto questo emerge la necessità di creare relazioni più equilibrate tra queste due dimensioni. Allora come possiamo fare tutto questo? In primo luogo bisogna guardare al raggiungimento di un equilibrato sviluppo policentrico del territorio, la stessa Unione europea pensa in questi termini allo sviluppo del territorio e sono fermamente convinto che in questo conglomerato di aree urbane, in questa grande estesa area urbana sia necessario creare uno sviluppo policentrico che abbia le comunità locali come centri. All’interno di questa visione è necessario cercare di conservare in parte l’area centrale, adesso minacciata dalla pressione degli autoveicoli e dai molti individui che minacciano l’integrità del patrimonio culturale, integrando al tempo stesso un’idea di sviluppo sostenibile basato su politiche di solidarietà e coesione sociale come elemento portante della vita urbana.

Sapete bene che il problema più difficile è mantenere nelle persone la percezione di vivere in una certa città, identificabile per i suoi caratteri specifici. Cracovia ha già perso completamente il carattere, nel senso che le persone che vivono fuori dal suo centro non sentono più di stare a Cracovia. Per questo ritengo necessario creare un modello policentrico di governo del territorio, dove le infrastrutture di ordine superiore sono connesse con i centri diffusi, con i nuovi insediamenti e con tutte le infrastrutture secondarie.

In conclusione, è solo nel contesto di un governo al-

largato, connesso e policentrico che vedo il futuro della città, senza una tale politica, sarà difficile fermare lo sviluppo incontrollato delle aree urbanizzate. Questo è quanto possiamo dire sulla città.

[Cracovia, 11 marzo 2006]



Don Piotr Gąsior è il vice-parroco della chiesa di S. Giuseppe, nel distretto di Bieńczyce, uno dei più densamente popolati tra le cinque circoscrizioni di Nowa Huta. A lui abbiamo rivolto, in qualche caso, le stesse domande poste a Stanisław Juchnowicz. Il diverso punto di vista può essere illuminante per definire ulteriormente il “paradigma Nowa Huta” così come viene percepito da un esponente della chiesa cattolica, coinvolto in prima persona nella vita quotidiana della città.

Maria Condò – Daniele Vadalà *Chi sono gli abitanti di Bieńczyce? Da dove provengono? Sono forse i figli e i nipoti degli operai che, negli anni Cinquanta, vennero a costruire Nowa Huta?*

Piotr Gąsior Prima di tutto vorrei fare una precisazione. Sono vice parroco qui da otto anni e inoltre sono nato a Nowa Huta, quindi le mie risposte forse non saranno obiettive. Questo va detto per chiarezza, non guardo Nowa Huta da fuori, ma dall'interno.

Anche io, come quasi tutti, sono figlio di persone venute qui da fuori, la maggioranza delle persone arrivarono dal nord, in particolare dalla regione di Kielce, e da est, Rzeszów, Tarnów. Non c'erano molti *góralski*¹³ perché in quella zona, già prima della guerra c'era un intenso movimento migratorio verso gli Usa e questo flusso continuò anche dopo la guerra. A nord e a est non ebbero questa possibilità e molti colsero questa occasione, la costruzione di questa città per iniziare la loro vita lavorativa e la loro famiglia. Si trattava infatti di ventenni o trentenni, all'inizio dell'età adulta, ai quali veniva offerta una grande occasione di lavoro e dopo qualche mese anche una casa e le scuole per i bambini. È facile

immaginare che questo poteva rappresentare una grande sicurezza. Inoltre, dopo la guerra, le famiglie erano animate da una grande gioia, da un forte entusiasmo di ricominciare a vivere e lavorare. Le persone che vennero a vivere qui non pensavano al fatto che i comunisti volevano costruire una città atea. Come è noto, Nowa Huta non fu pensata inizialmente come una parte di Cracovia, ma come una città a sé stante. Era stata costruita per essere un modello di città senza Dio e senza influsso culturale alcuno della vecchia Cracovia, incluso il pensiero fondato sul cristianesimo. Ricordo un libro intitolato *Nowa Huta, la prima vera città socialista atea*.

Per tornare alla vostra domanda. Sì, gli abitanti di Bieńczyce sono tutti figli e nipoti di chi venne a costruire Nowa Huta o a esercitare qui un qualche mestiere. La maggior parte di loro prestava mano d'opera nella costruzione della città o nelle acciaierie, ma naturalmente c'era anche bisogno di servizi sociali e quindi con gli operai vennero anche ingegneri, insegnanti, medici e così via.

Credo che l'esempio della mia famiglia possa essere rappresentativo. I miei genitori non erano operai manuali. Mio padre ha lavorato qui per poco tempo perché le condizioni di lavoro non lo soddisfacevano e ha cambiato presto, cercando un posto di lavoro a Cracovia. La mia famiglia ha continuato ad abitare a Bieńczyce e io sono cresciuto qui, vicino alla parrocchia. In questo mi sento fortunato perché qui ci sono tutti i luoghi che ho frequentato, dalla scuola materna a quella elementare, fino al mio liceo. Poi ho completato la mia formazione a Cracovia e a Roma, ma prima era tutto qui: a 50 metri la scuola materna, a 100 quella elementare a 150 quella superiore e questa era una situazione molto comoda per tutti. Tante volte, i vecchi del quartiere mi hanno raccontato che per loro questa situazione era molto comoda. Abbiamo tutti i servizi di base, scuole, negozi, e così via. Posso dire che Nowa Huta è stata ben pensata.

M.C. – D.V. *Lei svolge da 8 anni attività pastorale in questo quartiere ed è un osservatore privilegiato della realtà sociale ed economica delle famiglie che ci abitano. Quali sono i problemi più urgenti che condizionano la vita degli abitanti nel quartiere?*

P.G. La prima cosa è la mancanza di lavoro, perché

¹³ Con questo termine si indicano correntemente gli abitanti degli altipiani meridionali della Polonia, a ridosso dei Carpazi. In queste zone si conserva tuttora, seppur profondamente trasformata una tradizione folklorica che si esprime in musica, costumi e manufatti tipici e in una ricca tradizione di architettura lignea.

le acciaierie adesso sono ridimensionate e non c'è più bisogno di molti operai. La seconda cosa è che le nostre abitazioni, all'interno di questi grandi blocchi, sono troppo piccole. Due camere, la cucina spesso senza finestra, costituiscono quel tipo di casa che noi chiamiamo "anti-famiglia". Con questo intendiamo dire che queste abitazioni scoraggiano l'idea di una famiglia grande e per questo motivo i giovani non vogliono continuare ad abitare qui. Se hanno i soldi e un buon lavoro fuggono subito da qui. Questi blocchi, adesso, sono diventati "i blocchi degli anziani". Bambini non ce ne sono. Da parecchi anni si dice che bisognerebbe collegare due o tre appartamenti di questo tipo e fonderli in uno più grande. Credo che se si riuscisse a fare questo i giovani ritornerebbero qui perché dal punto di vista urbanistico e dei servizi questi quartieri sono pensati bene, c'è molto verde, sono molto tranquilli e questo è un aspetto positivo.

M.C. – D.V. *Che tipo di attività propone la parrocchia di S. Giuseppe agli abitanti del quartiere?*

P.G. A Nowa Huta, l'attività primaria delle parrocchia è l'integrazione delle famiglie perché all'inizio, provenendo da contesti diversi, ogni famiglia possiede le proprie usanze, un diverso modo di pregare e di fare le feste, quindi il primo obiettivo è costruire l'integrazione reciproca e la collaborazione. Molto spesso il momento della costruzione della chiesa era l'occasione principale per rinforzare i legami tra le famiglie. Da noi si usa che la gente offre i soldi per costruire la chiesa ma presta anche direttamente la propria opera e questa collaborazione è un'importante occasione d'incontro e conoscenza reciproca.

In secondo luogo, noi lavoriamo molto per educare i bambini e i giovani. Prima potevamo farlo soltanto nelle parrocchie perché durante il comunismo l'educazione religiosa non poteva avvenire a scuola, io per esempio l'ho avuta qui, in questa piccola costruzione che sembra un magazzino [Piotr Gąsior indica una piccola costruzione esterna alla chiesa] adesso lavoriamo anche nelle scuole e ogni giorno, dopo le scuole, abbiamo anche corsi di formazione per adulti. Per i ragazzi, invece, c'è un centro sportivo e culturale con diverse attività.

Infine esistono delle organizzazioni parrocchiali per

sostenere i soggetti disagiati, in particolar modo alcolizzati. Nella nostra parrocchia abbiamo anche avuto una cucina per i poveri, che adesso non funziona ma per dieci anni è stata in attività.

Inoltre noi vice parroci portiamo solitamente i giovani in vacanza fuori città, al mare o in montagna, comunque in luoghi naturali. Questo era particolarmente importante quando la fabbrica andava a pieno regime e l'aria era inquinata, adesso va meglio, l'aria è quasi buona, questo lo potete vedere osservando la neve ammucchiata ai lati delle strade, adesso è bianca, mentre prima era grigia!

Invece, il problema della popolazione che invecchia sta diventando nel quartiere sempre più pressante, prima gli adulti erano occupati più a lungo, adesso invecchiano presto e sono un po' più soli, tristi, a volte lontani dai bambini, i loro nipoti lontani, mi sembra di dover lavorare un po' di più con loro. Credo che i legami intergenerazionali stiano venendo meno. Se una famiglia aveva unico un figlio, che adesso magari lavora a Londra o negli Usa, un anziano genitore rimane solo. Mese per mese nella parrocchia visitiamo quasi 50 ammalati e i genitori rimasti soli.

M.C. – D.V. *Cracovia è un'importante città universitaria e nel corso degli ultimi anni è diventata sempre di più un'ambita meta turistica. Intorno al suo centro storico ruotano molte attività culturali che stimolano l'economia della città. In che misura gli abitanti di Nowa Huta stanno partecipando a questo sviluppo?*

P.G. Questo problema, del rapporto fra Cracovia e Nowa Huta, mi tocca particolarmente e vorrei cogliere l'occasione per spiegare il punto di vista di chi vive qui, in particolare dei giovani che crescono qui.

I cracoviani generalmente pensano che Nowa Huta sia un quartiere brutto, noi invece pensiamo che Cracovia sia fantastica. Noi siamo aperti, visitiamo spesso Cracovia, andiamo nei negozi, quasi tutti i giovani studiano là e nella nostra mente non c'è alcuna barriera, invece negli abitanti di Cracovia esiste questa barriera forse per orgoglio, forse perché Nowa Huta era stata fondata dai comunisti, forse per altri motivi, a dire la verità non riesco a comprendere fino in fondo i motivi che hanno creato questa situazione.

Credo che un elemento decisivo per migliorare questo rapporto sia la maggiore apertura delle giovani generazioni. Personalmente non ho avuto occasione di lavorare al centro a Cracovia, ma credo che quella può essere una buona occasione di confronto. Certo, questo dipende molto dai singoli casi, dal grado di apertura delle famiglie. Se si cresce in una famiglia fortunata non ci sono barriere mentali e l'apertura è più semplice, ma se un ragazzo cresce in una famiglia segnata dall'alcolismo è facile che questa invece si chiuda nella sua realtà e i ragazzi si buttino fino al fanatismo in piccoli gruppi come gli ultrà del Wisła Kraków, e gli orizzonti si chiudono. Noi cerchiamo di aiutare questi giovani usando il campo sportivo del quartiere, che è condiviso con la scuola, ma tutto secondo me dipende dalla famiglia. Un genitore di buon senso può aiutare a vincere questa chiusura che può sfociare facilmente nell'alcol, nella droga, nel teppismo di gruppo. Questa strada pericolosa esiste.

Per quanto riguarda il turismo, cominciamo ad avere anche qui occasioni importanti, abbiamo già i musei e mi sembra sia una buona opportunità. Credo però che il passo decisivo lo possano fare i politici locali, non certamente quelli di Varsavia, ma quelli di qui che hanno a cuore il problema dello sviluppo locale, la gente è pronta.

M.C. – D.V. *Le rivolte che durante l'autunno scorso, hanno sconvolto le città della Francia, evidenziarono il grande problema delle periferie urbane e delle persone che vivono in questi quartieri. Un rapporto riservato dei servizi di polizia francese, concluse che le tre settimane di violenza non furono organizzate ad arte e che non furono di origine religiosa, ma fu invece una "rivolta popolare" legata a una "disperata mancanza di integrazione". Il presidente della Commissione Europea, Barroso ha dichiarato che il problema delle periferie urbane non riguarda solo la Francia, ma potenzialmente l'intera Europa. Crede che la situazione sociale ed economica di Nowa Huta, anche se diversa da quella francese, può condurre in futuro a conseguenze così gravi?*

P.G. Penso di no perché in Francia c'è un'altra situazione. Prima di tutto, qui non c'è diversità culturale, siamo tutti polacchi. Non c'è neanche diversità religio-

sa e oltretutto la religione cattolica integra, è un collante. In terzo luogo, se c'è occupazione, in generale, non c'è motivo perché accadano incidenti particolari. Ovviamente bisogna stare attenti ma mi sembra che la comparazione con la Francia non regga. Inoltre, bisogna dire che questi non sono quartieri dormitorio, qui si potrebbe vivere anche senza Cracovia, ovviamente non vogliamo questo, ma potremmo farlo. Non abbiamo ancora l'università ma tutti gli altri servizi ci sono.

M.C. – D.V. *Capita di leggere sui giornali di episodi di criminalità avvenuti a Nowa Huta e molti pensano che qui l'attività criminale stia crescendo. È un effetto mediatico, per cui ogni cosa negativa che succede qui viene subito registrata e amplificata dai giornali? Oppure esiste davvero a Nowa Huta una situazione così grave da dovere essere studiata come un problema di criminologia?*

P.G. In realtà, la criminalità qui non raggiunge affatto livelli così drammatici. Considerando tutta l'area urbana di Cracovia, Nowa Huta è al terzo posto, ai primi posti ci sono Krowodrza e Podgórze, che sono quartieri centrali, noi in questa classifica siamo al terzo o al quarto posto, ma tutti i politici ultimamente volevano sfruttare la fama del quartiere, il fatto che tutti sanno dov'è, che qui c'era Solidarność, la battaglia per la prima chiesa, insomma, fa più notizia. Quando vado in vacanza mi dicono "come sei sfortunato a fare il prete a Nowa Huta!". A noi dispiace che a volte siano proprio i politici a dipingere il quartiere in questi termini perché in realtà questa è brava gente. Pensate che uno dei nostri rappresentanti è stato eletto qui, ma il primo provvedimento preso dopo le elezioni è stato quello di trasferirsi altrove.

M.C. – D.V. *Volendo stabilire delle priorità, che tipo di progetti sarebbero desiderabili per un rilancio complessivo di Nowa Huta?*

P.G. Come ho già detto, le abitazioni hanno bisogno di miglioramenti decisivi, è necessario per cambiare lo stile di vita delle famiglie. La seconda priorità è quella di creare nuove possibilità di lavoro. La terza è quella di capovolgere l'idea, prevalente all'esterno ma un po' anche all'interno, che Nowa Huta sia un posto brutto e pericoloso, molti turisti hanno paura di venire qui, solo

per questa cattiva fama.

M.C. – D.V. *Primo Levi in La tregua ha raccontato che i campanili di Cracovia furono per lui il primo segno di civiltà e speranza, qualche giorno dopo la sua partenza da Auschwitz. Quei campanili, le torri incoronate della Mariacki, ben rappresentano il ruolo di faro spirituale di una istituzione la cui presenza è impressa fortemente in una città percepita da tutti i polacchi come la seconda Roma. La chiesa cattolica, così importante per il paese e in particolare per questa città, può essere ancora un punto di riferimento, per riscattare Nowa Huta e i suoi abitanti da questo senso di estraneità rispetto ai destini di Cracovia?*

P.G. Bisogna fare una premessa di ordine generale: durante il socialismo il popolo aveva i soldi ma i negozi erano vuoti. Adesso la situazione in Polonia è molto cambiata e noi preti, di fronte alla cultura consumistica dobbiamo proporre una buona gerarchia di valori. Molto spesso la gente comincia a pensare, “io esisto in quanto io possiedo”, invece noi dobbiamo riconfermare, sulla scorta del Vangelo, “io esisto” e basta, “io esisto in quanto uomo”.

Un altro punto fondamentale è quello di abituare le persone alla collaborazione perché il materialismo ateo ha abituato le persone all'individualismo. Questo è stato il frutto avvelenato dell'ateismo: ognuno sta nelle proprie case e non gli interessa quello che può succedere al vicino e questa è una mentalità che va cambiata. Credo che questa sia, in parte, la conseguenza di questo modo di abitare in grandi blocchi residenziali. Siamo troppo vicini e quindi cerchiamo la separazione. In questo grande blocco di fronte alla chiesa abitano quasi quattrocento famiglie e questo non è normale, di conseguenza non c'è voglia di conoscersi, ci si evita, talvolta in chiesa, tra vicini di casa, non ci si saluta neanche. Questo individualismo costringe a vivere anonimi gli uni agli altri.

M.C. – D.V. *Nowa Huta, secondo il programma socialista, rappresentava il modello di un nuovo ordine sociale privo di qualunque legame con la chiesa e quindi nessun luogo di culto doveva essere costruito. Tuttavia gli operai e le loro famiglie erano per la stragrande maggioranza cattolici e nel 1977, a venticinque anni dalla fondazione della*

città, sorse finalmente la prima chiesa, l'Arka Pana, che divenne subito il luogo simbolo di questa città, del riscatto dei suoi abitanti. Che ricordo ha di quell'avvenimento?

P.G. Io ero molto giovane ma ricordo la grande attesa che c'era, il fervore era così grande che la gente diceva “quando la chiesa sarà consacrata ci sarà la fine del mondo”. L'idea dell'arca, della nave veniva vista come simbolo del passaggio, del riscatto e Noé come simbolo di guida spirituale. Abbiamo aspettato il nostro cardinale, Wojtyła, ma la gente si aspettava venisse anche Wyszyński! Quel giorno piovve moltissimo e anche questo fu interpretato da tutti come un segno della benedizione di Dio con l'acqua su questa chiesa. Moltissimi stavano fuori dalla chiesa. Immaginate il livello dell'attesa per questa chiesa, circa centomila fedeli per una parrocchia sola! Poi, negli anni la situazione è cambiata, il cardinale ha diviso la parrocchia in quattro parti e una di queste è la nostra parrocchia di S. Giuseppe. Noi siamo il quarto quartiere di Bieńczyce. L'Arka Pana, come sapete è nota per essere stata la prima chiesa di Nowa Huta ma in realtà c'era già il convento a Mogiła, dei cistercensi, grande e importante centro di spiritualità. I primi blocchi residenziali erano stati costruiti non molto lontano dal convento e la gente cominciò ad andare lì per pregare. Il sogno di una città atea si rivelava quindi sbagliato fin dall'inizio, scontrandosi con la realtà dei fatti e con la profondità della storia spirituale della Polonia. Le autorità comuniste pensavano erroneamente che essendo i cistercensi un ordine monastico votato alla clausura, la chiesa di Mogiła sarebbe rimasta chiusa. Invece, loro aprirono quella chiesa ai fedeli, che custodisce tuttora la croce miracolosa di Mogiła. Il Papa, durante il suo primo pellegrinaggio in Polonia, disse com'era importante la croce per Nowa Huta, prediletta da chi faticava nel lavoro ma manteneva gli occhi aperti verso il cielo. Davanti alla croce di Mogiła pregava anche la nostra regina Jadwiga e la nobiltà cracoviana, la croce di Mogiła rappresentava in pieno proprio quell'eredità che il nuovo regime avrebbe voluto cancellare. Ma un collegamento profondo tra Cracovia e Nowa Huta c'è sempre stato, persino attraverso luoghi pre-cristiani, come il Kopiec Wandy.

M.C. – D.V. *Nel 1983, durante la consacrazione del-*

la chiesa di S. Massimiliano a Mistrzejowice, Giovanni Paolo II disse: "Nowa Huta guarda all'antica Cracovia e impara la storia secolare degli uomini nella terra polacca attraversata dalla Vistola – uomini che hanno sempre professato Cristo, Nowa Huta guarda all'antica Cracovia regale e aggiunge un nuovo capitolo alla sua storia". Il Papa percepiva chiaramente che le barriere ideologiche e politiche che avevano segnato la storia della Polonia e nel Novecento stavano per crollare e che Nowa Huta poteva essere il simbolo di questa nuova realtà. Crede che oggi gli abitanti di questi quartieri possano raccogliere questa eredità?

P.G. Questa eredità spirituale è molto sentita qui. In generale ho l'impressione che le chiese di Nowa Huta siano sono più affollate, magari la gente non è molto istruita ma è molto vicina alle parrocchie. Ogni giorno qui si usa leggere una breve frase dal Papa, durante la messa. Noi non dimentichiamo il fatto che il Papa, quando era il nostro cardinale, veniva a celebrare ogni festa con noi, a Bieńczyce, a Mistrzejowice, ogni natale, ogni capodanno. Lui si è sforzato di sensibilizzare la po-

polazione di Nowa Huta ai santi provenienti da fuori. È significativo il fatto che da otto anni noi abbiamo una santa italiana, Gianna Beretta Molla. Tutte le persone del quartiere hanno adottato con entusiasmo la devozione a questa santa e dopo ogni messa si fermano a pregare qui dove c'è anche una piccola reliquia delle sue vesti. Questa è un'eredità importante del pensiero del Papa. In questo modo, noi siamo rimasti vicini a lui, tutto questo tempo.

[Cracovia, 25 marzo 2006]



INDICE

ARTICOLI

Денис Шумилин, “Метафизический дуализм на фоне библейских образов в стихотворении Тютчева ‘Проблеск’” 313-325

Maria Chiara Ferro, “Sof’ja Alekseevna Romanova. Una donna sovrana nella Moscovia della fine del XVII secolo” 327-336

Метафизический дуализм на фоне библейских образов в стихотворении Тютчева “Проблеск”

Денис Шумилин / Dzianis Shumilin

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 313-325 ◇

Тютчев стоит как великий мастер
и родоначальник поэзии намеков.

Брюсов

ОБЪЕКТОМ данной работы возьмем стихотворение Тютчева *Проблеск*. От него, как ветви от дерева, разойдутся сопоставления и сравнения с другими стихотворениями поэта для раскрытия темы¹.

Слышал ли в сумраке глубоком
Воздушной арфы легкий звон,
Когда полночь, ненароком,
Дремавших струн встревожит сон?...

То потрясающие звуки,
То замирающие вдруг...
Как бы последний ропот муки,
В них отозвавшись, потух!

Дыханье каждое Зефира
Взрывает скорбь в ее струнах...
Ты скажешь: ангельская лира
Грустит, в пыли, по небесах!

О, как тогда с земного круга
Душой к бессмертному летим!
Минувшее, как призрак друга,
Прижать к груди своей хотим.

Как верим верою живою,
Как сердцу радостно, светло!
Как бы эфирною струею
По жилам небо протекло!

Но, ах! не нам его судили;
Мы в небе скоро устаем,—
И не дано ничтожной пыли
Дышать божественным огнем.

Едва усилием минутным

Прервем на час волшебный сон
И взором трепетным и смутным,
Привстав, окинем небосклон,—

И отягченною главою,
Одним лучом ослеплены,
Вновь упадаем не к покою,
Но в утомительные сны².

Познание основы мира в восприятии Тютчева осуществляется через поэтическое созерцание обожествленной природы, стихий, беспредельного, выходящих за рамки физического измерения, в чем и состоит для поэта наивысшая цель лирики. Отсюда и метафизическая окраска многих его произведений, пропитанных вызывающим противоречия дуализмом, связанным с природой во всех ее составляющих, из которых абсолютным средоточием является человек.

Цель настоящей работы – найти соответствия между библейскими образами и поэтическими элементами Тютчева, чтобы проиллюстрировать, что и у Тютчева и в Священном Писании содержатся подобные метафизические категории, глубокие и всеобъемлющие, что может подтверждать общность инспирации поэзии и Библии.

Типичное метафизическому циклу поэзии Тютчева стихотворение *Проблеск*, в чьем названии уже содержится предвкушение семантики произведения, его темы и ключевой идеи, слегка касается лишь одного полуночного мгновения, как бы в полудреме звеня убаюкивающими звуками арфы, таящими в себе всю глубину небесно-земного измерения лирики великого

¹ Создается впечатление, что поэзия Тютчева голографична, а потому один ее элемент (в данном случае – стихотворение *Проблеск*) содержит информацию о всей лирической системе поэта, подобно тому как в одной клетке человеческого тела закодирована вся генетическая информация об организме в целом.

² Здесь и далее текст стихотворений соответствует: Ф.И. Тютчев, *Полное собрание стихотворений*, Ленинград 1987.

поэта. *Проблеск* можно условно разделить на две части: в первых трех строфах говорится о “сумраке глубоком”. Здесь представляется внешний мир, противоположный внутреннему, что предают макротекстуальной форме стихотворения дуалистичекую окраску. Интересно, что внешний мир, мир дня, который поэт не любил, здесь пребывает в сумраке. Это кажущееся противоречие (день-сумрак, а не день-свет) с еще большей силой указывает на то, что днем подсознание закрыто для поэтического мирозерцания, находясь как бы в сумраке. Желанная ночь становится подобна дню, и только тогда тютчевский день становится “отрадным” и “любезным”³. Ночь – нереальный, подсознательный момент, становится реальным, в то время как день – “внешний мир” – уходит подобно “видению”⁴.

Первая часть *Проблеска* как бы начинает псевдо-диалог, когда поэт обращается к воображаемому собеседнику, начиная словами “Слыхал ли...”. С 4-ой по 8-ую строфы поэт переходит на внутренний план, что обуславливает выделение второй части стихотворения, касающейся душевного мира подразумеваемого лирического героя. Форма диалога здесь уступает обобщающему “мы”, о значении которого ниже будет сказано подробнее.

Как бы качаясь в колыбели, мерно и тихо звучит вопрос, каким является первое четверостишие:

Слыхал ли в сумраке глубоком
Воздушной арфы легкий звон,
Когда полуночь, ненароком,
Дремавших струн встревожит сон?..

Каждая строка акцентирует одну и ту же повторяющуюся тематику, связанную с покоем, сумраком, сном (“сумраке глубоком”, “воздушной арфы”, “легкий”, “полуночь”, “дремавших”, “сон”). Уже сам факт преобладания звука “с”, доминирующего в начале слов первой и последней строки данной строфы, как бы обрам-

ленной этим своеобразным и внушающим определенные ощущения звуком, навеивает атмосферу глубокого отдохновения, сна (“с-лыхал”, “с-умраке”, (который к тому же характеризуется здесь эпитетом “глубоком”), и затем в последней строке: “с-трун”, “в-с-тревожит”, “с-он”). Эта атмосфера продержится до третьей строфы включительно, то есть до конца первой части стихотворения. Фонологические маркеры играют немаловажную роль в поддержании специфической атмосферы покоя и сна. Слегка заметное причастие “ненароком” становится в данном контексте дополнительным элементом для передачи ненамеренного, нечаянного действия, когда сознание спит, пребывая как бы в отключенном состоянии. Два глагола, содержащиеся в первой строфе, а именно “слыхал” и “дремавших” не передают никакого активного действия, как, например, “летим”, или “прижать”, встречающиеся после 3-ей, переломной строфы. “Слыхал”, кроме того, характеризуется ярко выраженной тенденцией к прошлому, косвенно побуждая к воспоминаниям и к своего рода ностальгии по безвозвратно минувшему, что вполне гармонирует с тоном всей первой части стихотворения. Наконец заканчивает строфу моносиллабическое “сон”, звучащее кратко, неопределенно и таинственно, как бы растворяясь в онтологической доминанте просыпающегося подсознания.

“Сумрак”, выступая самым первым номинальным ядром не только первой части, но и всего стихотворения, а значит, характеризуясь определенной семантической нагрузкой, – это то время, когда “на пороге как бы двойного бытия”⁵ соединяются две противоположности – день и ночь. При этом план природы сливается с душой человеческой, “жилицей двух миров”⁶. Обозначение противоположностей – один из основных мотивов поэзии Тютчева. Именно противоположности и предполагают дуализм, раздирающий утомленного лирического героя. Это один из важнейших кон-

³ См. *Святая ночь на небосклон взошла*.

⁴ Там же.

⁵ Из *О вещая душа моя!*

⁶ Там же.

цептуальных очагов, связующих невидимыми нитями тютчевские тематики с библейскими.

Проблеск – не единственное место в поэзии Тютчева, где “сон” воплощает в себе ту магическую силу, которая порой одолевает человека, и в чьем преломлении окружающий мир становится иным:

Сумрак тут, там жар и крики
Я брожу как бы во сне...⁷

Или же:

Во сне ль все это снится мне,
Или гляжу я в самом деле,
На что при этой же луне
С тобой живые мы глядели?⁸

Последнее четверостишие напоминает первую строфу *Проблеска*, которую мы анализировали выше. И здесь есть вопросительная форма, а также “я” поэтического героя, сливающееся с адресатом. Сон противопоставлен реальности (“в самом деле”), что опять же подтверждает тему дуализма у Тютчева. Только “луна”, доминирующий и незыблемый компонент этого противоречивого и изменчивого мира, остается неизменной, сопровождая поэта в его реально-ирреальных скитаниях.

В первой строфе *Проблеска* содержится своего рода семантический оксюморон “полуночь встревожит”, как явное указание на глубочайшую тишину, когда самая глубокая ночь (“полуночь”) способна “встревожить сон” своим приходом. Тема сна несомненно обязана своим частичным происхождением Библии. При этом совсем необязательно полагать, что Тютчев заимствовал эту тему непосредственно из Священного Писания, ибо язык поэзии совершенно натуральным образом часто созвучен Библии. И даже не язык, а образы и категории часто встречаются в обоих источниках, характеризуя метафизические величины. Так, Бог являлся во сне и давал откровения и видения своим пророкам (Соломону, Иосифу, Иако-

ву и др.)⁹. Кроме того, Библия сравнивает сон со смертью, уподобляющейся тому состоянию, в котром слияние с потусторонним, выходящим за рамки реального становится естественным¹⁰. Иной мир, в котором находится спящий, – прообраз библейского пакибытия. Так, прообразно сон является точкой соприкосновения небесного и земного, материального мира и идеального, продолжая тематику дуализма. В следующих словах сон, сравнимый с видением, также представлен как момент общения с потусторонним, божественным миром:

Тогда густеет ночь, как хаос на водах,
Беспмятство, как Атлас, давит сушу...
Лишь музы девственную душу
В пророческих тревожат боги снах!¹¹

Всеобъемлющую природу сна поэт отобразил в следующих строках:

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами...
Настанет ночь – и звучными волнами
Стихия бьет о берег свой!¹²

Образы, связанные с “ночью” занимают в поэзии Тютчева не последнее место. Достаточно вспомнить следующие строки, где человек представлен, как “сирота бездомный” при наступлении ночи:

Святая ночь на небосклон взошла,
И день отрадней, день любезней,
Как золотой покров она свила,
Покров, накинутый над бездной.

И, как виденье, внешний мир ушел...
И человек, как сирота бездомный,
Стоит теперь и немощен и гол,
Лицом к лицу пред пропастью темной.

На самого себя покинут он –

⁷ Из *Пламя рдеет, пламя пышет.*

⁸ Из *Июнь 1868 г.*

⁹ Соответственно: 3 Царств 3:5; Евангелие от Матфея 2:19; Бытие 31:11. Здесь и далее текст Библии соответствует: *Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета.* Синодальный перевод 1876 г., Москва 1998. Приводится название книги, первая цифра соответствует главе, после двоеточия приводятся стих(и) глав(ы) через запятую или тире.

¹⁰ См. Евангелие от Матфея 9:24.

¹¹ Из *Видение.*

¹² Из *Сны.*

Упразднен ум, и мысль осиротела –
В душе своей, как в бездне, погружен,
И нет извне опоры, ни предела...

И чудится давно минувшим сном
Ему теперь все светлое, живое...
И в чуждом, неразгаданном ночном
Он узнает наследье родовое¹³.

Поэту свойственно трепетное отношение к миру ночи и звезд, а чувство бесконечности космоса вызывает страх на фоне никчемности смертного человека.

Но меркнет день – настала ночь;
Пришла – и с мира рокового
Ткань благодатную покрова,
Сорвав, отбрасывает прочь...

И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами –
Вот отчего нам ночь страшна!¹⁴

Но есть в поэзии Тютчева и более оптимистическое отношение к ночи:

Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья,
И в оный час явлений и чудес
Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес¹⁵.

Лирика Тютчева глубоко психологична, отчасти потому, что поэт выступает сторонником внутреннего мира человека, субъективного, ночного, противопоставленного внешнему – миру дня, затмевающему поэзию. Поэт не любил дня и льнул к ночи, о чем свидетельствуют следующие строки:

О, как пронзительны и дики,
Как ненавистны для меня
Сей шум, движенье, говор, крики
Младого, пламенного дня!..

О, как лучи его багровы,
Как жгут они мои глаза!..
О ночь, ночь, где твои покровы,
Твой тихий сумрак и роса!...¹⁶

“Умный, как день, Федор Иванович Тютчев любил ночь, был певцом ночи. День представляется поэту обманом, покровом, накинутым над бездной. Но вот полог падает – и перед нами предстает ночь, ночное небо с бесконечным количеством звезд, небо с его вечной тайной. Метафора ночи и дня проходит все творчество Тютчева”¹⁷. Приведенную цитату можно дополнить первой строкой *Мотива Гейне*: “Если смерть есть ночь, если жизнь есть день...”, где пара день-ночь обостряется сравнением с такими сильными категориями как смерть и жизнь. Таким образом, день и ночь в творчестве Тютчева представляют постоянно противопоставляемые понятия, антитезу, выступающую как средство передачи раздвоенности, характерной метафизическому циклу его поэзии.

“Арфа”, возвращаясь к первой строфе *Проблеска*, и без того почти мифический, ирреальный инструмент, сопровождается здесь эмфатизирующим прилагательным “воздушная”. При этом далекая музыка, слышимая сквозь “сон”, (который к тому же рифмуется со “звон” – музыкой арфы), становится еще отдаленнее, переходя из мира реального в мир абстрактный, мир сна. “Арфа”, а ниже в этом же стихотворении и “лира”, – это инструменты, трансформирующие стремления человеческой души, обращая их к своим божественным корням. Понять подобную лирику невозможно только лишь сознанием. Включается нечто более глубокое, подсознательное, а может и бесплотная душа, будучи сродни той метафизической обстановке, в которой нежно-мягким потоком льется сквозь сон поэзия Тютчева:

То потрясающие звуки,
То замирающие вдруг...
Как бы последний ропот муки,
В них отозвавшись, потух!

Метафизическая интерпретация природы и природных явлений, перенесение таких понятий как “сумрак”, “звон”, “полуночь”, “сон”

¹³ *Святая ночь на небосклон возшла.*

¹⁴ *Из День и ночь.*

¹⁵ *Из Видение.*

¹⁶ *Из Как птичка, раннею зарей.*

¹⁷ П.А. Кошель, *Большая школьная энциклопедия*, Москва 2001, с. 466.

на уровень душевных переживаний является неотъемлемой частью стихосложения Тютчева, которое интенсифицируется своего рода дуплетностью, выраженной, во-первых, повторяющимися мотивами в разных его стихотворениях¹⁸, а во-вторых, – пантеистическим дуализмом, связующим субъективные мироощущения с природой и космосом. Таким образом, человеческая природа “сродняется” с природой в широком значении, становясь средоточием влияния небесно-земных сил.

На морфологическом уровне этот прием обеспечивается прежде всего употреблением первого лица множественного числа (“летим”, “хотим”, “верим”, “устаем”, “прервем”, “окинем”, “упадаем”). Такой своеобразный сдвиг местоименных отношений указывает на мобильность ракурса адресант-адресат в некоторых произведениях поэта. Как отмечает Б.А. Успенский, “само нарушение этих условий [сдвиги местоимений] является признаком изменения точки зрения (динамики авторской позиции)”¹⁹.

Сгущение тематики, обеспечиваемое одновременно субъективизацией и обобщением, отображается на фоне предельно сильных и стилистически насыщенных элементов, таких как “потрясающие”, “замирающие”, “ропот муки” (если брать в расчет только второе четверостишие). Из последующих строк видно, что “ропот муки” – это следствие того разрыва, пропасти между “ничтожной пылью” и “божественным огнем”, о чем речь пойдет ниже. Разделение произведено той “стоявшей посреди преграды”, о которой говорится и в послании Павла к Ефесянам²⁰, и которая указывает на барьер

между иудеями и язычниками в узком смысле, и между грешным человечеством и святым Богом в широком смысле. Сама человеческая природа сравнивается у Тютчева, перекликаясь с библейским образом, с пылью. Именно “из праха земного”, согласно Священному Писанию, “создал Господь Бог человека и вдунул в лице его дыхание жизни”²¹. Дыхание Творца и есть тот “божественный огонь”, который натурфилософская концепция поэзии Тютчева мучительно желает примирить с человеческой природой. “Ропот муки” растворяется и гаснет (“потух”) в том слиянии, которое ожидает душу в мифическом мире сна, уступая место иным переживаниям, чей всплеск займет триумфальное описание в пятой строфе.

Давление того “дыхания, которое дало жизнь”²², и является причиной скорби “арфы” души, стремящейся постичь свою суть, являя совокупность онтологического кризиса поэзии Тютчева на фоне неизбежного дуализма. В этом чаянии все нарастает лейтмотив “грусти”, взрывающей скорбь. Это скорбь души, жаждущей познания Непознанного, эта та метафизическая тоска, которая есть следствие отрыва души-дыхания (“Зефира”) от своего Источника. Примечательно и то, что “Зефир”, чье дыхание “взрывает скорбь” мифически символизирует божественное дыхание, а значит Дух Его, легендарное “пнеumo”, являющееся творческой силой Божества²³.

Дыханье каждое Зефира
Взрывает скорбь в ее струнах...
Ты скажешь ангельская лира
Грустит, в пыли по небесах!

Тоска и печаль являются особыми тематическими очагами поэзии Тютчева, созвучными с библейским учением о покаянии: речь идет о той “печали ради Бога, которая производит неизменное покаяние ко спасению”²⁴. Печаль о собственных грехах и никчемности и приводит к

¹⁸ В этой связи Л.В. Пумпянский отмечал: “Замечательной чертой поэзии Тютчева является обилие повторов, дублетов каждая тема повторена несколько раз с сохранением всех главных отличительных ее особенностей”, Л.В. Пумпянский, *Поэзия Тютчева*, Ленинград 1928, с. 9.

¹⁹ Б.А. Успенский, “К поэтике Хлебникова: Проблема композиции”, *Сб. ст. по вторичным моделирующим системам*, Тарту 1973, с. 124, 126. См. также: Б.А. Успенский, *Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционных форм*, Москва 1970.

²⁰ Послание к Ефесянам 2:14.

²¹ Бытие 2:7.

²² См. Иов 33:4.

²³ См. Бытие 1:1; Послание к Римлянам 1:4; 8:11.

²⁴ 2 Послание к Коринфянам 7:10.

раскаянию, а значит и к радости спасения. Различие в том, что поэт не предлагает прибегнуть к помощи свыше для превращения этой печали в радость посредством покаяния. Минутный порыв к небесному не производит конструктивной печали, но подобен “пенящимся волнам”, которые вздымаются, но не достигают небес за недостатком веры,²⁵ что и делает печаль глубоко скорбной.

Музыка взрываемой скорби в струнах воздушной арфы сменяет легкий звон. И вновь – дуалистичекое выражение природы человека. С одной стороны – “ангельская лира”, указывающая на “образ и подобие”²⁶, вложенные в человека как “дыхание”²⁷ Вседержителя: это то творческое начало (“лира”), которое объединяет ограниченного человека и безграничного Бога. Эта та суть, которая съединяет два полюса, суть, сокрытая в душе человека. Грусть, с другой стороны, обусловлена невосполнимым стремлением слиться с Источником, это грусть лиры, находящейся “в пыли”, что непосредственно указывает на перстную природу человека, созданного “из праха земного”.

Интересно псевдо-обращение поэта “Ты скажешь...”. Это излюбленный его прием, о котором мы уже упомянули в начале. Он встречается и в других стихах. Ю.М. Лотман заметил:

Создается ситуация, при которой первое лицо маскирует свой монолог мнимой передачей своей речи собеседнику с помощью высказываний типа: “Ты мог бы сказать...”... “Ты скажешь: ветренная Геба...”... (фактически к этому же типу принадлежит и излюбленный Тютчевым оборот: “Смотри, как запад разгорелся...”, “Смотри, как на речном просторе...”, здесь *твой* взгляд – замаскированный *мой*, подобно тому, как в приведенных выше примерах *твоя* речь – замаскированная *моя*)²⁸.

Восклицание поэта

О, как тогда с земного круга

Душой к бессмертному летим!
Минувшее как признак друга,
Прижать к груди своей хотим

сполна свидетельствует о порыве души воссоединиться со своим бессмертным началом. Этот мотив отмечен также и в следующих строках, на которых мы уже останавливались выше:

О вещая душа моя!
О сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!..

И далее вновь о дуализме человеческой природы на фоне “двойной бездны”:

Так, ты – жилица двух миров,
Твой день – болезненный и страстный,
Твой сон – пророчески-неясный,
Как откровение духов... .

Пускай страдальческую грудь
Волнуют страсти роковые –
Душа готова, как Мария,
К ногам Христа навек прильнуть²⁹.

Нельзя не вспомнить стихотворение *Фонтан*, где поэт одухотворяет водную струю, ассоциируя, я уверен, ее стремление к небесам с порывом души ввысь:

Смотри, как облаком живым
Фонтан сияющий клубится;
Как пламенеет, как дробится
Его на солнце влажный дым.

Лучом поднявшись к небу, он
Коснулся высоты заветной –
И снова пылью огнецветной
Ниспасть на землю осужден.

О смертной мысли водомет,
О водомет неистошимый!
Какой закон непостижимый
Тебя стремится, тебя мятет?

Как жадно к небу рвешься ты!..
Но длань незримо-роковая
Твой луч упорный, преломляя,
Свергает в брызгах с высоты³⁰.

В этой связи приведем следующие слова из Библии: “Человек рождается на страдание, как

²⁵ Псалом Иуды 13.

²⁶ Бытие 1:26,27.

²⁷ Бытие 2:7. Ср. с “Дыханье каждое Зефира...”.

²⁸ Ю.М. Лотман, *Заметки по поэтике Тютчева*, Санкт-Петербург 1996, с. 553-564.

²⁹ *О, вещая душа моя!*

³⁰ *Смотри, как облаком живым.*

искры, чтобы устремляться вверх”³¹. Искры и фонтан (огонь и вода – две природные стихии), устремленные вверх, объединяются темой рвения к небу, но небо не может принять их, и “длань незримо-роковая [...] свергает в брызгах с высоты” их тщетные порывы. Поток воды здесь сравнивается со стремлением человека. Библия также уподобляет человека воде³². Осознание беспомощности в своих порывах вверх есть неотъемлемая часть представления Тютчева о том, что человек – это всего лишь “греза природы”, о чем красноречиво свидетельствуют следующие стихи:

Природа знать не знает о былом,
Ей чужды наши призрачные годы,
И перед ней мы смутно сознаем
Себя самих – лишь грезою природы.

Поочередно всех своих детей,
Свершающих свой подвиг бесполезный,
Она равно приветствует своей
Всепоглощающей и миротворной бездной³³.

Явно чувствуется отрыв природы от человека. Природе фактически нет дела до нашего земного странствия (“Ей чужды наши призрачные годы”). Природа персонифицируется, более того, – Тютчев обожествляет ее. Она представлена “всепоглощающей и миротворной бездной”, безликой творческой силой, где человек – лишь пылинка или капля той струи, напрасно взмывающей вверх, совершая “свой подвиг бесполезный”. Можно подчеркнуть объединение, или по крайней мере сближение, двух характеристик “бездны” (природы) с различными оценочными оттенками: “всепоглощающей” создает впечатление деструктивного могущества, в то время как “миротворной” уже своей морфо-семантикой представляет природу как самодовлеющую творческую силу. Эта частичная парадоксальность созвучна типичному, как мы уже отмечали, дуализму поэзии метафизического цикла, где природа обожествляется в рамках пантеистических взглядов поэта, что еще раз доказывают следующие строки:

В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык!³⁴

Лексические анафоры полустий с силой подтверждают не просто персонификацию, но и обожествление природы. Поэт наделяет природу ключевыми и характеризующими качествами и человека, и Божества (“душа”, “свобода”, “любовь”, “язык”). Можно сказать, что Тютчев антропоморфирует природу и, если возможен такой неологизм, теоморфирует ее своей поэзией. Отсюда обилие природоописательных элементов в поэзии Тютчева как стремление созерцания божественного, что отличается от Библейских взглядов, несмотря на определенное созвучие.

В *Проблеске* используется еще один Библейский образ, который в оригинале представляет Бога восседающим “над кругом Земли”³⁵. “Земной круг”, в словах поэта, связан с бессмертной душой, которой мы “летим” к небесам. Взор, однако, возвращается в “минувшее”, отнесшееся к нам благосклонно, которое посему мы пытаемся удержать в своем сердце (“Прижать к груди своей хотим”), не желая расстаться с ним даже при отрыве от “земного круга” и полете в небеса.

Пятая строфа – кульминационный момент, когда происходит слияние небесного и земного.

Как верим верую живую,
Как сердцу радостно, светло!
Как бы эфирною струею
По жилам небо потекло!

Это то мгновение, когда фонтан достигает наивысшей точки, и вода (весомая категория в творчестве Тютчева) как будто бы замедляет перед тем как вновь падать вниз. Анафора “как” (первые три строки) акцентирует все нарастающий кульминационный момент. Для лирического героя полностью меняется внутренне-внешняя картина мира. Эта троичная анафора держит напряжение, разрешаясь

³¹ Иов 14:1.

³² См. 2 Царств 14:14.

³³ Из *По дороге во Вщиж*.

³⁴ Из *Не то, что мните Вы, Природа*.

³⁵ Исая 40:22.

в апогее слияния противоположностей последней строки. Свидетельство обновленной атмосферы кульминационной строфы – антитеза: “сумерки” (в начале стихотворения) и “светло” (кульминация). Небеса как бы на мгновение открываются и освещают божественной люцидой.

Свершается единение двух неотъемлемых противоположностей – небесного и земного, что звучит предельно гармонично в пантеистической системе Тютчева, где такие оппозиционные понятия как небо и земля существуют вместе. Небо (ирреальное) становится органической частью человека (реальное) и метафорически необъяснимым образом течет по жилам человека: превосходная картина синтеза вечного и временного, ирреального и реального, духовного и физического! Небо, являющееся местом обитания Вездесущего, небо, не вмещающееся и не вписывающееся ни в какие лимиты, теперь уподобляется крови человека, которая протекая по его жилам, питает весь организм. А посему духовное питает и обеспечивает жизнь физическому. Самое время упомянуть слова “Не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих”³⁶, где “слово” – это предвечный Логос³⁷. Небо струится эфирной струей в человеке. Физический мир человека непосредственно связан с более высоким, духовным планом бытия. “По жилам небо потекло” – любимая строка Льва Толстого. Примечательно, что это не первый случай, когда Тютчев ставит рядом “небо” и “кровь”. В *Еще земли печален вид* есть такие слова:

Блестят и тают глыбы снега,
Блестит лазурь, играет кровь...
Или весенняя то нега?...
Или то женская любовь?...

Лазурь неба блестит, в то время как кровь играет. Здесь эти два понятия, относящиеся к двум противоположным мирам – небесному и земному, – существуют параллельно, в то время как в *Проблеске* они сливаются

воедино. Восклицание поэта “Все во мне, и я во всем”³⁸ выражает слияние воедино Божественной природы с человеком.

Своеобразное оживление смертного тела человека при проникновении в него “эфирной струи” созвучно с одной из фундаментальных тем Христианства, основывающейся на ключевой доктрине Нового Завета – воскресении из мертвых³⁹.

В контексте слияния небесного и земного “вера” становится “живою”, а “сердцу радостно, светло.” Вера и радость, о которых здесь говорится, являются неотъемлемыми признаками такого соединения. Вера и радость суть также “плоды Духа” согласно Новому Завету⁴⁰, плоды, появляющиеся в результате слияния с Духом Святым – ипостасью Божества. А поэтому данные стихи находятся в созвучии с павловым богословием, выраженном в его посланиях, и звучат отголосками чистого христианского учения. Библия говорит: “Душа тела в крови”⁴¹. Небо, образно текущее по жилам, становится кровью, сливаясь с душой, вмещающей все небеса и связывающей человека с Богом. В этой яркой символике преобладает приоритет небесного над земным.

³⁸ Из *Тени сизые смесились*.

³⁹ Христос умер плотью, но ожил духом. Победа над смертью и жажда возвращения из загробного мира имеет намного более глубокие корни, чем христианская доктрина. И.Н. Топешко, выдвинувшая инновационную теорию о происхождении языка (И.Н. Топешко, *Культурно-мифологическая концепция происхождения языка / “Новые и вечные проблемы философии”*, Новосибирск 2000), указывает на то, что мифы о возвращении из потустороннего мира и победе над смертью являются основополагающим ядром мифологического мышления человека, уходя своими корнями глубоко в наше мышление. Эти тематика присутствуют во всех мировых религиях, в т.ч. и в Христианстве. Воскресение Иисуса Христа есть залог и пример того, что и смертные смогут когда-то ощутить небо в своих жилах, и что некогда не было разделения между творением и Творцом. Надежда, что это разделение упразднится, подтверждается пророческими словами: “Смерть! где твоё жало? Ад! где твоё жало?”, “И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло.” (Соответственно: 1 Коринфянам 15:55. Откровение 21:4.)

⁴⁰ Послание к Галатам 5:22.

⁴¹ Левит 17:11.

³⁶ Евангелие от Матфея 4:4.

³⁷ Евангелие от Иоанна 1:1.

Кульминационной пятой строфе характерна аллитерация на “р” (“Как ве-р-им ве-р-ою живою, Как се-р-дцу р-адостно, светло! Как бы эфи-р-ною ст-р-уюю...”), как бы раскатистой радостью, выливаясь в катарсис всего произведения, – именно в этом месте мы в полноте понимаем, что “проблеск” и относится к обретению гармонии, описанной здесь, когда приподнимается завеса, разделяющая человеческое и Божественное⁴². Прискорбно то, что за этим мимолетным слиянием противоположностей неизбежно следует разрыв, трагически обращающий земное к земному. Тот факт, что именно в кульминации стихотворения содержится слияние противоположностей, а затем вся эйфория ниспадает, возвращая все на круги свои, подтверждает неотъемлемость дуализма в поэзии Тютчева.

Это “падение” явно уже в шестой строфе, с которой со всей неожиданностью поэтический тон радикально меняется – эйфорическое слияние противоположностей (но в то же самое время и изначально единых сущностей) обрывается:

Но ах не нам его судили;
Мы в небе скоро устаем, –
И не дано ничтожной пыли
Дышать божественным огнем.

Источник радости иссякает и динамичная “р” уступает место тяжелым и отрицательным “н” (“но”, “не” (2 раза), “ни-чтожной”), “м” (“на-м”, “устае-м”, “огне-м”), “с” (“с-удили”), “ч” (“ни-ч-тожной”). Эта фонологическая отягощенность нагнетает состояние обремененности и падения, (вводимое, прежде всего “Но ах”), рассеивая легкость кульминирующего катарсиса прежней строфы.

Фатальная безысходность, выраженная в словах “не дано” красноречиво свидетельствует о пассивности положения смертного человека по отношению к милости, которую он ожидает от Всемогущего. “Не дано” – значит Богом, перед Которым тщетны усилия человека. “Не да-

но” – это преклонение перед Жизнедателем, которое изначально характеризует все религиозные культы, ставящие человека на колени перед Ним, т.к. “Помилование зависит не от желающего и не от подвизающегося, но от Бога милующего”⁴³. “Не дано” делает понятнее метафорическую пару человек-прах (“пыль”). Отметим, что “пыль” здесь охарактеризована как “ничтожная”. Слова Авраама “Я прах и пепел”⁴⁴ неоднократно будут перефразированы в литературе⁴⁵. Вспоминаются слова поэта:

Всесилен я и вместе слаб,
Властитель я и вместе раб⁴⁶.

Сильные библейские образы здесь переплетаются в парадоксе, сочетающем богоподобное всесилие человека и власть, полученную от Господа при сотворении для управления всем живым, с рабским положением зависимости⁴⁷. Властелин всего на Земле становится пылью, прахом земным. Эта раздвоенная натура человека отображена также в словах Державина “Я раб, я царь, я червь, я бог...”. Пыль, кроме того, препятствует дыханию (“не дано дышать”), что в конце концов приводит к летальному исходу. Здесь же пыль персонифицируется, становясь человеком, “ничтожным” в своих порывах, которому “не дано дышать божественным огнем”, что представляет человека смертным и потенциально отнимающим жизнь у себя самого. Отображается противоречивая человеческая природа, в которой борются две противоположные силы – земная и небесная. Может ли “ничтожная пыль” дышать “божественным огнем”, если сама ее суть противоречит сущности Безграничного? Может ли грешный выдержать слияние со Святым? Сам Бог сказал Моисею: “Лица Моего не можно тебе увидеть, потому что человек не может увидеть Меня

⁴³ Послание к Римлянам 9:16.

⁴⁴ Бытие 18:27.

⁴⁵ Например, в стихотворении А.А. Яворского *Я пыль, я прах, я пепел...*

⁴⁶ Из *Всесилен я и вместе слаб*.

⁴⁷ См. Бытие 1:26-28.

⁴² См. Евангелие от Матфея 27:51.

и остаться в живых”⁴⁸. В данном контексте понятны полные скорби слова

Но ах не нам его судили;
Мы в небе скоро устаем.

От одного приближения к огню божественному человек-пыль будет истреблен. Как поэт отметит в последней строфе (“Одним лучом ослеплены”), лишь одной вспышки “божественного огня” достаточно, чтобы привести в состояние абсолютной слепоты несовершенного человека. Слепота и здесь, и в Библии характерна для духовно незрячих, неспособных видеть Бога, дарующего прозрение⁴⁹.

Тема огня заслуживает отдельного комментария и намного более подробного, чем краткая заметка в данной работе. Эта тема примечательна не только ее положением в натурфилософской системе тютчевской поэзии, но и как Библейско-метафизическая категория, ставшая, несомненно, источником многих других поэтических образов. Огонь указывает в первую очередь на очищение, которое неизбежно связано с переплавкой, когда в страданиях отделяется шлак от человеческой души (“Я испытал тебя в горниле страданий”)⁵⁰. О Христе сказано, как о Том, Кто “будет крестить Духом Святым и огнем”⁵¹.

Пантеизм Тютчева ассоциирует огонь (свет) звезд с божественным началом:

Огни, блестящие во глуби светло-синей,
О, непорочный блеск небесного венца!
О звезды! Слава вам! Божественной святыней
Зажглись вы над землей – и длитесь без конца⁵².

Кроме того, огонь придает описанию природы особую окраску, чему поэт отдает должное в виду своих пантеистических взглядов:

Лишь украдкой, лишь местами,
Словно красный зверь какой,

Пробираясь меж кустами,
Пробежит огонь живой!⁵³

Более сложная метафорическая окраска соотносит огонь-реалию с огнем-наказанием великого предвестника реформации, мученика Яна Гуса:

И на костре, как жертва пред закланьем,
Вам праведник великий предстоит:
Уже обвеян огненным сияньем,
Он молится – и голос не дрожит...⁵⁴

“Огненное сияние”, о котором здесь говорится, будь то пламя реального огня, или нимб – сияние святого мученика, – так или иначе связан с чистотой и очищением.

Следующая строфа с определенной долей параллелизма первых и вторых двух строк, сравнивает стойкость героя, его непреклонность с “живым пламенем”:

Душа живая, он необоримо
Всегда себе был верен и везде –
Живое пламя, часто не без дыма
Горевшее в удушливой среде...⁵⁵

“Божественный огонь” Проблеска очевидно является собирательным образом света, недостижимости, тепла, но также и испытания. Итак, огонь – это синкретический атрибут Божества, каким его видит и делает поэт в своих лирических порывах.

Слова “Не нам его судили” – пример оппозиционного дуализма душа-природа, который налицо в творчестве Тютчева. Это “разлад с природой”:

Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе, –
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем.

Поэт задает(ся) вопрос(ом) о причине “разлада”:

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре

⁴⁸ Исход 33:20.

⁴⁹ См. Евангелие от Марка 10:46-52 и параллельные места.

⁵⁰ Исая 48:10.

⁵¹ Евангелие от Матфея 3:11.

⁵² Из *Огни, блестящие во глуби светло-синей* (перевод с французского В.Я. Брюсова).

⁵³ Из *Пожары*.

⁵⁴ Из *Гус на костре*.

⁵⁵ Из *Памяти Е.П. Ковалевского*.

Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник!⁵⁶

Это и символичное изображение “духа”, который “в узах заключен” и “на волю просится и рвется”.

Дуализм просматривается у Тютчева и в таких элементах, как день и ночь.

Сентябрь холодный бушевал,
С деревьев ржавый лист валился,
День потухающий дымился,
Шодила ночь, туман вставал⁵⁷.

Наконец, дуализм Тютчева исходит из двойственности его мировосприятия. Он не анализирует, для поэта не характерно размышление о бытии, но само бытие, его поэтизация! Рассматривая его через увеличительное стекло онтологического поиска, он неизбежно приходит к описанию двойственности всего сущего, чей центр и средоточие – человек – яркое тому свидетельство:

Две беспредельности были во мне,
И мной своевольно играли оне⁵⁸.

Но вернемся к *Проблеску*. За сном следует пробуждение, что неизбежно преломляет восприятие лирического героя. Как бы выходя из некоего небесного, блаженного транса, сон логически сменяется пробуждением. Если сон, который своими сновидениями уносит нас “в неизмеримость темных волн”⁵⁹ – это частичный отрыв от реальности, то пробуждение связано с возвращением в мир реальных. Сон выводит из подсознания человека те элементы, которые делают более отчетливым его родство с Творцом. Этим сон подобен смерти. Христос говорил о смерти как о сне⁶⁰. Во сне происходит сближение с первоосновой, как ни парадоксально может показаться соединение

ирреального и реального. Пробуждение закрывает дверь подсознательным грезам души, прерывая “волшебный сон”, и возвращает сознание на Землю.

Едва усилием минутным.
Прервем на час волшебный сон,
И взором трепетным и смутным,
Привстав, окинем небосклон, –

И отягченную главою, –
Одним лучом ослеплены,
Вновь упадаем не к покою,
Но в утомительные сны.

Но несмотря на отрыв от небесных переживаний во сне, пробужденный человек все же обращает свой “взор трепетный и смутный” к небосклону, откуда интуитивно получает покой, которого ему не достает даже во сне, ибо земной сон для него “утомителен” по сравнению с тем истинным покоем, которого чаует человеческая душа в небесах. Этот покой был мимолетно обретен героем в “проблеске” ночи.

Метафизическую поэзию Тютчева можно схематически изобразить следующим образом

Небо

Человек

Земля

Человек в своих исканиях бесконечно мечется между небом и землей, заключенный в оковы плоти, привязывающей его к Земле, но, тем не менее, стремясь своим духовным взором к Небу (“взором . . . окинем небосклон”), откуда, он чувствует, происходит его суть. При рассмотрении подобных тематик, человек занимает центральную позицию в творчестве Тютчева, которую посему правомочно назвать антропоцентричной – именно человек становится ареной борьбы и переживаний души, мечущейся между небесным и земным.

“Реальная ирреальность” пространства поэзии Тютчева отличается дисгармоничным дуализмом, чему можно найти подтверждение в работе В. Кормачева *Проблемы поэтики Тютчева:*

⁵⁶ Из *Певучесть есть в морских волнах*.

⁵⁷ Из *Сентябрь холодный бушевал*.

⁵⁸ Из *Сон на море*.

⁵⁹ Из *Сны*.

⁶⁰ См. Евангелие от Иоанна 11:11-14.

художественное пространство, где по этому поводу сказано следующее:

В своей предельной законченности эта структура (пространственная) может быть представлена в виде сферы с отчетливо различающимися ядром и оболочкой, находящимися в постоянном и противоречивом взаимодействии. ... Они никогда не находятся в примиренном состоянии, создавая тем самым специфическое качество напряженной, болезненной дисгармонии в самой законченности тютчевского “мировоззренческого космоса”⁶¹.

Дуализм Тютчева многосторонен. О.А. Орлова отмечает, что “структурно-семантическая бинарность (какова бы ни была ее природа) является признанной отличительной чертой тютчевского поэтического мира и сказывается в каждом его элементе”⁶².

Следуя юнгианской архетипической критике, “раздваивающей” личность на персону (внешняя личность) и аниму (внутренняя личность), И. Бетко в своем докладе *Опыт философской лирики Тютчева и проблема типологии украинской религиозно-философской поэзии* поднимает проблему несоответствия внешней официальности Тютчева внутреннему “я” его поэзии⁶³. С одной стороны – направленность на рационализм, социум, обусловленная уже тем фактом, что Тютчев был на дипломатической службе, с другой стороны – онтологическая созерцательность, реализованная в его лирике и направленная на бессознательное⁶⁴. “Да, Тютчев был государственным, человеком “мундирным”, дипломатом, сановником, цензором, но было бы неверно не заметить в нем тайного интереса к бунту. Этот консерватор вдруг как

бы начинает понимать значение будоражащего, бунтующего начала, вред застоя”⁶⁵. Такой раздвоенностью объясняются элементы хаоса и безумия в тютчевской поэзии. “Натурфилософский параллелизм, “двоичность” не остались у него только материалом и стилем, но и повлекли всю организацию стихового материала”⁶⁶. Примечательны и следующие слова: “Что может быть противоположнее поэту, чем дипломат? Но как сказано в Библии: “Дух веет, где хочет”. И даже дипломат становится поэтом. Стоя ногами на паркете во время приемов, раутов, он в мыслях был в вечности, в звездном космосе. Основное качество тютчевской лирики – это его духоподъемность. Поэт высок, торжественен”⁶⁷.

Возвращаясь к противопоставлению персона – анима, хочется привести следующую цитату:

По мнению И. Бетко, подобные мотивы тютчевской поэзии имеют отчетливые “женские” черты архетипа анимы, в то время как архетипу персоны соответствует “мужская” внешняя личность поэта. Отсылая к теории глубинной психологии с ее объяснением специфики личности детскими переживаниями, докладчица интерпретирует биографию поэта, в первую очередь его отношения с женщинами, как отражение комплексов, укоренившихся в бессознательном, а драматические ситуации жизни Тютчева как “аниматозные проблемы”. Поэтическому творчеству также был поставлен юнгианский “диагноз”⁶⁸.

Наконец дуализм тютчевской поэзии вытекает из свойственной ему оппозиции Россия – Запад, оппозиции двух противоречащих ментальностей. “Он, с одной стороны, человек, проживший большую часть жизни на Западе, европеец, скептик 19 века. С другой стороны, он был эллин мифологического, трагического ощущения мира”⁶⁹. Незаконченный трактат Тютчева на французском языке под назва-

⁶¹ В.Н. Кормачев, “Проблемы поэтики Тютчева: художественное пространство”, *Творчество Ф.И. Тютчева: филологические и культурологические проблемы изучения*, Вып. 15-16, Донецк 2003, с. 294-295.

⁶² О.А. Орлова, “Ф.И. Тютчев. ‘О чем ты воешь, ветер ночной?..’: Опыт анализа”, *Анализ одного стихотворения, ‘О чем ты воешь, ветер ночной?..’: Сб. науч. тр.*, Тверь 2001. с. 28-41.

⁶³ См. Н. Александровская, “Отчет о конференции в Чикаго ‘Тютчев и его время’”, *Новое литературное обозрение*, 63, с. 425-431.

⁶⁴ См. В.И. Копалов, “Ф.И. Тютчев – дипломат и мыслитель”, *Известия Уральского государственного университета*, 33, 2004, с. 140-146.

⁶⁵ П.А. Кошель, *Большая школьная энциклопедия*, Москва 2001, с. 470.

⁶⁶ Ю.Н. Тынянов, *Пушкин и Тютчев*, Москва 1968, с. 188.

⁶⁷ П.А. Кошель, *Большая школьная энциклопедия*, Москва 2001, с. 471.

⁶⁸ Н. Александровская, “Отчет о конференции в Чикаго Тютчев и его время”, *Новое литературное обозрение*, 63, с. 425-431.

⁶⁹ П.А. Кошель, *Большая школьная энциклопедия*, Москва 2001, с. 468.

нием *La Russie et l'Occident* продолжил давнюю историософскую тему взаимоотношений России и Запада⁷⁰.

С недоверием к мысли, к человеческому “я”, к людской гордыне связаны и общественно-политические взгляды Тютчева. Чрезмерное значение индивидуальности, мысли, “духа” свойственно, по мнению поэта, Западу. Наоборот, начало иррациональное, органическое, эмоциональное, “душевное” свойственно Востоку, России. “Умом России не понять, аршином общим не измерить: у ней особенная стать – в Россию можно только верить”. России свойственно, по мнению Тютчева, смирение, в отличие от демонически гордого Запада. Не может не различить “гордый взгляд иноплеменный”, что “сквозит и тайно светит” в “наготe . . . смиренной” России⁷¹.

В заключение хочется привести обобщающую цитату, представляющую дуализм Тютчева как

“двоичность” поэтического мира, несводимую ни к романтическому, ни к классицистическому канону, которая проявляется на всех структурных уровнях текста и находит, в частности, отражение в особой значимости предела между двумя сферами этого единого мира, одновременно объединяющего и разъединяющего их”⁷².



⁷⁰ Подробные разработки по данной проблеме можно найти в В. Кантор, “Тютчев: Российская Империя как вторая Европа и римский вопрос”, *Тютчевский сборник “К двухсотлетию со дня рождения поэта”*, Под редакцией Дануты Пивоварской и Василия Шукина, Краков 2004, с. 183-201. А также В.М. Карев, *Тютчев: Наполеон и революция: (Из истории русской литературной наполеониады)*, Москва 1995, с. 152-60.

⁷¹ П.А. Кошель, *Большая школьная энциклопедия*, Москва 2001, с. 469.

⁷² О.А. Орлова, “Ф.И. Тютчев. ‘О чем ты воешь, ветр ночной?..’”: Опыт анализа, *Анализ одного стихотворения, “О чем ты воешь, ветр ночной?..”*: Сб. науч. тр., Тверь 2001, с. 29.

Sof'ja Alekseevna Romanova.

Una donna sovrana nella Moscovia della fine del XVII secolo

Maria Chiara Ferro

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 327-336 ◇

SESTA dei tredici figli dello zar Aleksej Michailovič e della sua prima moglie, Maria Il'inišna Miloslavskaja, Sof'ja Alekseevna Romanova governò lo stato russo per soli sette anni dal 1682 al 1689. A detta dei contemporanei era una donna estremamente intelligente, istruita – ebbe come istitutore il noto poeta di corte Simeon Polockij – energica e molto ambiziosa. Nel maggio del 1682, in concomitanza con la crisi dinastica successiva alla morte dello zar Fedor Alekseevič, Sof'ja abbandonò il *terem*, gli appartamenti riservati alle figlie (*carevny*) e alla moglie (*carica*) dello zar, e prese parte attiva alla vita politica come reggente per i fratelli Ivan, inabile al governo, e Pietro, minorenni; da quel momento si mostrò spesso in pubblico – cosa di per sé poco opportuna per una principessa del XVII secolo – e si arrogò titoli e diritti propri della moglie dello zar, quando non esclusivi del regnante in persona. Forte del sostegno del partito dei Miloslavskij e di uomini di sua fiducia reclutati fra le fila dello *dvorjanstvo*, il governo di Sof'ja promosse alcuni importanti provvedimenti in politica estera e interna: si occupò del problema dei servi fuggitivi, del commercio, di dirimere controverse sorte in seno alla Chiesa ortodossa in polemica coi vecchi credenti; dal punto di vista culturale, proseguendo la politica paterna, e grazie alla collaborazione del principe V.V. Golicyn¹, Sof'ja appoggiò gli eredi del

latineggiante Simeon Polockij, e promosse l'istituzione della prima accademia di studi superiori della Moscovia, la cosiddetta Accademia slavo-greco-latina. In fatto di politica estera, dopo un promettente esordio che vide la firma della pace con la Svezia e l'inizio delle trattative con la Polonia, la *carevna* finì per collezionare solo pesanti sconfitte nelle campagne di Crimea del 1687 e 1689, che alimentarono pian piano il malcontento popolare e di alcuni dei membri del governo nei suoi confronti.

Di Sof'ja e dei fatti che la condussero al potere è già stato ampiamente scritto, sia dal punto di vista storico che letterario-culturale; l'ultimo trentennio ha visto crescere in modo particolare l'interesse per l'argomento: negli anni Ottanta e Novanta del XX secolo A.P. Bogdanov ne ha affrontati diversi aspetti, ponendo attenzione soprattutto alla produzione panegiristica in onore di Sof'ja²; nel 1990 Lindsey Hughes ha pubblicato *Sophia Regent of Russia 1657-1704*³, volume monografico che resta a oggi il profilo più esauriente sulla *carevna*, nonché alcuni articoli su aspetti specifici relativi al personaggio⁴. Nel 1992 E.K. Zelenskij ha contribuito al

aspetto, impegnato come era per volontà di Sof'ja sul fronte estero, dove si rivelò però tutt'altro che un accorto stratega. Si veda al riguardo V. Gitermann, *Storia della Russia*, a cura di G. Sanna: Firenze 1973², pp. 382-383.

² A.P. Bogdanov, "Političeskaja gravjura v Rossii perioda regenstva Sof'i Alekseevny", *Istočnikovedenie otečestvennoj istorii 1981*, Moskvja 1982, pp. 225-246; Idem, "Sil'vestra Medvedeva panegirik carevne Sof'e", *Pamjatniki Kul'tury, novye otkrytija*, Moskvja 1982, pp. 45-52; Idem, *Pamjatniki obščestvenno-političeskoj mysli v Rossii konca XVII veka: literaturnye panegiriki*, I-II, Moskvja 1983; Idem, "Carevna Bogom dannoj Premudrosti", *Nauka i Religija*, 1993 (VIII), pp. 56-61; Idem, *Letopisec i istorik konca XVII veka: očerki istoričeskoj mysli "perechodnogo vremeni"*, Moskvja 1994; Idem, "Carevna Sof'ja Alekseevna v sovremennyh poetičeskich obrazah", *Kul'tura srednevekovoj Moskvj. XVII vek*, a cura di L.A. Beljaev, T.I. Makarov, S.Z. Černov, Moskvja 1999, pp. 305-325.

³ L. Hughes, *Sophia Regent of Russia 1657-1704*, New Haven - London 1990.

⁴ L. Hughes, "Ambitious and Daring above her Sex: Tsarevna Sophia Alekseevna (1657-1704) in Foreigners' Accounts", *Oxford Slavonic Pa-*

¹ Distintosi già come abile uomo politico al servizio degli zar Aleksej e Fedor, il principe Golicyn, collaboratore e favorito di Sof'ja, era anche un uomo di grande cultura, la sua era una delle più ricche biblioteche private dell'epoca, contenente testi di svariati generi, in maggioranza di carattere laico e molti in lingua straniera. Se possiamo quindi immaginare che esercitasse grande influenza sulla politica culturale di Sof'ja, dimostrandosi tra l'altro, come riportano le testimonianze dei gesuiti Philippe Avril e Georgius David, estremamente tollerante in fatto di religione, dobbiamo concordare con Gitermann che sottolinea come Golicyn non riuscì affatto a portare avanti le proprie idee in politica interna: del suo grandioso e moderno progetto di riforma dello Stato russo, che se realizzato gli avrebbe guadagnato fama paragonabile a quella di Pietro o Caterina la Grande, il principe non pervenne ad attuare neanche un solo

dibattito sull'immagine di Sof'ja nella poesia di corte a lei dedicata⁵, mentre a sette anni di distanza A.S. Lavrov scriveva *Regentstvo Carevny Sof'i Alekseevny*⁶, volume di taglio storico che approfondisce le complesse dinamiche di corte all'origine dell'ascesa di Sof'ja al potere e aiuta a orientarsi fra le rivalità dei partiti dei maggiori dell'epoca. Isolde Thyrêt è poi tornata sull'argomento nel 2001 dedicando al personaggio di Sof'ja l'ultimo capitolo della sua interessante monografia *Between God and Tsar: Religious Symbolism and the Royal Women in Muscovite Russia*⁷.

Se da una parte le complesse dinamiche che portarono Sof'ja sul trono sono state indagate e approfondite, rimane da chiarire in che modo ella riuscì non solo a "usurpare" un'ingente fetta di potere, ma a mantenerlo così a lungo. Come poté una donna vissuta nel *terem* fin dalla nascita essere riconosciuta come sovrana legittima in una società come quella della Moscovia? Quali furono gli espedienti culturali che pose in atto per rafforzare la propria posizione?

Il XVII secolo è stato considerato spesso un secolo di passaggio che ha visto la Russia uscire dal suo lungo medioevo per avviarsi lentamente verso l'era moderna, il cui inizio si fa coincidere con le prime riforme di Pietro il Grande (1689-1704)⁸. L'ultimo secolo dell'epoca pre-petrina ha mostrato invece un fermento di cambiamenti culturali e contraddizioni profonde, che ne fanno un periodo storico di grande interesse e di fondamentale importanza per lo sviluppo culturale e sociale del paese. Le definizioni di "secolo delle rivolte"⁹, "periodo

di passaggio"¹⁰, "periodo bizantino"¹¹, supportano tale tesi, evidenziando la complessa natura del periodo in questione: in esso, infatti, risultavano già in atto molti contatti con paesi occidentali grazie ai quali la Moscovia si aprì alle suggestioni del barocco e del rinascimento europei, che avrebbero trasformato, nel volgere di un secolo, la mentalità dell'élite intellettuale, permettendo così a Pietro di compiere il passo decisivo verso la modernizzazione. Gitermann ad esempio sottolinea che "nella politica di Pietro il Grande non si manifestò alcuna idea che già prima della sua assunzione al trono non fosse stata espressa e, sebbene solo in misura modesta, tradotta in pratica"¹². Il confronto fra il vecchio e il nuovo, fra le tradizioni antico-russe e le novità occidentali mutate dalla Polonia-Lituania attraverso la Rutenia, era già chiaramente manifesto durante il regno di Aleksej Michailovič (1645-1676) e fu proprio la vivacità della sua corte lo sfondo sul quale si inserì la figura di Sof'ja, l'ambiente che concorse al formarsi della sua personalità. Quando, verso la fine del secolo, ella salì al potere, la Moscovia mostrava ormai, se così si può dire, due anime: quella contadina antico-russa, di cui il popolo con la sua visione del mondo e dei rapporti sociali era espressione, e quella di studio polacco-latina, importata, ma ormai profondamente radicata nella mentalità dell'élite intellettuale aristocratica. Furono queste due culture che, come ebbe a dire Pančenko, si contrapposero polemicamente fino a sfociare nel *raskol* che divise la Chiesa ortodossa russa nella seconda metà del secolo¹³.

All'interno di questa dialettica Sof'ja emerse come donna coraggiosa e moderna, ma costretta a fare i conti con una società che, dal punto di vista sociale, conservava un assetto di tipo patriarcale in cui non si prevedevano molte possibilità di azione a livello pubblico per le donne della famiglia dello zar. Basandosi sulla storiografia della fine del XIX secolo, si è in effetti portati a pensare a un progressivo isolamento delle donne dalla vita politica e sociale – rispetto alla relativa autonomia di cui avevano goduto fino al XVI secolo – dovuto a molteplici e non facilmente identificabili cause concomitanti. Si trattava forse di un retaggio bizantino? O

pers 1988 (21), pp. 65-89; Idem, "Sofiya Alekseevna and the Moscow Rebellion of 1682", *Slavonic and East European Review* 1985 (63), 4, pp. 518-539; Idem, "Sophia 'Autocrat of All the Russias': Titles, Ritual and Eulogy in the regency of Sophia Alekseevna (1682-1689)", *Canadian Slavonic Papers*, 1986 (28), 3, pp. 265-286.

⁵ E.K. Zelenskij, "Sophia the Wisdom of God" as a Rhetorical Device during the Regency of Sof'ia Alekseevna, 1682-1689, I-II. [PhD. Dissertation], Washington, DC 1992; Idem, "Sophia the Wisdom of God: the Function of Religious Imagery during the Regency of Sof'ia Alekseevna of Muscovy", *Women and Sovereignty*, Edinburgh 1992, pp. 192-211.

⁶ A.S. Lavrov, *Regentstvo Carevny Sof'i Alekseevny*, Moskva 1999.

⁷ I. Thyrêt, *Between God and Tsar: Religious Symbolism and the Royal Women of Muscovite Russia*, DeKalb 2001, il capitolo che riguarda Sof'ja – intitolato "Sof'ia Alekseevna, the Tsarevna as Ruler" – si legge alle pp. 139-169.

⁸ L.A. Černaja, *Russkaja kul'tura perechodnogo perioda ot srednevekov'ja k novomu vremeni*, Moskva 1999, p. 67.

⁹ A.M. Pančenko, "Literatura perechodnogo veka", *Iz istorii russkoj kul'tury. III (XVII-načalo XVIII veka)*, a cura di Idem, Moskva 1996, p. 11-247 (cit. da p. 11).

¹⁰ L.A. Černaja, *Russkaja Kul'tura*, op. cit., p. 13.

¹¹ I. Zabelin, *Domašnyj byt russkich carej i caric v XVI i XVII st.*, Moskva 1901, p. 152.

¹² V. Gitermann, *Storia*, op. cit., p. 349.

¹³ A.M. Pančenko, "Literatura", op. cit., p. 59.

della manifestazione di influenze tatarè?¹⁴ Certo è che con la seconda metà del XVI secolo entrò in vigore la *teremnaja sistema* (il sistema del *terem*), e alle donne russe, in particolare a quelle dell'alta società e della corte, venne fatto obbligo, come ricorda Kotošichin, di vivere in stanze riservate, il *terem* appunto, alle quali avevano accesso soltanto i familiari, i parenti più stretti, il medico in caso di seria indisposizione e i servi personali, e dove le donne della famiglia reale conducevano una vita simile a quella delle converse del più rigido dei monasteri¹⁵. Le occasioni di apparire in società si riducevano alla partecipazione ai banchetti nuziali, ai funerali, e alle rare iniziative di beneficenza di cui la *carica* e le *carevny*, con il consenso dello zar, si facevano promotrici¹⁶. Di conseguenza il contributo delle donne alla vita sociale e politica veniva considerato uno scandalo, la dimostrazione di autonomia e l'infrazione di tali norme una vergogna e un disonore per l'intera corte. Le prospettive di acquistare maggiore indipendenza sposandosi erano assai esigue visto che in genere non si favorivano i matrimoni fra le figlie dello zar ed esponenti di ceto inferiore e si evitava di darle in spose a re stranieri per non incorrere in sconvenienti contaminazioni della fede ortodossa, conservatasi – secondo l'opinione delle autorità – intatta ormai solo in Russia¹⁷.

Dagli anni Novanta del XX secolo, alcune studiose (quali N.S. Kollman¹⁸ e la già citata I. Thyrèt), sulla scia dei *gender studies*, ma senza la pretesa di forzare una storia già scritta e vissuta, hanno iniziato a mettere in discussione, con una rilettura delle fonti, queste concezioni forse estremizzate e un po' superficiali, che proiettano griglie di valori moderne su eventi del passato determinandone un'interpretazione anacronistica. A oggi, comunque, rimane difficile azzardare una valutazione definitiva sulla condizione femminile in Moscovia, ma il quadro che inizia a delinearsi sembra illuminato dalla

presenza fattiva anche di alcune donne, esponenti della famiglia imperiale, accanto agli zar, in qualità di consigliere, reggenti o addirittura – e questo fu il caso di Sof'ja – sovrane. Utilizzando non solo i documenti ufficiali, ma anche tutta la produzione encomiastica, panegiristica e artistica che accompagnava ogni importante atto pubblico dello zar e della sua famiglia, Thyrèt ha proposto un quadro delle condizioni della nobile Moscovita per certi aspetti più obiettivo, che facilita la comprensione del senso che per l'uomo dei secoli XVI-XVII potevano assumere contingenze quotidiane apparentemente prive di un significato specifico come riti religiosi, pellegrinaggi, commissioni di oggetti sacri. Con un'oculata analisi del significato simbolico e della valenza semantica delle immagini letterarie usate per riferirsi alle *caricy*, o impiegati nel ritrarle, la studiosa ha evidenziato come nella Moscovia vengano elaborate concezioni particolari relative alla figura della moglie dello zar, nell'intento di legittimare il suo ruolo a corte e affermare il suo potere accanto al marito¹⁹. Tuttavia tali conclusioni necessitano di una lettura critica, che ricordi che molto di quanto è possibile ricostruire, pur proposto con argomentazioni convincenti, resta comunque a livello di ipotesi.

Riteniamo non si possa dubitare del fatto che l'esistenza delle donne della famiglia imperiale nei secoli XVI-XVII fosse regolata da un rigido protocollo di comportamento che riservava loro degli spazi d'autonomia ridotti e delle sfere d'attività prestabilite. Per questo motivo le uscite nelle occasioni ufficiali, le uniche a essere registrate nelle cronache, erano piuttosto limitate e ciò può avere indotto gli storici a leggere il segno della reclusione nella condizione della nobile della Moscovia. Ciò che a nostro avviso può essere accettato è l'interpretazione che Thyrèt propone dell'istituzione del *terem*: laddove Zabelin, Kotošichin e gli altri sostenitori della teoria dell'isolamento della donna moscovita dipingono il *terem* alla stregua di un forzato esilio domestico, la studiosa americana reinterpreta le fonti e mostra che si trattava invece di un complesso intrecciarsi di consuetudini, mentalità, dettami d'etichetta che, se da una parte limitava le possibilità di movimento delle donne della famiglia reale, allo stesso tempo riservava alla *carica* – ma anche alle figlie e alle sorelle dello zar – funzioni

¹⁴ Teorizzatori e sostenitori di questa "teoria dell'isolamento" furono in primis I. Zabelin G.K. Kotošichin.

¹⁵ G.K. Kotošichin, *O Rossii v carstvovanie Alekseja Michailoviča*, a cura di A.E. Pennington, Oxford 1980, pp. 29-30.

¹⁶ M.I. Semevskij, "Sovremennye portrety Sof'i Alekseevny i V.V. Golicyna, 1689", *Russkoe Slovo* 1859 (XII), pp. 411-58; qui si cita dalla ristampa in *Istoričeskie portrety. Izbrannye proizvedenija*, Moskva 1996, pp. 11-12.

¹⁷ Ivi, pp. 12-13.

¹⁸ Si veda N.S. Kollmann, *By Honour Bound: State and Society in Early Modern Russia*, New York, 1999; Idem, "The Seclusion of Elite Muscovite Women", *Russian History/Histoire Russe*, 1983 (X), 2, pp. 170-187.

¹⁹ I. Thyrèt, *Between God*, op. cit., pp. 16-79.

importanti e riconosciute sia in ambito domestico (amministrazione della casa e del *terem*, responsabilità degli attendenti) che pubblico (ruolo di consigliera del marito negli affari del governo, di garante della vera fede, di mediatrice spirituale)²⁰.

Non si stenterà adesso a comprendere che le circostanze in cui Sof'ja salì al potere e il suo comportamento poco rispettoso delle tradizioni palesarono, fin dai primi episodi della sua vita pubblica, un'evidente contraddizione fra le sue aspirazioni e le limitazioni tradizionalmente imposte dall'etichetta alle donne della corte. La sua posizione pone dunque allo studioso svariati problemi di interpretazione. Sof'ja stessa, per mantenere l'instabile equilibrio del suo potere, fu spesso costretta a scegliere la via del compromesso, ora con il patriarca, indignato dalla politica culturale a favore dei latinizzanti e dalla tolleranza religiosa di cui il governo di Sof'ja dava prova, ora con i nobili, che di fatto si videro scavalcare dallo *dvorjanstvo* e negare in caso di parentela o amicizia coi Naryškin – i parenti di Natal'ja, seconda moglie di Aleksej Michailovič, matrigna di Sof'ja – i privilegi della nobiltà, ora con il popolo che, scandalizzato dalle sue uscite pubbliche, non accettava di vederla al fianco degli zar e delle massime cariche ecclesiastiche.

La posizione di Sof'ja era in effetti anomala: come precisa Lavrov, la tradizione richiedeva che fosse Natal'ja, seconda moglie di Aleksej e madre di Pietro, a rivestire il ruolo di reggente, peraltro inutile in questo caso visto che Ivan aveva l'età per governare. Se anche si accetta che la scarsa salute di Ivan lo rendesse inabile al governo, in ogni caso una reggenza costituita secondo le norme tradizionali prevedeva che fossero il patriarca e la Duma a scegliere chi doveva affiancare lo zar minore e di solito designavano formalmente la madre dello zar che di fatto delegava il potere a un gruppo di boiari; in questo caso, invece, Sof'ja aveva osato da sola, valendosi dell'aiuto degli strelizzi, arrogarsi il titolo di reggente dopo aver scavalcato i diritti dei membri più anziani della famiglia, uomini o donne che fossero.

Il sangue reale non era sufficiente per giustificare la sua aspirazione al potere; troppi i requisiti che le mancavano per corrispondere alle aspettative del popolo: il "buon sovrano" o "principe ideale" doveva essere innanzitutto un uomo e il suo potere, riconosciuto insinda-

cabile da tutti gli strati sociali, veniva confermato dalla consacrazione liturgica a opera del patriarca. Non potendo vantare l'autorità che il popolo riconosceva al *pomazannik* (l'unto del Signore, attributo designante lo zar in quel periodo in cui l'assolutismo si era rivestito di un'aurea di sacralizzazione)²¹, per contenere il malcontento dilagante che si esprimeva in frequenti critiche al suo governo e in maldicenze sulla sua vita privata, la giovane Sof'ja trovò in poeti e artisti di corte abili alleati che seppero proporre un'immagine alternativa di sovrano per affermare il suo diritto a governare.

Nei versi di Silvester Medvedev, Karion Istomin, Karion Zaulonskij, Iosif Bogdanovskij, Ignatij Rimskij-Korsakov Sof'ja diventa nuova Pulcheria, è paragonata alla grande Elisabetta d'Inghilterra o alla russa Ol'ga, viene assimilata alle donne valenti dell'Antico Testamento Debora, Giuditta ed Ester; giocando sul significato etimologico del suo nome, gli intellettuali le attribuiscono mille virtù che vorrebbero dimostrare la sua capacità e quasi predestinazione a essere guida del popolo russo, e la dipingono come incarnazione della divina Sapienza (*Sof'ja – Premudrost' Božija*). Nei dipinti e nelle incisioni la principessa è ritratta con la veste, lo scettro, il globo imperiale e per tutto il regno circolano monete con la sua immagine. Così panegirici, dediche, ritratti diventavano mezzo di propaganda politica, strumenti al servizio della reggenza²².

Fra gli esempi più significativi di questa elaborazione concettuale del motivo della "Sofia-sapienza di Dio" in maniera funzionale alla legittimazione della reggenza, troviamo le opere che Silvester Medvedev dedica alla *carevna*: dal *Sozercanie kratkoe* [Contemplazione breve] al *Plač i Utešenie* [Pianto e consolazione] in occasione della morte dello zar Fedor, egli non perse occasione

²¹ Sull'argomento si veda B.A. Uspenskij, *Car' i Imperator. Pomazanie na carstvo i semantika monaršich titulov*, Moskva 2000.

²² Parlando della poesia dei secoli XVI-XVII, L.I. Sazonova spiega che il connubio fra cultura e ideologia politica era tipico del periodo barocco, in particolare dei componimenti del cerimoniale di corte, fin dal regno di Aleksej Michailovič. Con ciò si potrebbe pensare che fra poesia panegiristica e interessi politici vi fosse talvolta un rapporto servile. Tuttavia – prosegue la studiosa – dal punto di vista storico tale espressione letteraria si presenta come una componente importante della vita ideologico-culturale della società del XVII secolo (L.I. Sazonova, *Poezija ruskogo Barokko*, Moskva 1991, pp. 122-161). È proprio questo elemento costitutivo della sua epoca che Sof'ja seppe sfruttare a proprio vantaggio.

²⁰ Ivi, pp. 118-138.

per ribadire il diritto di Sof'ja al trono. Nel *Vručenie [...] privilegija na akademiju* [Conferimento del privilegio dell'accademia], l'orazione con cui Medvedev invitava Sof'ja a farsi promotrice dell'istituzione di un'accademia di studi superiori, l'autore più volte ribadisce le qualità morali e intellettuali che fanno della principessa non solo una degna sovrana, ma una persona investita di un compito particolare, se è vero che proprio lei, sulle orme del padre e del fratello, ha le capacità per compiere tale importante e atteso passo culturale. Medvedev scrive:

Веру, надежду, любовь сохраняет,
милость, правду, судь цело соблюдаеть.
Мудрость, мужество и мерность имееть
и духомъ святымъ въ благодати спеетъ.
Присно бо она душа есть готова
Послушна быти божиего слова.
И совершенства усердно желаеть,
въ добродетелехъ выну поступаеть²³.

E ancora:

По имени ти жизнь твою ведещи,
дивная рчеши, мудрая деещи.
[...]
Сама ты Богомъ самимъ умудренна,
премудростию свыше предпочтенна
[...]
Яко же Ольга светъ веры явила,
за еже небо вечно уллучила,
Тако и ты светъ наукъ явити
Хощесть России и въ небе векъ жити²⁴.

All'unisono con Silvester Medvedev che fonda la grandezza di Sof'ja nella sapienza che Dio le ha infuso, si trova il responsabile del collegio mogiliano di Kiev Karion Zaulonskij. Nel suo *Panegiris* [Panegirico] Zaulonskij sostiene che la saggezza di Sof'ja è tanto grande e inspiegabile a parole che seppur “в девственном составе – мужское и вящше мужского”²⁵ e per

questo può essere data solo “dai cieli”: se Dio ha celebrato a tal punto la *carevna*, attribuendole il nome con cui chiama la Sua stessa Sapienza e ricolmandola di tanta saggezza, Sof'ja non può essere designata a regnare che dal Signore in persona²⁶. Rileviamo inoltre che Zaulonskij con ogni probabilità definisce “maschili” le qualità spirituali di Sof'ja anche per evidenziare che, contro l'opinione secondo cui solo gli uomini potevano assomigliare a Dio e riceverne in delega il potere, il Signore stesso, vista l'eccezionalità della *carevna*, le ha concesso un così grande onore. Proprio perché eletta da Dio, a Sof'ja non manca nulla rispetto a ciò che è dato a uno zar, anzi per le sue virtù morali e la sua umiltà, la sapienza che è in lei rifulge ancor più.

Ancora, nel dicembre del 1686 Karion Istomin indirizza alla *carevna* e agli zar una *Stichotvornoe pozdravitel'nye oracii na Roždestvo* [Orazione di auguri in versi in occasione di Natale] nella quale Sof'ja è definita “autocrate” insieme ai fratelli e “scelta da Dio” per governare, proprio come ogni legittimo sovrano:

Благородная	Софья Алексеевна
[...]	[...]
Пречестная дева	И добросенна
В небесную жизнь	Богом избранныя
Мир и здраво	Отъ Господа света
Вуди хранима	Во премного лета ²⁷ .

Nell'inverno del 1689 Iosif Bogdanovskij scrisse l'opera *Dary Duchu Svjatogo* [I doni dello Spirito Santo] nella quale dimostrava che tanto gli zar Ivan e Pietro che la *carevna* Sof'ja erano insigniti di forza e potere dal Signore, ma la Sapienza, il più alto dono divino, aveva visitato soltanto Sof'ja. La sua saggezza era stata dimostrata, continua l'autore, nel soffocamento della ribellione degli strelizzi, la sua intelligenza nella decisione della campagna contro i tataro di Crimea, il consiglio (divino) le aveva permesso di condurre un'accorta politica estera; Sof'ja aveva dato prova della propria fortezza

²³ “Conserva fede, speranza e carità, / in pieno misericordia, giustizia e verità. / Saggezza, coraggio ed equità son sue / e con lo Spirito santo cresce in grazia. / Sempre la sua anima è preparata / a obbedire alla parola di Dio. / La perfezione desidera fortemente, / e nelle virtù progredisce costantemente”, *Pamjatniki Literaturny Drevnej Rusi. XVII vek*, Moskva 1989, III, pp. 237-238. In questa e nelle seguenti citazioni la lettera slava *jat* viene resa come “e”, secondo l'esito moderno.

²⁴ “Conduci la vita secondo il tuo nome, / divinamente parli, saggiamente agisci. / [...] Dio stesso ti ha resa sapiente, / adorna della Sapienza che viene dall'alto. / [...] Come Ol'ga ci ha mostrato la luce della fede, / ricevuta dai cieli per sempre / così tu vuoi rivelare alla Russia / la luce della scienza e vivere nei secoli”, Ivi, pp. 238-239.

²⁵ “In forma femminile risulta maschile, ancor più che maschile”, A.P. Bogdanov, “Carevna”, op. cit., p. 59.

²⁶ Ivi, pp. 59-60. Il motivo del superamento della debolezza insita nella natura femminile è un *topos* della letteratura biografica e poi agiografica dedicata alle donne. In proposito si vedano E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze 1992, pp. 196-200; E. Giannarelli *La tipologia femminile nella biografia e nell'autobiografia cristiana del IV secolo*, Roma 1980.

²⁷ “Nobile Sof'ja Alekseevna / [...] Vergine degna d'onore / E piena di bontà / Nella vita celeste / Scelta da Dio / Pace e ogni bene / Dalla Luce divina / Sia tu conservata / Per molti anni ancora”, K. Istomin, *Stichotvornoe pozdravitel'nye oracii na Roždestvo. Moskva 1686*, in A.P. Bogdanov, *Pamjatniki*, op. cit., I, p. 113.

nella difesa dell'ortodossia, e la sua devozione trapelava dalla commissione di oggetti sacri nel nuovo stile barocco per adornare i luoghi di culto, dai pellegrinaggi ai monasteri, dalle processioni di icone. In più la *carevna* aveva rafforzato la Chiesa nella fede greco-ortodossa contro le eresie e, infine, le sue virtù erano la prova della fede e della passione da lei riposte in Dio²⁸.

Parallelamente pittori e artisti creavano significative rappresentazioni figurative per rendere l'immagine di Sof'ja-sovrana familiare a tutti i sudditi. Limitiamoci a due esempi sintomatici. Il primo è un'incisione mol-



Fig. 1. Incisione di Ivan Ščirskij per il frontespizio dell'opera *Blagodat' i istina* [Grazia e verità] di Lazar Baranovič, Mosca 1683

to nota e studiata, realizzata nel 1683 dall'ucraino Ivan Ščirskij; è una variazione sul soggetto iconografico della Sapienza divina, che risente ancora della simbologia tradizionale: in basso al centro della composizione, un portico a sette colonne (simbolo delle altrettante virtù cristiane) e rappresentazione della frase del Libro dei Proverbi “La saggezza ha costruito la propria casa, l'ha scolpita dalle sue sette colonne” (*Pv* 9, 1), racchiude un'aquila a due teste e con due cuori, simbolo del regno russo. Sopra al colonnato la figura del Salvatore in atto benedicente verso gli zar Pietro e Ivan; nella parte più alta della composizione campeggia, sotto le sembianze della divina Sapienza, Sof'ja, incoronata direttamente

da Dio. Il significato della raffigurazione è evidente: la sapienza, cioè Sof'ja, influenza e protegge i due zar minorenni, grazie alle sue sette virtù: “formalmente gli zar occupano una posizione centrale [...] – commenta Bogdanov – ma di fatto risultano inseriti nella sfera di influenza di Sof'ja”²⁹. Il secondo esempio è il più famoso dei ritratti di Sof'ja: l'incisione su lastra di rame eseguita da L. Tarasevič nel 1688, quando Sof'ja, che ormai si faceva chiamare “autocrate di tutte le Russie”, era solita porre il suo nome accanto a quello degli zar e il progetto della sua incoronazione ufficiale era più volte stato accarezzato. La *carevna* è rappresentata con una sfarzosa veste regale e tutti gli attributi e i simboli del sovrano: scettro, corona, globo imperiale; in una veste, insomma, che non aveva precedenti femminili. Il ritratto, posto al centro della composizione, è inserito in una cornice ovale che reca l'epigrafe: “Sof'ja Alekseevna, per bontà divina devotissima e grande sovrana posseditrice di tutte le terre, la *carevna* e grande principessa, autocrate di tutta la Grande e Piccola e Bianca Russia [...] e di molte altre terre dell'oriente dell'occidente e del settentrione [...] signora e ereditiera e posseditrice”³⁰. Attorno all'ovale che racchiude Sof'ja troviamo sette medaglioni, raffigurazione delle sette virtù cristiane. Nella parte inferiore della composizione vengono posti ventiquattro versi coi quali Medvedev ribadisce ancora una volta la grandezza della *carevna* richiamando anche i paragoni con le illustri principesse bizantine Semiramide e Pulcheria, e con la grande Elisabetta d'Inghilterra.

Alla fine della sua monografia Hughes concludeva che Sof'ja riuscì a prendere e conservare il potere ri-

²⁹ A.P. Bogdanov, “Političeskaja gravjura”, op. cit., p. 233. Per una lettura dettagliata della raffigurazione si veda I. Thyret, *Between God*, op. cit., pp. 157-162. Quest'ultima evidenzia anche i motivi escatologici presenti nella composizione e resi espliciti dalle iscrizioni che la corredano.

³⁰ L'iscrizione viene tradotta dalla riproduzione contenuta in D.A. Rovinskij, *Materialy dlja russkoj ikonografii*, Sankt Peterburg 1884. Dall'originale di Tarasevič fu preparata una stampa immediatamente copiata in numerosi esemplari su carta, seta, raso e diffusa in tutto il regno. F. Šaklovitij, collaboratore di Sof'ja, ne inviò una copia ad Amsterdam, al pittore A. Bloeteling, con l'ordine di riprodurla in cento esemplari traducendo in latino e in tedesco tutte le iscrizioni, e diffonderla non solo in Olanda, ma in tutta l'Europa: l'occidente doveva sapere dell'importanza e della potenza di Sof'ja. Rovinskij ci informa che dopo la caduta della reggenza Pietro ordinò la distruzione di questo ritratto che si conserva solo in tre copie. Nel 1777, per ordine di Caterina la Grande, il giovane Afanas'ev, allievo dell'accademia delle arti, preparò una copia dell'opera che ha permesso a questo ritratto di giungere fino a noi.

²⁸ A.P. Bogdanov, “Carevna”, op. cit., p. 60.



Fig. 2. Ritratto di Sof'ja Alekseevna Romanova. Riproduzione dell'incisione su lastra di rame eseguita da L. Tarasevič nel 1688

cercando un sempre rinnovato equilibrio fra le restrizioni sociali e i doveri religiosi imposti alle donne della famiglia reale, nonché una riformulazione sua propria dei rituali di corte, dei titoli regali, degli attributi artistici e letterari con cui veniva rappresentata. Zelenskij, da parte sua, additava invece la capacità personale della *carevna* di superare l'emarginazione femminile di una società patriarcale attraverso la creazione di un nuovo paradigma, quello della "Sofia-Sapienza di Dio" che ne legittimava anche la posizione di reggente³¹. Non contenta di queste deduzioni, Thyrèt ha cercato di indagare meglio la questione, analizzando tutte le opere artistiche e letterarie dedicate a Sof'ja per comprendere come mai nessuno si oppose, nei sette anni della reggenza, al governo della principessa, e perché, in ultima istanza, la sua posizione risultò non solo accettabile, ma di fatto accettata. Come accennato in apertura, nei primi capitoli della sua monografia l'autrice spiega con un'articolata argomentazione come i poeti di corte promossero un'immagine di donna tutt'altro che priva di peso nelle vicende del regno, e, con un'accorta manipolazione del linguaggio religioso, crearono l'immagine della "pia *carevna*" che intendeva la donna della famiglia dello zar

come ricettacolo della grazia divina e mediatrice di essa presso lo zar e il popolo, in maniera diretta, se fertile, tramite un erede, e indirettamente, ma non per questo in modo meno efficace, se sterile, esercitando una maternità spirituale che si esplicitava nell'intercessione e nella preghiera per l'erede stesso. Così Thyrèt osserva che invece di appropriarsi degli attributi maschili del potere, rivendicare i privilegi dei fratelli o infrangere sistematicamente le norme sociali³², anche Sof'ja sfruttò al massimo grado ciò che le restrizioni del suo stato le consentivano di fare (apparizioni pubbliche, processioni, pellegrinaggi) e sviluppò – come si è visto – un'immagine alternativa di sovrano attorno ad alcuni punti chiave: la difesa della fede ortodossa di cui si mostrò paladina, l'immagine della pia *carevna*, l'attribuzione alla propria persona di espressioni come "dimora di Dio" e "vaso di Dio", il paragone, suscitato dall'etimologia del suo nome, con la Sapienza divina, le similitudini con le donne dell'antico testamento. Si tratta di una simbologia tradizionalmente riferita all'immagine della moglie dello zar che, nel periodo del *terem*, passa a interessare anche le figlie del sovrano, o più esattamente tutte quelle donne che risiedono nel *terem* e che della *carica* condividono i diritti e le funzioni; il linguaggio della poesia di corte, insomma, si presta a creare dei modelli di donna ideale, dei miti femminili che suggellano l'autorità delle *caricy*. Thyrèt interpreta questo utilizzo di citazioni, riferimenti, associazioni dotte come una marca di genere nel dire dei poeti del XVII secolo. Personalmente ritengo che sia improbabile rintracciare tale consapevolezza negli autori dell'epoca (il femminismo e i *gender studies* erano ben lontani dalla mentalità del tempo sia in Russia che in occidente), piuttosto si dovrebbe parlare di un'elaborazione teorica molto fine alla base della struttura compositiva delle lodi che affonda le sue radici nel genere agiografico: i testi di riferimento per i componimenti dedicati alle donne erano, con ogni probabilità, gli inni di lode e le *Vite* in onore delle sante della Rus', quelle stesse opere che le principesse – e senz'altro anche Sof'ja – leggevano per istruirsi e tra-

³² Infatti Thyrèt nota che Sof'ja riuscì a mantenere la reggenza per ben sette anni grazie all'aderenza ai canoni femminili di potere; allorquando la *carevna*, dopo il 1686, volle appropriarsi apertamente degli attributi maschili (scettro, corona, globo imperiale, epiteto di "autocrate") la sua posizione iniziò, invece, a vacillare, I. Thyrèt, *Between God*, op. cit., pp. 162-164.

³¹ I. Thyrèt, *Between God*, op. cit., p. 140.

scorrere alcune ore della loro giornata³³. In queste *Vite* si può leggere chiaramente la creazione di un modello ideale di donna³⁴, dato da certe caratteristiche ricorrenti e da determinate citazioni biblico-liturgiche, che viene sfruttato e adattato dai poeti di corte al caso di Sof'ja. La conclusione di Thyrèt è dunque condivisibile, ma la studiosa non coglie che a ben guardare quello nelle mani dei poeti e degli artisti altro non è che un condensato dei motivi della topica agiografica femminile, qui usati a scopo politico: l'elemento dell'elezione divina che troviamo in tutte le *Vite* delle sante della Rus', predilette del Signore, quello dell'intelligenza ribadito dal riferimento all'intelletto maschile, *topos* ben più antico della letteratura biografica femminile che riconosce alla donne la possibilità di superare la debolezza insita nella loro natura e divenire uguali agli uomini grazie alle loro qualità morali e alle virtù. Ancora le espressioni "dimora" e "vaso" di Dio, reminiscenza biblica (*Rm* 9,19-22; *2Tim* 2,21), e poi le associazioni suscitate dal motivo sapienziale.

Resta il fatto, comunque, che la poesia di corte riuscì nell'intento di dipingere Sof'ja come "pia *carevna*", ottimo e legittimo equivalente del buon sovrano quanto alla difesa della fede ortodossa, e ideale prosecutrice della "dinastia" dei santi principi che conta rappresentanti illustri fin da Elena e Costantino.

Un ultimo aspetto con cui Sof'ja doveva fare i conti e che non è emerso dalla trattazione è il ruolo di difensore della patria e la conseguente virtù militare che contraddistingue il "buon sovrano"; come poteva Sof'ja essere a tutti gli effetti capo dell'esercito alla pari di un *imperator* degno di questo nome, che aveva fra le sue funzioni prime il comando delle truppe?

Dalla corrispondenza privata dello zar Aleksej Michailovič si deduce che le donne del *terem* erano messe a parte di tutto ciò che riguardava l'amministrazione dello stato, non ultimi gli affari militari, l'esito delle battaglie, le tattiche di conquista³⁵. Dobbiamo quindi ipotizzare che anche Sof'ja avesse una certa dimestichezza

con tali questioni, almeno quella necessaria per seguire le azioni del comandante del suo esercito Golicyn.

Il coinvolgimento di Sof'ja nelle operazioni belliche è dimostrato poi dal panegirico che Ignatij Rimskij-Korsakov, archimandrita del monastero Novospasskij, inserì nel discorso da lui tenuto alle truppe in partenza per la Crimea il 14 marzo 1687 (*Slovo blagočestivomu i christoljubivomu rossijskomu voinstvu*); si tratta di frasi di rito rivolte agli zar Ivan e Pietro, nel quale l'autore spende importanti parole per Sof'ja, evidenziando che proprio nel periodo della sua reggenza lo stato russo tenta di contrastare ancora una volta gli infedeli, impegnandosi con una campagna contro i turchi. Da notare innanzitutto il fatto che in un discorso di augurio e incoraggiamento alle truppe in partenza per una delicata spedizione, l'autore nomina la *carevna* tessendone le lodi, segno che Sof'ja non era estranea agli affari dell'esercito; implicitamente poi l'argomentazione suggerisce che chi si accinge a un'impresa tanto importante non può che essere ispirato da Dio e confidare più nella difesa celeste che nelle forze umane. Inoltre, Bogdanov nota che in questo componimento, come anche nell'interpretazione che sempre Ignatij Rimskij-Korsakov dà dell'icona della Sof'ja-sapienza divina riferita alla reggente, l'esercito sia simboleggiato dal *sijanie*, dalla luce, dallo splendore di Sof'ja stessa, quindi evidenziato quasi come attributo, riflesso del personaggio, suo prodotto o creazione, come può esserlo nel caso di un abile comandante³⁶. Ignatij scrive infine che per la santa preghiera di Sof'ja e di tutta la santissima casata (reale) Dio provvede al regno russo e lo difende dai suoi nemici³⁷, riprendendo così, pur in un discorso indirizzato alle truppe, il motivo dell'intercessione, funzione fondamentale delle donne del *terem*, a favore dello zar e di tutto il regno.

Per comprendere se Sof'ja avesse voce in capitolo anche nell'ambito militare, però, non è alla produzione ufficiale che dobbiamo guardare, bensì alla corrispondenza privata della *carevna*. Ancor più significativa, infatti, del panegirico di Ignatij, risulta l'analisi della seconda lettera che Sof'ja scrisse a Golicyn nel giugno del 1689, mentre il principe si trovava in Crimea per la seconda

³³ Sull'istruzione femminile nella Rus' e in Russia si segnala E. Lichačeva, *Materialy dlja istorii ženskogo obrazovanija v Rossii (1086-1796)*, Sankt Peterburg 1899-1901.

³⁴ M.C. Ferro, "Il 'typos mariano'. Sulla topica del testo agiografico al femminile nella Rus'", *Russica Romana*, 2006 (XIII), in stampa.

³⁵ I. Thyrèt, *Between God*, op. cit., pp. 135-136.

³⁶ A.P. Bogdanov, "Carevna", op. cit., p. 59.

³⁷ Idem, *Pamjatniki*, op. cit., I, p. 139.

spedizione contro i tatarsi³⁸. Dopo un affettuoso saluto, un sentito ringraziamento a Dio per la forza e l'aiuto che dà alle truppe, e alcune considerazioni sull'eccezionalità delle gesta di Golicyn e dei suoi uomini, Sof'ja scrive:

Письма твои врученны Богу къ намъ все дошли в целости [...] Сеунщик къ намъ еще Змеовъ не бывалъ что ты батюшка мой пишешь о посылке въ монастыри все то исполнила по всемъ монастырямъ бродила сама пеша а со отпускомъ пошлю къ вамъ вскоре Василия Нарбекова, а золотыя не успели, не покручнитесь за темъ васъ держать жаль тотчасъ поспеютъ тотчасъ пришлю, а денги собираю стрельцамъ готовы тотчасъ беру тотчасъ пришлю [...]. Почти отъ насъ, свете мой, посланы три четвертой Шошинъ порадей, батюшка мой, чтобъ его окупить или на размену отдать что пишешь батюшка мой чтобъ я помолилася: Богъ, свете мой, ведаеть какъ желаю тебя, душа моя, видеть [...] какъ самъ пишешь о ратныхъ людехъ такъ и учини, а Борису не побыть ли в Белогороде; также и Овраму сверхъ того какъ ты, радость моя, изволишь, [...] а вы свете мой не стойте, подите помалу, и такъ вы утрудилися. Чемъ вамъ платить за такую нужную службу, наипаче всехъ твои света моего труды еслибъ ты такъ не трудился нихтобъ такъ не сделалъ.³⁹

Seguendo il testo dobbiamo riconoscere che Sof'ja era ben informata di quanto accadeva al fronte e si faceva periodicamente mandare i rapporti delle battaglie; possiamo ritenere che Sof'ja aprisse e leggesse personalmente, senza la mediazione di alcun consigliere, le notizie dal fronte, se accettiamo l'ipotesi di Ustrjalov secondo la quale Golicyn avrebbe spedito le lettere personali a Sof'ja insieme ai rapporti ufficiali⁴⁰. Inoltre la

carevna non si peritava ad attendere personalmente alle incombenze necessarie a soddisfare le esigenze di cui Golicyn la metteva al corrente, come quella di recarsi a piedi nei vari monasteri per prendere dei pacchi, forse delle provviste per i militari. Semplicistico risulterebbe leggere questa contingenza come uno dei tanti pellegrinaggi che le donne del *terem* compivano per intercedere per il regno; se fosse stato così, probabilmente Sof'ja non ne avrebbe fatta menzione nella sua missiva. Allo stesso modo la *carevna* si occupava e preoccupava della raccolta del denaro da inviare al fronte. Ma c'è di più: pare che il principe si consigliasse con lei sulle decisioni da prendere, come si legge a proposito del pagamento del riscatto per un certo Šošin, del comportamento da tenere con gli uomini di servizio, degli spostamenti dei singoli militari come nel caso di Boris e Abram di cui Sof'ja nella lettera chiede notizie per sapere se siano davvero partiti. Inoltre la *carevna* sembra indirizzare i movimenti delle truppe al comando di Golicyn spronandoli a non fermarsi. Infine, proprio come un sovrano con un comandante particolarmente valoroso, Sof'ja si pone il problema di come ricompensare Golicyn e le truppe per l'enorme servizio reso a tutto il popolo. Si tratta insomma di qualcosa di più della preoccupazione di una donna innamorata per le sorti dell'amato in guerra; inoltre il dire di Sof'ja non si limita a notizie di carattere generale, riportate in base a conoscenze vaghe delle questioni, che la giovane poteva facilmente aver attinto dalla corrispondenza col padre, ma dimostra una conoscenza approfondita delle dinamiche militari e della situazione delle truppe al fronte.

Ciò che la storia le ha rimproverato è il fatto di aver esaltato in maniera iperbolica anche le piccole conquiste, questo sì dovuto all'affetto che la legava al comandante dell'esercito, e non riuscire a scorgere, dietro l'anticipato rientro che Golicyn doveva averle comunicato nella sua lettera l'indizio di una sconfitta.

Quanto visto finora dimostra che Sof'ja elaborò una propria immagine di sovrano, alternativa ma equivalente nell'autorevolezza a quella del *pomazannik*: ella era "degn" di governare in primo luogo perché ciò era voluto da Dio stesso, che le elargiva la Sua sapienza, inoltre, grazie alle sue qualità intellettuali e morali, alla sua forte volontà e, va riconosciuto, grazie al suo interesse per quegli aspetti del governo che non poteva svolgere

³⁸ Sono giunte fino a noi due lettere di Sof'ja a Golicyn, entrambe in codice, decifrate da Ustrjalov: N.G. Ustrjalov, *Istorija carstvovanija Petra Velikogo*, Sankt Peterburg, 1858-1863, I, Priloženie X, pp. 382-384.

³⁹ "Grazie a Dio tutte le tue lettere ci sono arrivate per intero [...] Il corriere Zmeov non è ancora stato da noi, ho fatto tutto ciò che tu, babbino mio, scrivi in merito ai pacchi presso i monasteri, per tutti i monasteri sono andata io stessa a piedi. In licenza manderò presto Vasilij Narbekov da voi, ma i pezzi d'oro non sono ancora pronti, non preoccupatevi, è un peccato trattenervi, ora arriveranno, ora li manderò e raccoglierò i soldi pronti per gli strelizzi, ora li raccoglierò e li manderò, [...] per Šošin, luce mia, da noi sono stati spediti quasi tre quarti [di ciò che andava inviato], rallegrati, babbino mio, per pagare il riscatto per lui, oppure darlo in cambio come scrivi, babbino mio, che io preghi: Dio, luce mia, sa come desidero vederti, [...]. Comportati come tu stesso scrivi con gli uomini di servizio, e Boris non dovrebbe andare a Belgorod e così pure Abram, per il resto come tu, gioia mia, desideri [...] e voi, luce mia, non vi fermate, procedete pian piano, vi siete già tanto affaticati. Con cosa ricompensarvi per questo necessario servizio, più di tutto le fatiche tue della luce mia, se tu non avessi lavorato così tanto, nessuno l'avrebbe fatto".

⁴⁰ N.G. Ustrjalov, *Istorija*, op. cit., p. 237.

in prima persona.

Con tutta probabilità la società che circondava Sof'ja non era pronta ad abbandonare i vecchi costumi, né ad accettare cambiamenti e modernità e certo non si può nascondere che la posizione di Sof'ja andasse via via indebolendosi a causa degli insuccessi militari, che avevano destabilizzato l'equilibrio del suo potere, e della maggiore età di Pietro, che si dimostrava ormai capace di opporre la sua volontà e iniziava a organizzarsi contro di lei, trovando facilmente l'appoggio di quanti erano rimasti amareggiati dai giorni del maggio 1682. Ammesso anche che si tolga il peso dei condizionamenti esterni, il potere della *carevna*, probabilmente, non sarebbe durato di più: i suoi progetti erano limitati, e Sof'ja desiderava, più che la liberazione della Russia dai

giochi della società feudale, il potere personale, il miglioramento della sua particolare condizione, e da sola rimarrà negli ultimi anni di vita quando, nel 1689, dopo lo scontro definitivo con Pietro ormai adulto, sarà rinchiusa in una cella del Monastero delle novizie, nei pressi di Mosca.

Tuttavia i sette anni della sua reggenza non perdono il loro fascino, anzi continuano a interrogarci, e la produzione letteraria e artistica in suo onore rimane una pagina di grande interesse per la comprensione della storia e della cultura russa.



INDICE

ALTREUROPE

“Il poeta è uno strumento della memoria’. Dialogo con Tomas Ven- 339-344
clova su lingua, esilio, memoria”, a cura di Raoul Melotto

Stasys Šalkauskis, *L'essenza della nazionalità*, a cura di Andrea Grif- 345-351¹
fante

IMMAGINE 4



Aleksandr e Ol'ga Florenskij

“Il poeta è uno strumento della memoria”.

Dialogo con Tomas Venclova su lingua, esilio, memoria

A cura di Raoul Melotto

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 339-344 ◇

Tomas Venclova nasce l'11 settembre 1937 a Klaipeda, porto lituano sul mar Baltico. Si laurea all'università di Vilnius nel 1960, e poi continua a studiare a Tartu con Jurij Lotman. Lavora nella facoltà di storia dell'università di Tartu fino al 1977, quando si trasferisce negli Stati Uniti, ottenendo, tra mille difficoltà, a causa dell'attività svolta per il rispetto dei diritti dell'uomo nel gruppo lituano di Helsinki, il visto per l'emigrazione. Oggi, Tomas Venclova, poeta, traduttore e critico letterario, insegna letteratura russa, polacca e lituana alla Yale University; inoltre collabora attivamente a varie iniziative culturali ed editoriali. Nel 2001 viene nominato Paribio žmogus / Człowiek pogranicza, ovvero “uomo di confine”, da parte del centro culturale polacco Pogranicze [Confine] che premia personalità “la cui posizione biografica e attività mostrano tolleranza e un punto di vista comprensivo delle differenze altrui, tendendo ponti fra le differenti religioni e popoli dell'umanità”. Tre anni fa è stato tra i protagonisti di Euromediterranea 2004, festival dedicato ad Alexander Langer e arrivato ormai alla sua ottava edizione¹.

Come dimostra in modo emblematico la vicenda di Venclova, lo scrittore in esilio non può dimenticare poiché conosce il mostro della nostalgia², una sorta di ossessivo o rancoroso rimorso in grado di rinnovare ogni giorno il dolore per il distacco, senza concedere tregua. Sentimento implacabile, esso si alimenta nello spirito dell'esule come il senso di colpa nel colpevole: in grazia di una perversione. È difficile comprendere, infatti, quanto l'arte della parola possa essere complice nel perpetuare le conseguenze emotive dell'esilio. Scrivere permette di consolarsi, ma è allo stesso tempo lo strumento con cui tener viva la memoria. La ferita viene perversamente riaperta sotto la continua vigilanza del ricordo; l'artista esule è così vittima di una duplice e paradossale condan-

na: di quella esterna, frutto di un bando ufficiale e politico che lo ha costretto all'esilio e, contemporaneamente, di quella interna, conseguenza di uno status etico e personale che lo avvince a tutto ciò che ha perduto con la prima. Sotto l'effetto di una “supermemoria”, egli sarà in un primo momento impegnato a idealizzare il proprio passato, l'infanzia e le proprie origini; ma presto questo processo trasformerà la sua causa in uno spunto filosofico, in un desiderio puramente metafisico. Allora la nostalgia sarà assoluta, il dubbio e l'angoscia renderanno vana ogni volontà di tornare a casa³.

Si delinea così una curiosa possibilità. Il poeta potrebbe riconoscersi solo in quanto esule, e trasformare la nostalgia in una scelta di vita, la condanna in una risorsa. Il sospetto è che la vittima del bando debba alla sua condizione eccezionale quel “supplemento di talento”⁴ necessario a farsi scrittore, denunciatore e arringatore di una causa. Egli rappresenta un gruppo di persone accomunate dallo stesso destino. Ogni sua parola si fa appello per tutti gli emigrati di quel paese, ogni grido diviene rimpianto per le cose perdute in patria. Presto egli imparerà a riconoscere i vantaggi di questa condizione, a sfruttarli in modo creativo. Ma altrettanto presto apprenderà a diffidarne. Assaporati i piaceri sofisticati della lontananza e dell'isolamento, il passo successivo per l'esule sarà disintossicarsene. Trasformare l'espressione che sorge automaticamente dal proprio sradicamento in una parola libera, disincantata

¹ Giovedì 1 luglio 2004 Venclova si trovava a Bolzano per parlare del tema “Nuovi confini, antiche minoranze” e una parte di questa intervista è stata allora pubblicata sul Corriere dell'Alto Adige.

² Nel dialetto algerino la nostalgia viene chiamata *El Wahsb*, che significa letteralmente “mostro” o “demone”, si vedano P. Mattei, *Esuli. Dieci scrittori fra diaspora, dissenso e letteratura*, presentazione a cura di G. Herling, Roma 1997, p. 18, e M. Augé, *Le forme dell'oblio. Dimenticare per vivere*, traduzione di R. Salvatori, Milano 2000, pp. 23-24.

³ Vengono in mente le amare parole di Euriloco nel primo atto di *Capitano Ulisse* di A. Savinio. Il quartiermastro apostrofa l'esistenza del suo capitano accusandola di essere divenuta ormai un'astrazione della reale volontà di tornare a casa: “Ulisse non è più Ulisse. Ulisse è un desiderio, una nostalgia vagante. [...] Ora lei sa bene che il desiderio si rinutre da sé, si feconda da sé come certi molluschi. Quando il desiderio si radica così forte in un uomo, costui non pensa più a convertirlo in realtà. Anzi! Teme, attuandolo, di guastarlo, di vederlo sfumare”, A. Savinio, *Capitano Ulisse*, Milano 1989, p. 43. Qui Savinio coglie non solo il lato perverso della nostalgia, ma anche il processo stesso – il suo ripetersi, il suo (auto)riprodursi – con cui il desiderio del *nostos* si trasforma in condizione inguaribile.

⁴ “Ceux-là mêmes qui ne sont pas particulièrement doués, puisent, dans leur déracinement, dans l'automatisme de leur exception, ce supplément de talent qu'ils n'eussent point trouvé dans une existence normale”, E. Cioran, *Avantages de l'exil*, Idem, *Ceuvres*, Paris 1995, p. 855.

e personale, è il salto più vertiginoso per un artista. L'esilio, a quel punto, non può più essere avvertito come fatalità, esso avviene per scelta. Ma decidere di restare esule non implica meno responsabilità di quanto non ne implichi tornare a casa. L'esilio diviene perciò, come ha scritto Paolo Mattei, "il nemico di ogni oblio", "la cattiva coscienza del Novecento", soprattutto se interpretato come "luogo simbolico dell'espiazione dei problemi irrisolti dal secolo delle grandi e terribili trasformazioni"⁵. Non trascurare alcuna forma di oblio significa anche accettare consapevolmente la propria estraneità, divenuta ormai assoluta. I meriti nei confronti della storia sono in tal caso d'altro tipo, e i rischi che si corrono sembrano indubbiamente più grandi. Basterebbe d'altronde rileggere il destino di Aleksandr Solženicyn, l'autore di *Arcipelago Gulag*, per ritrovare tutti i sintomi di questa malattia, della sua perdurante e viscerale idiosincrasia verso ogni desiderio di appartenenza nazionale, persino nei confronti di quella terra (gli Usa, l'occidente) che lo ha accolto e gli ha dato asilo politico. L'io dell'esule non riconosce più alcuna patria perché la coscienza gli ha precluso qualsiasi ritorno che non sia ammesso nell'angusta cella della sua nostalgia. Ormai egli è un complice del proprio esilio, mentre il male della lontananza è divenuta il secondino di una prigionia eterna.

Il ritorno nel proprio paese può rappresentare un'esperienza ancor più dolorosa e alienante. Una volta raggiunto il suolo natio, infatti, accade di assistere al più grottesco degli spettacoli: tutti sono disposti a riconoscere i meriti dell'esule, il suo impegno e il suo coraggio dimostrati nella prima vita (quella trascorsa nel bando), ma nessuno è più capace di ricordare quello stato che ha costretto l'artista ad andarsene e che lui, invece, ha voluto a tutti i costi rievocare. L'esule ha immaginato per tanti anni una patria ormai inesistente, e ha parlato una lingua che non appartiene più al presente: la sua memoria può così diventare scomoda o fastidiosa, in ogni modo anacronistica, spingendo buona parte dei suoi concittadini a chiedersi che ruolo possa avere ancora oggi (quando le cose sono cambiate) la sua figura e il suo pensiero: "il Cile libero, ha dichiarato Luis Sepúlveda, rifiutava gli eroi e i martiri di questa libertà"⁶. L'oblio (l'*olvido* cileno) è stato in molti casi la via più facile per ricompattare la società e stabilire un punto di partenza. Le soluzioni di continuità, le periodizzazioni, i limiti cronologici e gli scarti incolmabili imposti alla storia da una memoria vigile e personale come quella dell'esule, avrebbero alla lunga rappresentato un pericolo per la coscienza collettiva dei paesi appena usciti dai regimi militari. Il reduce si trova, suo malgrado, a impersonare un volto del passato, nei confronti del quale pochi dei suoi compatrio-

ti possono dirsi innocenti. Esso appare come il padre defunto di Amleto, spettro che emerge da un tempo obliato e chiede ai suoi successori di non dimenticare ciò che accadde in precedenza.

Il poeta lituano Tomas Venclova, esule a lungo negli Stati Uniti, ha scritto una volta in una lettera all'amico Czesław Miłosz:

ho lasciato Vilnius un anno e mezzo fa, e non mi è dato sapere se in quella città io farò ritorno. [...] dobbiamo abituarci a questa seconda vita in Occidente. In un certo senso ricorda la vita dopo la morte. Incontriamo persone, che non speravamo di incontrare in questo mondo, e siamo separati più o meno per sempre dai vecchi amici. I contatti con loro hanno un carattere quasi spiritistico⁷.

Queste parole descrivono bene lo spaesamento di un uomo che ha perso di colpo tutto ciò che aveva di più caro nella vita, ma dicono ancor meglio quanta rassegnazione sia necessaria ad una nuova impresa esistenziale, che spinge il poeta in una dimensione sempre più alienante e misteriosa. Certo, sarebbe facile paragonare questo viaggio nell'aldilà a quello fatto da Ulisse nel regno di Ade (*Odisea*, canto XI): ma l'eroe omerico aveva uno scopo preciso, raggiunto il quale gli era permesso di tornare tra i vivi e portare a termine il suo destino. Nel caso di scrittori come Venclova, Brodskij, Miłosz o Solženicyn, la sorte è al contrario quella di consumare un'esistenza nella diaspora, in perenne dissidio con il mondo dei vivi. Questa perpetua dislocazione dal suolo e dal tempo degli altri rende l'esule una creatura sempre più irreali, una sorta di figura mitologica e leggendaria, che è facile ritrovare nelle fiabe popolari o nella mistica ebraica. Si pensa immediatamente all'ebreo errante, al *revenant*⁸ e, più in generale, alla vasta e variegata famiglia dei non-morti o dei morti viventi del mondo celtico (gli spettri islandesi, le ombre e i *banshees* irlandesi).

⁷ "Tomas Venclova. Cinquantuno poesie e una lettera", *In forma di parole*, 2003, 1, p. 217. La lettera è del 1978. Anche il premio nobel per la letteratura, il poeta polacco Miłosz, ha conosciuto l'esilio e ha più volte manifestato il suo dissenso nei confronti del regime comunista in Polonia. In un testo che venne pubblicato all'inizio degli anni Cinquanta sulla rivista *Kultura* (la rivista polacca di Parigi), egli descriveva l'esilio come una morte civile e artistica.

⁸ Di nuovo colpisce l'intuizione di Savinio in merito all'Ulisse moderno. Là dove egli intende "salvarlo", ovvero riscattarlo dalle sue interpretazioni postume e travisanti (fra tutte quella dantesca), l'autore trova un'efficace rappresentazione dell'esule come vittima di un'esistenza irrisolta e di un *nostos* perpetuamente differito: "La sorte di Ulisse è rimasta in sospeso. La fama un giorno lo consacrò *uomo dell'ultimo viaggio*. Sull'autorità di questo decreto, la pratica Ulisse fu messa a tacere. Chi muore male diventa fantasma. Passa a un dormiveglia tra la vita e la morte. Erra in mezzo ai vivi con lamento infinito. Si afferra quando può a qualcosa di caldo, di mobile. Non tanto morto da conquistarsi la libertà suprema, non tanto vivo da meritarsi la suprema schiavitù. Questa la tremenda dipendenza dei fantasmi. Ma vivo passare allo stato di fantasma, è un capolavoro di absurdità di cui, a parte Ulisse, non si ha esempio", (A. Savinio, *Capitano Ulisse*, op. cit., p. 21).

⁵ P. Mattei, *Esuli*, op. cit., p. 25.

⁶ Ivi, p. 24.

Eppure, quando si crede di realizzare con una di queste immagini la condizione dell'esule in tutta la sua complessità, si rinuncia ancora a vederne il tratto più peculiare, l'essenza stessa di un'ambigua esistenza che esita di continuo tra il dubbio e la certezza. Infatti, quanto più l'esule appare propenso a un'irrimediabile nichilismo, allo scetticismo più coerente e alla disperazione più lucida, tanto più la sua voce e il suo grido si radicano in una lingua e in quella soltanto, mediando continuamente l'irrealtà delle sue esperienze con il corpo e il peso delle parole. Quasi sempre, durante il suo esilio, l'artista scrive nella lingua materna, vedendovi l'estrema risorsa per garantire un appiglio a quell'identità che altrimenti rischierebbe di andare perduta. Chi rimane ancorato alla lingua d'origine risponde all'istinto più sacro e antico: quello di conservazione. Per quanto la vicenda di ciascuno di questi poeti dell'ex Unione sovietica si distingue da quella degli altri (tanto nelle ragioni della partenza quanto nella scelta di tornare o meno in patria), un elemento tutt'altro che trascurabile sembra fornire il comune denominatore per tutte le loro esperienze: spinti incessantemente ai margini delle relazioni, degli incontri e delle mediazioni che accadono tra gli uomini in una lingua, essi hanno scelto di conservare in un paese straniero la propria lingua, consapevoli di preservare in tal modo il medesimo codice e gli stessi segni in cui è stata scritta la loro condanna. Ennesimo paradosso di quel dolore che è memoria e partecipazione insieme, identità pagata a caro prezzo da chi sa, ogni volta che impiega il suo idioma, di misurare la lontananza da quanto ha perduto. Le parole di un Brodskij o di un Venclova, tanto più sobrie quanto più avvolte in un silenzio siderale e smisurato, sono forse la prova più convincente che l'elegia, spinta sino alle sue logiche ed estreme conseguenze, è il contrario di ogni romanticismo. Ecco allora le ragioni d'una necessità condivisa, di quello scommettere tutto sulla lingua, che sembra trasformare le voci dei due poeti in un unico e indissolubile intreccio: “Ci piaccia o no, noi siamo qui per imparare non tanto ciò che il tempo fa all'uomo ma ciò che il linguaggio fa al tempo” (Brodskij)⁹; “Fluttua una folla e i suoi suoni, / Ma il peso è uguale del nostro mestiere: / In una strofa tramutare il tempo” (Venclova)¹⁰.

Propongo qui di seguito un'intervista a Tomas Venclova, realizzata qualche tempo fa in occasione di un suo intervento al Festival Euromediterranea di Bolzano. Ho incontrato il poeta nell'atrio di un albergo. Parlava inglese con una vocina leggermente impastata, scandendo ogni parola in piccoli e divertenti suoni occlusivi. Se

⁹ I. Brodskij, “Per compiacere un'ombra”, Idem, *Fuga da Bisanzio*, traduzione di G. Forti, Milano 1987, p. 130.

¹⁰ T. Venclova, “Via Pestelis”, “Tomas Venclova, Cinquantuno poesie e una lettera”, op. cit., p. 139.

serietà e dolcezza possano mai andare d'accordo in una persona, non so dirlo, ma l'impressione che quella voce mi ha lasciato dopo il nostro incontro resta una delle prove più convincenti a favore di una loro possibile combinazione. Benché dovessi solo scrivere un breve articolo per la cronaca locale, ho preferito intrattenermi con Venclova un po' più a lungo, rubandogli qualche riflessione sui temi dell'esilio, della lingua e della memoria. Ne è uscito un articolo molto più lungo, un ingombrante pachiderma che nessun quotidiano avrebbe potuto mai pubblicare. Convinto che questa chiacchierata vada letta nella sua integralità, almeno per ringraziare Tomas Venclova e rendere merito alla sua paziente disponibilità, presento qui la versione completa dell'intervista, augurandomi che dalla sua lettura possa ricavarsene una piacevole e proficua *Unterhaltung*.

Raoul Melotto *Quali sono le ragioni che l'hanno spinto a collaborare con la fondazione Pogranicze?*

Tomas Venclova La fondazione Pogranicze ha sede a Sejny, una piccola città polacca a soli 8 chilometri dal confine. La situazione lì è molto simile a quella dell'Alto Adige, vista la cospicua presenza di persone che appartengono linguisticamente al gruppo lituano. Si tratta perciò di una realtà bilingue, molto interessante per il continuo scambio culturale che ha luogo tra la minoranza lituana e gli abitanti polacchi. Sono riconoscente alla fondazione per avermi insignito tre anni fa del premio “Uomo di confine”, definizione in cui mi riconosco volentieri, e per aver contribuito alla pubblicazione e alla diffusione in Polonia delle mie opere. Le mie radici affondano proprio in quella terra, non lontano da Sejny, dove visse molti anni prima mio padre.

R.M. *Sono quelle stesse radici che la portano a scrivere e comporre versi in lituano?*

T.V. Il lituano è la mia lingua materna, mentre il russo e il polacco sono lingue che ho appreso più tardi, studiando letteratura. Sono convinto che un poeta debba scrivere nella propria lingua, altrimenti corre il rischio di scrivere male. Se prendiamo la produzione di Rainer Maria Rilke in francese, ad esempio, troveremo che la maggior parte di quelle poesie è banale; se rileggiamo invece quei pochi versi che egli ha scritto in russo, troveremo ch'essi sono addirittura insensati e scorretti. Per me il lituano non è solo la lingua materna, ma è anche

un idioma letterario, estremamente bello e articolato: conserva delle desinenze e dei dittonghi ormai invece scomparsi nelle lingue slave (come il russo o il polacco). Si tratta perciò di un linguaggio arcaico e, soprattutto, musicale, adatto alla poesia. Quando mi capita di ascoltare Omero letto in lingua originale, avverto delle somiglianze sonore tra il lituano e il greco classico.

R.M. *È proprio a questa lingua conservativa, quasi situata “fuori dal tempo”, che lei affida l’importante compito, come si legge nella sua poesia *Pestelio gatvė* [Via Pestelis], di “tramutare il tempo in una strofa”. Perché?*

T.V. Vorrei sottolineare che noi lituani siamo una minoranza linguistica, visto che il lituano è parlato da appena tre milioni di persone ovvero da un piccolo gruppo etnico. La lingua può essere definita come il principale garante della nostra identità, poiché abbiamo conosciuto una realtà storica che è diversa da quella polacca, russa o italiana. Se siamo in grado di produrre una poesia che ha la stessa qualità di quella di un poeta come Thomas Stearns Eliot, ad esempio, allora possiamo esser certi di aver garantito anche una nostra identità nazionale. Certo, si tratta di un compito importante, ci permette di aggiungere la nostra lingua a quella ideale famiglia di scrittori che hanno rappresentato universalmente le cose più interessanti della vita. È per questa ragione che scrivo versi soltanto in lituano, mentre, quando ho l’occasione di scrivere un saggio o un articolo, posso farlo anche in inglese, russo o polacco”.

R.M. *Per lei il lituano è anche la lingua dell’esilio, la lingua che ha portato con sé quando nel 1977 abbandonò il suo paese per continuare a lavorare negli Usa.*

T.V. Presa la cittadinanza americana, alla fine degli anni Settanta, ho perso il diritto di rimpatriare. Per cinque anni sono stato costretto a vivere separato dalla mia famiglia, che era rimasta in Lituania. Ottenuto il visto, a termine di questo lungo periodo, i miei familiari mi hanno raggiunto in America, dopodiché, insieme a loro, ho atteso quasi un decennio prima di poter rimettere piede in patria, grazie ad un passaporto lituano. Da allora torno di frequente in Lituania e ho modo di partecipare attivamente alla vita politica e culturale del mio paese. Ora non sono più un esiliato, bensì un lituano,

come tanti, che vive all’estero.

R.M. *Eppure, in alcune sue poesie, lei parla di un ritorno a casa impossibile, come se il destino dell’esule fosse quello di rinunciare alla patria per portare con sé, nella propria memoria, un’altra patria, ideale o, in qualche modo, personale e interiorizzata.*

T.V. L’esilio può essere trattato a diversi livelli. Esiste un livello che potremmo chiamare metafisico e che riguarda la condizione dell’esule che si sente sempre e dovunque esule su questa terra. Esiste poi un esilio dalla propria infanzia, da ciò che è la fonte primordiale nella vita di ciascuno di noi, ed esiste infine l’esilio da quanto ci è più caro, dalla famiglia, dalla terra e dalle persone con cui siamo cresciuti. Nella mia poesia si può trovare una combinazione di questi differenti livelli, e con essi la convinzione che non si ritorni mai allo stesso posto che si è lasciato. Colui che torna troverà un paese cambiato (la gente, la lingua e i costumi), di certo non lo stesso che nel lungo periodo di assenza egli ha conservato nella propria memoria. Tutto questo è importante: in un certo senso stimola la poesia stessa.

R.M. *Nella poesia *Achilo skydas* [Lo scudo di Achille], che lei ha scritto dopo che il poeta russo Josif Brodskij emigrò a Londra, leggiamo “... Perché i nostri cieli, la nostra terraferma / Sono solo nella voce”. Questa, forse, è la condizione comune a tutti gli esuli... .*

T.V. Un critico letterario ha provato a fare una distinzione fra la mia poesia e quella di Brodskij, ricorrendo al mito. Brodskij sarebbe segnato dal mito di Enea, dell’eroe che ha lasciato la terra natia per fondare un regno altrove e per crearsi una nuova patria. Io sarei invece meglio rappresentato da Ulisse, da colui che cerca di tornare indietro, che ha un’Itaca, ossia una patria e un regno da riconquistare¹¹. Vede, la condizione dell’esule

¹¹ “*Reginys iš alėjos* è l’ultima raccolta pubblicata da Venclova. È stato definito il libro del ritorno alla casa e ai luoghi del passato, un ritorno per nulla idillico. Lo sguardo dalla via è ormai uno sguardo da vicino, non più da lontano, e arricchito dall’esperienza dell’emigrante. Si affaccia così anche una poesia del viaggio, nella quale sono accentuati i temi della memoria, che si fondono con le riflessioni di un ulisside moderno, errante per molte terre e acque (dall’Albania alla Tasmania e alla Cina), che esplora le regioni del pianeta con occhio insieme critico e partecipe”, P.U. Dini, in “Tomas Venclova. Cinquantuno poesie”, op. cit., pp. 258-259. Sono d’accordo con la prima parte del discorso di Dini. Non

è anzitutto storica, più per i lituani che per i russi. I nostri migliori autori del passato sono esuli e hanno seguito le strade più battute dell'esilio. Vi è così una tradizione letteraria legata ai protestanti, che abbandonarono la Lituania cattolica per raggiungere regioni dove si parlava il tedesco, come Königsberg, e che continuarono però a scrivere in lituano. Vi è poi una tradizione più recente, legata alla vicenda della diaspora in Lituania e ai soviet, quando la nostra letteratura è stata mantenuta a un alto livello grazie a scrittori che sono emigrati in Francia, Inghilterra o Stati Uniti. Il lituano ha potuto così svilupparsi liberamente in altri paesi durante tutto il Novecento. Io sono un erede di questa lunga tradizione, appartengo cioè a coloro che, benché lontani dalla Lituania e dalle sue vicende politiche, hanno conservato un vivo contatto con la propria lingua. Questo contatto è per il poeta talmente forte, che egli può conoscere tutti i livelli di stratificazione storica della lingua e può attingervi in modo libero, creativo. Essere lontani dal proprio paese, vederlo dall'esterno, può essere una situazione favorevole alla poesia.

R.M. *Non però alla sua ricezione in patria, come è accaduto di recente in Lituania, dove è più conosciuta la sua attività di pubblicista e saggista politico che quella di poeta.*

T.V. Sono consapevole del fatto che la mia situazione è in qualche modo paradossale. Sono più letto e ammirato all'estero che nel mio paese. Le mie opere sono state tradotte in più di venti lingue, suscitando di volta in volta un vivo interesse, se non addirittura un vero e proprio dibattito culturale, come è successo di recente in Polonia. Direi che la mia poesia ha ricevuto meno onori in patria, ma ciò non vuol dire che la Lituania l'abbia misconosciuta. Ho fiducia nelle nuove generazioni di poeti: molti di loro cominciano a leggere i miei versi e non escludo che in futuro verranno diffusi e letti con maggiore considerazione.

Io sono affatto invece con la seconda, per la quale ravviso sullo sfondo il paradigma dantesco dell'Ulisse viaggiatore o esploratore. Il ritorno, dalle parole dello stesso Venclova, risulta infatti essere la controparte necessaria all'esilio. Una dimensione non esclude l'altra, la lontananza è indispensabile per acquisire una vicinanza e un contatto più autentico. Il punto mediale di questo incontro è la lingua (intesa sia come voce sia come letteratura o, in senso più ampio, come tradizione letteraria) senza la quale il poeta non potrebbe ricordare né parlare.

R.M. *Il lituano, al quale la sua poesia si ascrive come erede di una tradizione secolare, è per lei un garante di identità. Normalmente, però, si ritiene che sia la memoria a garantire l'identità di una persona o di un gruppo: “se si ha memoria delle proprie radici e delle proprie tradizioni (comprese quelle linguistiche), recita un luogo piuttosto comune, non si dimentica chi siamo”. Nella raccolta *Reginys iš alėjos* [Vista dal viale] lei sembra però contestare quest'opinione, ricordandoci “che il tempo obbedisce alla lingua” rivendicando alla creazione poetica il potere di trasformare il tempo in versi anziché in un passato ufficiale o istituzionalizzato, come è successo e come accade tutt'ora per alcuni nazionalismi di matrice slava.*

T.V. In genere il poeta viene considerato uno strumento della memoria, se non “il miglior” strumento della memoria. Il poeta polacco Gałczyński, parlando in un suo poema di tre corvi visti per strada, dichiara con fermezza: “sto scrivendo un poema per salvare questi tre corvi, perché non vengano mai dimenticati”. Può sembrare un'affermazione troppo semplice, ma è precisa e sobria, e la condivido completamente. Credo che il poeta sia strumento della memoria in un modo tutt'affatto particolare: egli ricorre alla lingua per ricordare, ma ricordare significa in questo caso conservare, portare in salvo. Il poeta conosce questo potere e lo usa intenzionalmente, perché il tempo obbedisca alla lingua. Quando accade il contrario, ovvero quando è la lingua ad obbedire al tempo, abbiamo a che fare con un passato artificiale e con la menzogna¹².

R.M. *Non si dà mai il caso, per lei, di una memoria involontaria, o di un abbandono della coscienza necessario all'anamnesi di istanti altrimenti perduti o rivissuti in modo esclusivamente artefatto? È un'idea di origine romantica – penso a Wordsworth soprattutto – e non ne vedo traccia*

¹² Rileggendo una sua lettera al poeta polacco Miłosz, pubblicata nel 1978, si avverte quanto sia importante da sempre per Venclova distinguere il valore umanistico e umanizzante della cultura mondiale da quello menzognero e ufficiale del nazionalismo est europeo. Anche in quell'occasione Venclova parlava di lingua e passato: “tutto il valore della cultura mondiale si cela nella varietà delle tradizioni e delle lingue; ma quando la lingua e l'origine diventano un amuleto che salva in tempo di carneficine, allora preferirei essere scannato anziché io a scannare. L'umanizzazione dei sentimenti nazionali è il problema più importante: dobbiamo occuparcene con tutte le forze a disposizione”, “Tomas Venclova. Cinquant'anni di poesie”, op. cit., p. 247 (analoghe considerazioni sono fatte dal curatore P.U. Dini a p. 253).

nelle sue poesie...¹³

T.V. Credo che la poesia, e intendo la poesia del nostro tempo, debba essere sobria. Ma sobrietà e romanticismo sono in fondo due categorie incompatibili. Mi sento per questo un poeta antiromantico. Di fronte alla complessità e all'assurdità della vita per me vi è sempre un'intersezione tra ricordo personale e ricordo collettivo. La memoria necessita così di uno sforzo volontario, soprattutto se essa è chiamata a ricoprire un ruolo storico e sociale, come è accaduto spesso nella parte del mondo dove sono nato. I totalitarismi che si sono avvicendati nel mio paese avevano sviluppato al massi-

mo grado un'arte del dimenticare. Era un metodo, quello, altamente selettivo: tutte le memorie che non erano ritenute necessarie al regime, venivano spazzate via per lasciare spazio a delle tradizioni omologate e stereotipate. In questo senso, come ha detto già più volte lo stesso Brodskij, la letteratura moderna orientale ha una connotazione completamente diversa da quella europea.

[Bolzano, 1 luglio 2004]



¹³ La prima ad aver parlato di una forma di memoria passiva, recettiva e mistica in Wordsworth è Aleida Assmann, nel suo lavoro dedicato alla memoria culturale, A. Assmann *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnis*, München 1999 (il testo, tradotto in italiano da S. Paparelli, è stato pubblicato con il titolo *Ricordare*, Bologna 2002).

L'essenza della nazionalità

Stasys Šalkauskis

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 345-351 ◇

Definire e dire la nazione: questioni terminologiche in Stasys Šalkauskis

di Andrea Griffante

Stasys Šalkauskis nasce, in una famiglia della borghesia lituana, ad Ariogala, nella contea di Šiauliai, Lituania settentrionale, il 4 maggio 1886¹. Dopo un'infanzia vissuta senza avvenimenti degni di nota e un breve periodo trascorso a Riga al seguito del padre, Stasys frequenta il Ginnasio a Šiauliai. In quel periodo i territori etnici lituani si trovano vessati dalle restrizioni imposte dal governo zarista in seguito all'insurrezione polacca del 1863. Con l'*ukaz* del 1864, rimasta in vigore fino al 1904, la vita culturale lituana viene sottoposta a uno stretto controllo e a limitazioni, concernenti in particolar modo la stampa, che mirano a troncarsi qualsiasi forma di autonomia identitaria².

Terminati gli studi, nel 1905 Šalkauskis si trasferisce a Mosca dove inizia a studiare legge. Tra i componenti della folta comunità lituana presente nell'Università moscovita (anche a causa della chiusura forzata dell'Università di Vilnius), Šalkauskis fa conoscenza con Pranas Dovydaitis, tra i fondatori dell'associazione cattolica lituana Ateitis [Il Futuro]³, della quale Šalkauskis sarebbe divenuto il maggior ideologo. Nello stesso ambito universitario, conosce Romanas Bytautas, la cui concezione di un nazionalismo costruito su base linguistica costituisce un elemento con cui Šalkauskis si sarebbe ripetutamente confrontato negli anni successivi.

La permanenza di Šalkauskis nella capitale russa è tuttavia breve. Problemi polmonari lo spingono a trasferirsi nel clima più secco di Samarcanda già nel corso del semestre primaverile del 1908. Da questo momento, la sua presenza a Mosca si limita alle sole sessioni d'esame. Il periodo passato in Turkestan si rivela comunque di fondamentale importanza per la formazione del pensiero šalkauskiano. Šalkauskis si dedica, infatti, all'assidua lettura delle opere di Vla-

dimir Solov'ev e del moralista francese Ernest Hello, riferimenti ideali coi quali rimarrà in dialogo per tutta la vita.

Conclusi gli studi e superato l'esame di Stato a Mosca nel 1911, Šalkauskis rimane per alcuni anni a Samarcanda dove lavora come impiegato bancario. Nel corso dello stesso anno, alcune sue traduzioni di testi solov'eviani e helloiani vengono pubblicate nella rivista lituana Ateitis, organo dell'omonima associazione.

Tra il 1913 e il 1914 appare su Draugija [La Compagnia], altra rivista lituana filiazione della Šventoji Kazimiero Draugija [Compagnia di San Casimiro] e diretta dal prete Aleksandras Dambrauskas-Jakštas, la serie di articoli *Bažnyčia bei Kultūra* [Chiesa e Cultura], primo scritto teorico di Šalkauskis. Ancora fortemente influenzata dal pensiero di Dambrauskas⁴, l'analisi condotta dal filosofo lituano⁵ si concentra sull'esistenza di due differenti sfere di conoscenza: una è umana, secolare e definibile come cultura, ovvero come campo dell'attività creativa del soggetto; l'altra è, invece, la sfera d'azione divina⁶, dell'essenziale movimento di fondazione del mondo, della quale si occupa la chiesa.

Nel 1915 Šalkauskis conclude la sua permanenza in Asia centrale e ritorna nella natale Lituania. Seguendo il consiglio e l'appoggio di Dambrauskas, Stasys si trasferisce per gli studi di dottorato a Friburgo, in Svizzera, diventata uno dei centri di formazione della classe dirigente del futuro stato indipendente lituano. Stimolato dagli avvenimenti, dalla vivacità delle comunità provenienti dagli imperi dell'Europa centro-orientale e rifugiatesi in Svizzera⁷ e dal-

¹ Seppure per molti versi agiografica, utile rimane la lettura dell'unica biografia a lui dedicata, J. Eretas, *Stasys Šalkauskis 1886-1941*, New York 1960.

² Per una ricognizione generale della storia lituana si vedano *Lietuvos istorija*, Vilnius 1989; J. Končius, *History of Lithuania*, Chicago 1960; B. Makauskas, *Lietuvos istorija*, Kaunas 2000.

³ Si veda *Ateitininkai*, Kaunas 1929.

⁴ Filosofo e pubblicista legato al pensiero di Vladimir Solov'ev e Hoene-Wroński, Aleksandras Dambrauskas sviluppò una propria teoria critica basandosi principalmente sulla filosofia tomista. Secondo Dambrauskas, come Dio rappresenta il creatore, così l'uomo rappresenta un creatore in miniatura che attraverso la bellezza dell'opera da lui creata imita la bellezza perfetta della creazione divina.

⁵ Sull'importanza e lo sviluppo della filosofia della cultura in Lituania si veda A. Sverdiolas, *Kultūros Filosofija Lietuvoje*, Vilnius 1983. Di carattere meno specifico, ma maggiormente introduttivi alle tematiche affrontate dal pensiero filosofico lituano si vedano *Lithuanian Philosophy. Persons and Ideas*, a cura di J. Baranova, Washington D.C. 2000; L. Donskis, "On the Boundary of Two Worlds: Lithuanian Philosophy in the XX Century", *Studies in East European Thought*, 2002 (LIV), 3, pp.179-206.

⁶ Si veda R. Pleckaitis, A. Šliogeris, *Vladimiro Soloviovo filosofijos įtaka Stasio Šalkauskio pasauležiūrai ikifriburginiui laikotarpiui*, Vilnius 1973.

⁷ Tra i pochi studi presenti sulle comunità provenienti dall'Impero zarista

l'incontro con il professor Marc de Munynk⁸, nel dicembre del 1916 Šalkauskis tiene due conferenze dal titolo *L'idée nationale des Lituaniens*. Al loro interno per la prima volta il filosofo espone le sue idee sulle peculiarità della nazione lituana, sviluppando e ampliando gli spunti già presenti nel suo *Bažnyčia bei Kultūra* e rivolgendo particolare attenzione alle questioni della cultura nella sua declinazione nazionale. La tematica affrontata nelle conferenze non si limita all'estemporaneità dell'evento. Dal loro testo nasce, nel 1919, *Sur les Confins de deux Mondes. Essai synthétique sur la civilisation nationale en Lituanie* [Sul confine di due mondi. Saggio sintetico sulla civilizzazione nazionale in Lituania] in cui vengono chiariti i concetti basilari di nazione (*tauta/nation*), confine (*riba/takoskyral/confin*), cultura (*kultūral/culture*), civilizzazione nazionale (*tautos civilizacijal/civilisation nationale*) e missione (*pašaukimas/mission*), fondamenti di tutta la produzione šalkauskiana⁹.

Portata a termine la stesura della tesi di dottorato, dal titolo *L'Âme du Monde dans la Philosophie de Vladimir Soloviov* [L'Anima del Mondo nella filosofia di Vladimir Solov'ev], Šalkauskis fa ritorno nell'ormai indipendente Lituania. A partire dal 1922, il filosofo insegna quindi all'Università di Kaunas, capitale del paese per tutto il primo dopoguerra a causa dell'occupazione polacca di Vilnius. Da subito, Šalkauskis, è presente con regolarità nelle maggiori arene della vita culturale lituana, le riviste *Naujoji Romuva* [Nuova Romuva] e *Židinys* [Il Focolare], con interventi circa i rapporti tra cultura nazionale ed educazione.

Da una selezione dei suoi articoli nasce nel 1933 *Lietuvių tauta ir jos ugdymas* [La nazione lituana e la sua educazione]. Seppur in un sotteso riferimento a quanto detto nel suo primo libro, non è difficile intravedere in questa selezione il segno di un nuovo passaggio nella produzione šalkauskiana in stretta relazione con le mutate condizioni storiche in cui l'autore si trova a lavorare. Il taglio storico del primo libro viene, infatti, lasciato in secondo piano in favore della formulazione di principi attuativi della "missione nazionale" e delle questioni inerenti alla cultura nazionale. Nei fatti, il baricentro della riflessione šalkauskiana si sposta dalla storia alla riflessione sulla funzione delle componenti dell'educazione, ovvero di quegli

elementi in grado di formare la nazione in vista della realizzazione della missione nazionale.

Pur non entrando nella lotta politica in prima persona, Šalkauskis conduce una personale attività "para-politica" all'interno delle strutture universitarie come ideologo dell'associazione Ateitis, di cui rimane alla guida tra il 1927 e il 1930.

Con la fine del 1926, la Lituania vede l'installazione al potere del regime autoritario di Antanas Smetona. La posizione "moribonda" di Šalkauskis nei confronti del problema della cultura nazionale si presenta in netto contrasto con quella dura dei *tautininkai*¹⁰ di Smetona, di ispirazione chiaramente fascista. Sotto questo profilo, quindi, è possibile scorgere il lato più direttamente politico – e raramente riconosciuto come tale – della vita di Šalkauskis, di cui sono testimonianza i ripetuti scontri sulle pagine di riviste e quotidiani con Vytautas Alanta, Jonas Aleksa e altri rappresentanti della destra nazionalista.

Nel corso degli anni Trenta, la vita di Stasys corre senza grandi cambiamenti e nel segno di una costante attività pubblicistica e accademica. L'apice della propria carriera accademica viene raggiunto da Šalkauskis nel 1939 con l'elezione a rettore dell'Università di Kaunas. Si tratta, però, di una gloria di breve durata: l'invasione russa del 1940 rappresenta anche la fine della sua vita accademica. Il peggioramento delle sue sempre precarie condizioni di salute lo spinge a ritornare a Šiauliai, nella casa paterna, dove muore il 4 dicembre 1941.

L'articolo *Tautybės esmė* [L'essenza della nazionalità] venne pubblicato per la prima volta nell'aprile 1921 sulla rivista *Romuva* e successivamente nel citato volume *Lietuvių tauta ir jos ugdymas*. Non si trattava, in realtà, che della traduzione e del riadattamento di un capitolo (precisamente le pp. 13-24) di *Sur les Confins de deux Mondes*.

L'articolo ha particolare importanza per due motivi.

In primo luogo, esso rappresenta il manifesto programmatico della filosofia šalkauskiana del periodo successivo agli studi di Friburgo. Le categorie di nazione, nazionalità e missione nazionale, basilari nello sviluppo della filosofia della cultura e della pedagogia del filosofo, vengono per la prima volta presentate al mondo intellettuale lituano in Lituania.

La cadenza tripartita dell'articolo rispecchia il processo di formazione di una cultura nazionale integrale capace di portare a sintesi la separatezza dell'individuo e l'universalità di principi morali assoluti attraverso il medium della nazione. Come ampiamente

in Svizzera si segnala A.E. Senn, *The Russian Revolution in Switzerland*, Madison 1971.

⁸ Frate domenicano belga docente all'università cattolica di Friburgo. Šalkauskis ne rimase molto colpito per il peso assegnato alle piccole nazioni, quali la Svizzera o il Belgio, nella mediazione tra civiltà. Si veda M. de Munynk, "Psychologie du Partiotisme", *La Suisse Latine*, 1914, 2, pp. 34-48.

⁹ Si veda l'introduzione di A. Sverdiolas a S. Šalkauskis, *Raštai*, Vilnius 1995, pp. 5-18

¹⁰ Seppure più indirizzato alla concezione dello stato, può tuttavia essere utile la lettura di *Tautininkai ir valstybė*, Kaunas 1928.

analizzato in *Sur les Confins de deux Mondes*, infatti, la storia delle nazioni colte [kultūtingos], tra le quali quella lituana, si compone della collaborazione di due distinte culture alla costruzione della civilizzazione nazionale: quella popolare e quella intellettuale. La prima apporta la materia, il marchio etnico, agisce secondo l'istinto connaturato a una particolare matrice nazionale. La seconda, invece, utilizza la cultura popolare innestando in essa i principi razionali universali che possono collegare e sintetizzare la nazione, intesa come unità culturale, e il mondo, concepito come totalità sulla scorta della filosofia soloveviana.

La nazione insegue un determinato ideale di civilizzazione in base a una propria missione nazionale, ovvero a quella "tâche que le destin lui a réservée"¹¹, nell'agognata rincorsa, sempre sottintesa al discorso di Šalkauskis, alla ricomposizione della perduta "unitotalità" originaria del mondo. Le missioni nazionali, tuttavia, non rappresentano la negazione del contesto materiale in cui esse prendono corpo, né si dissolvono nel compito meta-storico assegnato a un'individualità eccezionale: esse sono il nucleo dello sviluppo di ogni civilizzazione nazionale su un piano di ugual valore tra differenti nazioni¹².

La missione nazionale e le diverse fasi del suo processo di realizzazione formano di fatto la storia della nazione. Nel caso lituano, la missione nazionale consiste nella fusione di oriente e occidente, insieme prima di tutto spirituali sul modello helloiano e demaistriano¹³, con il sostrato nazionale lituano individuabile nelle forme della cultura popolare attraverso la mediazione della cultura intellettuale.

Da un punto di vista linguistico, nell'articolo particolare attenzione viene rivolta alle questioni terminologiche. Se gli stessi termini presenti nell'articolo erano già stati usati nella stesura di *Sur les Confins de Deux Mondes*, la loro trasposizione in lituano rappresenta il primo passo verso la sistematizzazione del vocabolario filosofico presente in *Bendroji filosofijos terminija* [Terminologia filosofica generale] pubblicata nel 1937 sulla rivista Logos. Alla luce di successive riflessioni apparse in forma di articolo¹⁴ è possibile af-

fermare che l'attenzione prestata alla terminologia in *Tautybės esmė* non solo non è casuale, ma risponde a un preciso ruolo del linguaggio nella trasmissione dei concetti. Definendo il "termine" [*terminas*] come "una parola che esprime un concetto e ha particolare significato per un certo oggetto di studio"¹⁵, Šalkauskis assegna al linguaggio il valore di intermediario scientifico tra concetti e cose. La parola esprime infatti un oggetto per mezzo del suo concetto, quindi attraverso un codice che un individuo razionale è in grado di decifrare: "il concetto è per la cosa un simbolo; la parola, a sua volta, è un simbolo per il concetto; solo la parola è simbolo per il concetto, così come solo il concetto lo è per la cosa"¹⁶. Si crea in tal modo un circolo che garantisce attraverso la parola la comunicabilità del concetto e la realtà dell'oggetto. La parola ha un valore intermedio analogo a quello della cultura nazionale nei confronti della totalità del mondo e definisce attraverso la "medianità" di una terminologia razionalmente comprensibile concetti che descrivono una realtà a metà tra particolarità e universalità.

Bisogna quindi prestare particolare attenzione al fatto che anche la terminologia inerente alla nazione e l'attenta distinzione terminologica delle parti che compongono quest'ultima rispondono non tanto a un'esigenza semplicemente politico-descrittiva, quanto al bisogno di esprimere un insieme di dati reali in termini scientifici. La teoria linguistica fornisce la cornice entro la quale i dati enunciati possono essere considerati reali. Nazione e nazionalità, personalità e individualità collettiva, missione e storia nazionale sono per Šalkauskis dati di una pratica reale di cui l'enunciazione rende evidente il concetto che funge da criterio di scientificità del discorso.



I. LA NAZIONE COME INDIVIDUALITÀ COLLETTIVA

"La nazionalità rappresenta lo sviluppo di una grande individualità", affermò una volta Mickiewicz. E in verità ogni nazionalità forma un'individualità collettiva. La nazionalità sta così alla nazione come la personalità alla persona: entrambe derivano dall'individualità dell'esistente.

La persona umana è infatti un individuo proprio in tal senso, mentre la nazione è un individuo collettivo, ovvero, per analogia, ri-unito.

Possiamo dire che nessun'altra forma di vita sociale è in rapporto di corrispondenza tanto stretto con l'indi-

¹¹ S. Šalkauskis, *Sur les Confins de Deux Mondes*, Genève 1919, p. 27.

¹² Proprio per i molteplici fraintendimenti cui il termine avrebbe potuto essere oggetto, Šalkauskis difende ripetutamente il proprio concetto di missione nazionale da ogni eventuale possibilità di confusione con una forma di messianismo, in particolare con quello mickiewicziano.

¹³ Di E. Hello si vedano: *Les Plateaux de la balance*, Genève 1880; *L'homme*, Paris 1872; *Philosophie et atheisme*, Paris 1888. Per il pensiero di de Maistre si rinvia al suo classico *Les soirées de St. Petersbourg*, Paris 1856.

¹⁴ Gli articoli di *Terminologijos teorija ir lietuviškoji filosofijos terminija* [Teoria della terminologia e terminologia filosofica lituana] vennero parzialmente pubblicati in Logos nel 1927 e nel 1934. Come la *Terminologia filosofica generale*, gli articoli sono ora raccolti in S. Šalkauskis, *Raštai*, II, Vilnius 1991.

¹⁵ S. Šalkauskis, *Raštai*, op. cit., p. 15.

¹⁶ Ivi, p. 18.

viduo quanto la nazione. La nazionalità rappresenta fin dalle sue basi quel particolare contesto che avvolge completamente l'individuo, ne completa l'esistenza e ne costituisce la condizione necessaria di vita integrale. L'indissolubilità dei legami che uniscono l'individuo con la nazione dimostra in maniera sufficiente l'altissimo significato e la vitale importanza di quest'ultima.

Al giorno d'oggi, la storia universale della civilizzazione può vantare nell'elenco delle sue conquiste culturali il riconoscimento definitivo del valore assoluto della persona.

Non è più possibile limitare l'uomo attraverso nessun mezzo, poiché egli è in sé un fine assoluto. È perciò chiaro che ciò che serve allo sviluppo dell'individuo acquista senso in relazione al livello della sua azione. La nazione è esattamente uno di quei fattori indispensabili allo sviluppo dell'individuo che maggiormente portano frutto e che difficilmente possono essere sostituiti.

In modi diversi, ogni organizzazione collettiva opera tendendo a un fine ultimo: la prosperità integrale della persona umana. Tutte le forme di vita sociale collaborano alla costruzione di un individuo integrale, ciascuna secondo il proprio metodo. Da questo punto di vista, la differenza tra loro sta nel fatto che alcune si dirigono direttamente verso il loro obiettivo, mentre altre percorrono una strada tortuosa; le prime derivano spontaneamente da uno sviluppo naturale, le seconde sono frutto di elaborazioni. *A sua volta, la nazione è quella forma di vita sociale che autonomamente si organizza in modo naturale ed elabora le condizioni immediate per lo sviluppo di un individuo integrale.*

Preso nella sua separatezza, un individuo isolato non riesce a elevare nulla a un livello di elaborazione superiore, né la religione, né la conoscenza, né l'arte. Perché questi frutti della civilizzazione nascano e giungano a maturazione risulta necessario il lavoro collettivo di persone unite da un comune pensiero, che solo una comunanza fisica e psichica può produrre.

Una qualsiasi nazione fornisce precisamente tali supporti, unendo tutte le condizioni necessarie all'integralità della vita e dell'agire umani.

Dalla particolarità delle condizioni in cui l'individuo si trova a operare nasce l'individualità nazionale o, in un termine, la nazionalità.

Non bisogna tuttavia pensare che l'individualità na-

zionale sia connessa a un determinato insieme di caratteri nazionali, senza i quali essa non potrebbe trovare manifestazione nella realtà. È possibile dire che nessun concreto insieme di caratteri nazionali costituisce di per sé il lato distintivo dell'individualità nazionale. Persino la lingua, che forse nella maniera migliore riesce a connotare qualsiasi nazionalità, non è una qualità assolutamente necessaria. In effetti, la mancanza di una lingua nazionale impoverisce la nazionalità e la rende maggiormente indeterminata; ciò tuttavia non autorizza a dedurre una totale mancanza di nazionalità.

Ci è data qui ancora una volta l'occasione di osservare come tra individualità nazionale e personalità umana vi sia una stretta somiglianza. Tra le manifestazioni concrete della personalità dell'individuo non ne troveremo nemmeno una in virtù della cui mancanza l'individuo possa evincere la propria inesistenza: possiamo immaginare una persona priva di tale o tal'altra qualità di natura fisica o psichica, ma per quanto questa persona sia lontana dalla perfezione integrale, essa rimane pur sempre un individuo umano. Allo stesso modo, nessuna concreta manifestazione della vita collettiva è per la nazionalità una caratteristica necessaria.

In ragione di tutto questo non è possibile, partendo da concreti caratteri nazionali, costruire un discorso sulla nazionalità integrale in cui possano trovar spazio gli ebrei, nazione senza terra, gli svizzeri, nazione priva di una lingua comune, così come un'infinità di altre nazioni in difetto di diritti nazionali, politici ed economici.

Un'altra particolarità comune all'individuo e alla nazione è la presenza di un'inclinazione interna che li spinge verso la pienezza dell'esistenza e dell'azione.

La totalità dell'esistenza è l'ideale che attrae verso di sé gli sforzi di entrambi. E in verità lo sviluppo della civilizzazione umana avvicina sempre di più l'uno all'altra, e li avvicina rendendoli contigui, poiché dalle conquiste della civiltà trae profitto tanto la nazione quanto l'individuo.

Quanto queste due individualità siano solidali tra loro lo ha chiaramente dimostrato la storia dell'ultimo secolo. La grande rivoluzione francese ha dichiarato i diritti inalienabili dell'uomo e del cittadino riconoscendo in tal modo apertamente il valore assoluto della persona umana. Le successive guerre napoleoniche hanno aiuta-

to le nuove generazioni a diffonderli in tutto il mondo civilizzato, difendendo, attraverso l'appoggio alla politica parlamentare, le garanzie costituzionali dei diritti dell'uomo per tutto il XIX secolo. Non è sintomatico che il patriottismo in un siffatto arco di tempo abbia trovato nuovi stimoli e abbia assunto nella vita delle nazioni maggior valore e importanza?

Il patriottismo, almeno nelle sue manifestazioni odierne, è una creatura dei tempi moderni, seppure alcune sue tracce siano identificabili in svariate epoche storiche e in vari contesti geografici. Questo fatto può venire adeguatamente spiegato come relazione psicologica, e quindi causale, tra la valorizzazione della persona scaturita dalla rivoluzione francese e un sentimento patriottico cresciuto in un secondo momento.

Il processo iniziato con la rivoluzione francese comincia nei nostri tempi a maturare e si prepara a dare i suoi frutti: nel corso della guerra mondiale è risultato chiaro come il riconoscimento dei diritti della persona umana, una volta dichiarati, portino al riconoscimento dei diritti delle nazioni. Attraverso un elevatissimo prezzo di sangue il mondo comincia a capire che *solo l'armoniosa convivenza di libere nazioni può garantire la prosperità all'individuo e la pace all'umanità.*

Tra l'individuo, fin troppo incline, nella sua separatezza, all'egoismo, e l'umanità, comunità troppo sfumata e perciò non sempre fornita di una sufficiente capacità di sviluppo, la libera nazione, in verità, deve necessariamente rivestire il ruolo di punto medio.

Sebbene delle garanzie per i diritti delle nazioni debbano ancora essere formulate, non è dato fin da ora di dubitare che la libertà e l'uguaglianza di piccole e grandi nazioni diverranno, prima o poi, i principi guida delle relazioni internazionali. Oltre che sugli avvenimenti del presente, questa convinzione si basa anche su una vitale legge che può essere adeguatamente esplicitata nel modo seguente: *un individuo integrale è possibile solamente nel contesto di una nazione integrale.*

II. LA CIVILIZZAZIONE NAZIONALE

L'essenza dell'individuo, della nazione e dell'umanità si incontrano e uniscono nel fondamento della civilizzazione nazionale. *In generale, la civilizzazione nazionale è il tesoro stratificato della cultura che si manifesta nelle ricchezze obiettive della vita. E la cultura, in senso la-*

to, è l'azione cosciente dello spirito sugli elementi naturali secondo un'idea superiore.

Essendo contemporaneamente un'essenza fisica e psicologica, l'uomo necessita nella sua azione di un elemento spirituale e di uno materiale. I frutti di tale azione rappresentano l'elaborazione dei due sopraccitati principi, che si manifestano nell'opera attraverso il contenuto, da una parte; attraverso la forma, dall'altro. Il contenuto è il simbolo dell'idea; la forma lo è del segno.

La civilizzazione nazionale è il risultato di due culture. La cultura popolare fornisce il fondamento materiale, mentre la cultura intellettuale apporta il contenuto ideale. Poiché la forma materiale è una cosa concreta e il contenuto ideale una cosa astratta, la forma della civilizzazione nazionale è quindi individuale, mentre il suo contenuto è universale.

Ciò che distingue una civilizzazione nazionale dall'altra è proprio la relazione che sussiste tra contenuto o idea (comune a tutta l'umanità) e forma o segno (proprio della nazione).

Ogni atto dell'animo creativo dell'uomo ricerca ugualmente e la perfezione della forma, e l'integrità del contenuto. Ma la forma, per quanto possa essere perfetta, rimane pur sempre solo uno strumento. Il fine è il perseguimento degli ideali di verità, bene e bellezza, beni universali e imperituri.

Le forme che l'individuo e la nazione necessariamente utilizzano per dare manifestazione obiettiva alla loro opera sono esattamente gli strumenti per lo sviluppo di questi ideali. L'opera perfetta dovrebbe unire in sé un contenuto integralmente universale e una forma completamente individuale. Risulta chiaro, quindi, perché i grandi geni dell'umanità uniscano alla ricchezza dell'animo umano l'integralità dell'espressione nazionale. Tali sono stati, ad esempio, i grandi profeti d'Israele, Buddha in India, Platone in Grecia, Cesare e Tacito a Roma, Dante in Italia, Shakespeare in Inghilterra, Goethe e Kant in Germania, Pascal e Bousset in Francia, Dostojevskij in Russia, Ibsen in Norvegia e molti altri di cui qui non diamo nota. Ognuno di loro ha concentrato nel profondo della sua natura degli elementi dell'animo individuale, nazionale e, in generale, umano. Se anche uno di questi elementi fosse risultato loro straniero, essi non sarebbero potuti diventare ciò che sono stati: geni universalmente riconosciuti in quanto tali.

Dal punto di vista della civilizzazione, la vita delle nazioni si manifesta in due fasi chiaramente distinguibili.

Nella fase inferiore e anteriore in ordine di tempo le nazioni sviluppano prima di tutto la forma nazionale; successivamente iniziano a occuparsi maggiormente del contenuto in quella che è la fase superiore della vita nazionale. Solo allora la civilizzazione nazionale comincia a maturare e ciò sicuramente in considerazione del fatto che cultura popolare e intellettuale si ritrovano al servizio di un comune obiettivo.

Il popolo, formando costantemente la maggioranza della nazione e preservando strenuamente le tradizioni nazionali, gioca il ruolo di fondamento materiale dell'opera nazionale.

Gli intellettuali, minoranza non sempre costante e vivace, conformano la loro azione al compito di elevare la civilizzazione nazionale al massimo livello fornendo alle forme della cultura popolare il contenuto universale dello spirito umano.

Fin dall'inizio, l'opera collettiva del popolo, spesso infusa d'istinto incosciente, fornisce l'individualità della forma nazionale; successivamente, la coscienza individuale degli intellettuali vi innesta il contenuto universale.

Detto questo, non è difficile osservare che la convivenza e la concordata collaborazione tra popolo e intellettuali sono le condizioni necessarie per il normale sviluppo della civilizzazione nazionale.

Se la civilizzazione universale del mondo si trova in fase di avanzamento, l'elasticità e la vivacità di una nazione nel contesto della comunità di tutte le altre nazioni dipendono dal grado di tale sviluppo.

Una nazione il cui popolo e i cui intellettuali conducano una vita e perseguano modalità d'azione tra loro non coordinate è destinata a vivere un profondo dramma nazionale.

Come vedremo in un'altra occasione, una situazione simile è quella in cui si è venuta a trovare la nazione lituana a causa del suo destino storico. La sua vita nazionale è corsa fino a pochi anni fa lungo tracciati anomali e proprio per questo la formazione della sua civilizzazione ha presentato insolite particolarità. Queste peculiarità della vita culturale lituana, tuttavia, mettono

in luce in modo ancora più limpido l'essenza della civilizzazione nazionale.

III. MISSIONE E COMPITO DELLA NAZIONE

La ricchezza della civilizzazione nazionale, quindi, cresce e prospera nella collaborazione congiunta di popolo e intellettuali: il primo produce e salvaguarda il patrimonio etnico dello spirito nazionale, i secondi fondano una più elevata cultura dello spirito dotando in tal modo di valore universale le forme dell'opera popolare.

Sebbene solamente l'azione degli intellettuali possa fornire alla civilizzazione nazionale un senso più elevato, la cultura popolare, costante sostegno della vita nazionale, continua pur sempre a costituirne il tratto originario.

Le modalità d'azione di popolo e intellettuali sono tuttavia fondamentalmente differenti.

Per il popolo, lo stimolo all'azione è un istinto innato e ogni risultato è il frutto di una massa anonima; al contrario, nel caso degli intellettuali l'opera creativa è, nella maggior parte dei casi, il risultato di sforzi coscienti.

Nel primo caso il principio trainante è costituito dalla particolarità etnica; nel secondo caso, da una volontà attiva determinata in base allo scopo.

Emerge qui un'ulteriore distinzione: mentre il popolo offre in modo non cosciente il suo servizio alla missione nazionale, evidenziando però col suo marchio le capacità e le forze della nazione, esclusivamente gli intellettuali possono coscientemente discutere e decidere le modalità di adempimento della missione e stimolare la nazione a seguirle nell'ambito della sua vita e della sua attività.

La missione nazionale e il compito cui essa deve adempiere sono uniti da un'analoga relazione a metà tra causa ed effetto. *Le particolari condizioni in base alle quali un determinato ideale di civilizzazione viene perseguito costituiscono la missione nazionale. La realizzazione di questo ideale costituisce il compito della nazione.*

La missione determina il compito secondo il proprio scopo: ciò che la missione definisce come possibilità obiettiva viene posto soggettivamente come compito da realizzare.

L'autocoscienza nazionale raggiunge il livello più elevato quando la nazione si rende conto di questa relazione e determina il corrispondente compito.

In una siffatta vita nazionale si devono incontrare tre fondamentali condizioni: per prima cosa, la vitalità etnica della nazione, ovvero un temperamento attivo in funzione nazionale; in secondo luogo, un passato storico più o meno lungo; e per finire, una concezione intellettuale della propria nazionalità.

Il temperamento nazionale esprime una forza costantemente presente nel passato della nazione così come nel suo presente, ma non arriva ancora a costituirne la nazionalità. Esso è uno dei molti fattori che, interagendo, stabiliscono il campo entro il quale lo sviluppo della nazione avviene. Tra di essi vanno ancora menzionati la posizione geografica, le condizioni di sviluppo storico, i rapporti interni e con i vicini, ossia le condizioni sociali interne e internazionali.

Con il loro influsso questi fattori conferiscono alla storia di ciascuna nazione un non indifferente numero di qualità particolari che possono facilmente caratterizzarne l'individualità.

Acquisita una ben precisa individualità, la nazione dà forma e manifestazione al suo ideale nazionale sforzandosi di inserirlo in tutti i campi della vita pubblica. Scopre così un proprio volto, vive di una vita propria e armonizza il proprio compito con la missione nazionale.

Lo sviluppo dell'ideale nazionale costituisce il fine più elevato della cultura nazionale. Questo ideale fornisce alla civilizzazione nazionale quello stile che la rende unica nel suo genere. In tal modo la nazione rinviene il senso della sua missione e razionalmente adempie al proprio compito.

Una così elaborata concezione della missione nazionale non ha nulla in comune, com'è certo facile capire, con quello che viene chiamato messianismo nazionale.

Nella vita delle nazioni il messianismo è una manifestazione eccezionale e non può perciò essere l'essenza della civilizzazione nazionale. Esso poteva avere un senso solo in quelle nazioni in cui missione e compito risultavano essere la condizione vitale per la presenza di un individuo perfetto: il salvatore del mondo.

Essendo un'eccezione, il messianismo nazionale non può regolare i rapporti nazionali e operare per mezzo del suo fondamento in favore dell'equilibrio delle individualità nazionali.

Ogni nazione si trova oggi d'accordo nel pretendere un riconoscimento di uguale valore morale e di uguali

diritti alla libera esistenza e allo sviluppo, dato che tutte le nazioni, siano esse grandi o piccole, sono formate da individui della medesima specie.

Parlare di uguaglianza di diritti non significa ancora parlare di un'uguaglianza di questi individui della medesima specie. Al contrario, uniformando il diritto risulta importante salvaguardare la varietà individuale delle nazioni poiché solamente la totalità di queste ultime costituisce la ricchezza della civilizzazione universale del mondo.

Detto ciò, non sarà difficile vedere la parzialità tanto del nazionalismo quanto dell'internazionalismo, distinzione entro cui il mondo civilizzato dei nostri giorni si riconosce.

Alcuni vedono il marchio del nostro tempo nel primo, altri lo vedono nel secondo; ma tanto gli uni che gli altri sbagliano.

Tanto l'individualismo nazionale che l'universalismo internazionale vantano una loro legittimità nei rispettivi campi d'azione. Ai nostri tempi, uno sviluppo significativo va però nella direzione opposta e porta, da un lato, alla nazionalizzazione dello stato; dall'altro, all'unione delle nazioni in un'unica lega delle nazioni. Questo significa che così come nella civilizzazione nazionale si ritrovano fondamenti individuali e universali, così nella vita di ciascuna nazione si ritrovano assieme questioni nazionali e internazionali. Solamente una vita armoniosa e fondata su una base di verità e di diritto internazionale può soddisfare entrambe le richieste.

L'individualismo nazionale e l'universalismo internazionale devono confluire in totale unità in una vera lega delle libere nazioni.

[S. Šalkauskis, "Tautybės esmė", *Romuva*, 1921 (I), 1, pp. 21-28.

Traduzione dal lituano di Andrea Griffante]



Georgi Gospodinov, <i>Tre poesie e Peonie e pansé</i> , traduzione dal bulgaro di Giuseppe Dell'Agata	355-357
Andrej Sergeev, <i>Album di francobolli</i> , a cura di Francesca Gamurrini	359-412
Wojciech Kuczok, <i>Èl diav</i> , a cura di Alessandro Ajres	413-417
Karel Michal, <i>Il misterioso pollo parlante del selciatore Houska</i> , a cura di Nicla Mazzoni	419-427
Vjačeslav Rybakov, <i>Perdite antiche</i> , a cura di Stefano Bartoni	429-445

IMMAGINE 5



Vladimir, Dmitrij e Aleksandr, sorrisi

Tre poesie e Peonie e pansé

Georgi Gospodinov

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 355-357 ◇

LE DONNE BIONDE

Ad A., brunetta

Comincio con le bionde
c'è in esse leggerezza
c'è festa
similmente hanno letto Pasternak
similmente Burns
similmente candela
e gialla fiamma
similmente campo di grano
similmente segale
e io là salvatore
e io mietitore

delle donne bionde

le descrivo a memoria
c'è in esse sentimento
ci sono film
a colori e canzonette
di successo
rossetto di troppo e un neo
c'è in esse oh! ... ah! ...
che sgorga spontaneo
c'è in esse naturalezza
e pace
lievi le loro lacrime
stearina
le loro lacrime son Yellow Submarine
non credono alle lacrime

delle donne bionde

SMOBILITAZIONE DELLE ARMATE AMOROSE

Si è accesa la sigaretta a quel modo,
da cui si capisce che tutto
è già deciso e ha detto:

È finita... mi sento come un'armata
In tempo di pace,
manovre su campi abbandonati,
esercitazioni infruttuose
sempre più lontano
da luoghi pieni di vita,
foglie, sterpi, fango, retrocortili,
come un fumatore tra gente che ha smesso di fumare,
come un amante tra chi ha rinunciato all'amore.

Oh, tu lo pensi da tanto, le dissi,
sembra una poesia.
A me spetta il finale, eccolo:
Io sono ferito leggermente,
ferito molto leggermente
e goffamente sanguinante
in tempo di pace.

IL CANE DA GUARDIA DELLA LINGUA

Un cane si è accucciato
vicino al monumento di Cirillo e Metodio
davanti alla Biblioteca nazionale
cane analfabeta
sprovvisto di lingua
dorme imperturbabile e sogna
in cirillico e glagolitico
(legato a un paletto con una jat)
poi si lecca
e gioisce

se vede un pezzetto di lingua

se a un pezzetto di lingua
fa la guardia

[G. Gospodinov, *Pisma do Gaustin*, Plovdiv 2003, pp. 10-11, 23, 35.
Traduzione dal bulgaro di Giuseppe Dell'Agata]

PEONIE E PANSÉ

Si erano conosciuti da appena qualche ora. Lui – poco più che trentenne, lei – un po' meno. Lui doveva consegnarle un pacchetto per un suo conoscente d'oltre oceano. Lei faceva solo da intermediaria. Questione di cinque minuti, ma già da due, delle tre ore che mancavano all'imbarco, non riuscivano a trovare una qualche sensata ragione per separarsi. Ora, proprio sessanta minuti prima del decollo, se ne stavano in un angolo del bar nel salone delle partenze dell'aeroporto, bevevano il terzo caffè e rimanevano in silenzio. Avevano esaurito tutti i temi che possono tener viva una conversazione tra due sconosciuti. Anche il silenzio cominciava ad essere insostenibile. Il tavolino che li divideva era stracolmo di bicchierini di plastica vuoti che avevano assunto le forme più inaspettate grazie al lungo stropiccio cui erano stati sottoposti. I mestolini di plastica erano stati da tempo sminuzzati in particelle microscopiche, le bustine vuote di zucchero ridotte a imbutini e barchette in miniatura.

Gli saltò in mente che quel tavolino avrebbe potuto funzionare come un oggetto *ready-made*, ovvero, per così dire, una istallazione, che avrebbe intitolato *Apologia dell'ansia depressiva* (tazzine da caffè di plastica, mestolini, bustine vuote di zucchero, tavolino bianco). Poi gli sembrò una fesseria e decise di starsene zitto. “Quello che viene taciuto si trasforma in mestolini sminuzzati e in tazzine schiacciate e deformate”, disse lei all'improvviso. Lui pensò che non avrebbe mai più incontrato una donna in grado di leggergli i pensieri e con cui avrebbe voluto rimanere in quel bar per tutta la vita. Trasalì di aver usato, sia pure solo in pensiero, una dizione come “per tutta la vita”.

“Su, facciamo due chiacchiere”, disse lei, anche se non stavano zitti da due ore.

L'ora che rimaneva era un lasso di tempo troppo breve per sciuparla con circonlocuzioni e fabbricazione di barchette. Ma, dato che lui non cominciava, lei disse semplicemente: “Dobbiamo rassegnarci al fatto che talora le persone mancano in senso letterale di incontrarsi tra di loro”.

“Il buffo è che se ne rendono conto solo quando si incontrano”, disse lui.

“Certo, ci sarebbe stato modo di vederci anche prima. Abbiamo vissuto tanto tempo nella stessa

città. È escluso che non ci siamo incrociati a qualche semaforo”.

“Ti avrei notato”, disse lui.

“La ami?”, chiese lei.

“Lo ami?”, chiese lui.

Furono subito d'accordo che ciò non aveva alcun significato e che non era colpa di nessuno.

In seguito non riusciva a ricordare chi dei due avesse avuto per primo l'idea salvifica (come allora pensava) di inventare dei ricordi comuni, di costruire tutta la loro vita prima che si conoscessero e dopo che si erano conosciuti. Un timido tentativo di vendicarsi del destino che crudelmente li aveva messi in contatto per un attimo, per poi separarli. Avevano a disposizione cinquanta minuti.

“Ti ricordi”, cominciò lui, “quando da scolaretti abitavamo nella stessa via? Ogni settimana ti infilavo di nascosto nella cassetta della posta un anellino fatto con la stagnola delle caramelle Lakta”.

“Aha!”, disse lei, “allora eri tu! Mio padre li trovava sempre per primo e sospettava che un qualche spasimante un po' tocco della zona inviasse anelli di fidanzamento a mia mamma. Ma, allora, erano per me!”.

“Erano per te”, disse lui.

“E tu ricordi”, prese a dire lei, “quando l'ultimo anno dell'università partimmo soli soletti per andare in quel monastero? Era la prima volta che andavamo da soli da qualche parte. In albergo non c'erano camere libere e ci misero a dormire in una delle celle del monastero. C'era un freddo boia e il letto era durissimo. Mi venne una grande paura. Dopo ogni volta mi facevo il segno della croce di nascosto da te. Quella notte mi feci cinque volte il segno della croce”.

“Sei!”, disse lui. “Anch'io avevo una gran paura. E ti ricordi quando, poi, venisti a vivere con me? Tua madre disse che ti avrebbe disconosciuta come figlia attraverso la Gazzetta ufficiale, perché non voleva avere nipotini bastardi”.

“Me lo ricordo”, disse lei. “D'altro canto io non potevo avere figli”.

A quel punto lei rimase in silenzio. Lui le prese la mano per la prima volta da quando si erano conosciuti. Con delicatezza, come per consolarla.

“Niente”, fece lui. “E ti ricordi quando mi ruppi una

gamba? Avevo quarantotto anni e lavoravo come un matto e quel mese a casa mi sembrò un vero paradiso. Anche tu ti mettesti in congedo, anzi li minacciasti che ti saresti rotta un braccio se non ti davano il permesso. E per tutto un mese non abbiamo messo il naso fuori di casa”.

“E quando, l’anno dopo, scoprirono che avevo un tumore... Tu avevi letto da qualche parte che la terapia del riso può curare il cancro e per due settimane di seguito non facesti che raccontarmi barzellette per farmi ridere. Anche adesso mi sbalordisco a pensare da dove riuscivi a tirarle fuori. Eri tanto spaventato e caro. È allora che ti vennero tutti i capelli bianchi. E ogni giorno mi portavi peonie e pansé”.

“Grazie a Dio, sei guarita. Cosa avrei fatto senza di te?”.

In quel momento invitarono tutti i passeggeri in partenza per New York a recarsi alla porta d’imbarco. Rimasero in silenzio per non più di un minuto. Poi lei si alzò e disse che doveva andar via. Lui le prese la valigia e si avviarono entrambi. Prima di entrare al controllo passaporti lei si voltò e lo baciò molto a lungo. Come per l’ultima volta, pensò lui, anche se una prima volta non c’era mai stata.

Mezz’ora dopo lui si voltò e andò via. Si sentiva terribilmente invecchiato, muoveva a fatica le gambe. Chiuse apposta gli occhi quando passò davanti alle specchiere dell’uscita, per non vedere riflessi i suoi capelli divenuti improvvisamente bianchi e le sue spalle ricurve, già da vecchio. Ad ogni passo capiva più chiaramente che non sarebbe potuto tornare a casa da sua moglie, irraggiungibilmente giovane. E non avrebbe mai potuto raccontarle cosa aveva fatto in quei cinquanta anni di assenza.

[G. Gospodinov, “Božuri i nezabravki”, Idem, *I drugi istorii*, Plovdiv 2001, pp. 69-72. Traduzione dal bulgaro di Giuseppe Dell’Agata]



Album di francobolli

Andrej Sergeev

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 359-412 ◇

Il collezionista. Breve introduzione al mondo di Andrej Sergeev

di Francesca Gamurrini¹

Principalmente un traduttore nella sua frequentazione con la carta stampata in tutti gli anni della sua vita trascorsa sotto il potere sovietico, Andrej Sergeev è stato sempre, durante e dopo la parabola storica dell'Urss, un poeta. E poeta rimane anche quando la sua penna traccia il percorso, zigzagante e personalissimo, di un viaggio in prosa. La produzione personale dell'autore rimane per lunghi anni confinata allo spazio domestico, lontana dalla stampa ufficiale, dove trovano posto solo le sue traduzioni di poeti di lingua inglese, come Eliot, Frost, Lee Masters, Walt Whitman. È solo dopo la caduta del regime sovietico che la sua voce d'autore originale trova la strada delle librerie². Dopo numerose pubblicazioni su periodici e quotidiani, infatti, nel 1996 vede la luce il suo volume di versi *Rozy*³ [Rose], seguito nel 1997 dalle raccolte dei suoi scritti in prosa.

L'autore è, oserei dire, totalmente sconosciuto al pubblico italiano, poiché delle sue opere non si fregiano i cataloghi delle nostre case editrici, eccezion fatta per una sporadica quanto brevissima apparizione di un pugno di suoi *Raccontini*⁴ in un'antologia di scrittori russi contemporanei edita da Fanucci.

*Al'bom dlja marok*⁵ [Album di francobolli] è la sua opera narrativa di maggior rilievo, vincitrice del prestigioso premio Booker russo nel 1996. In questa sede, presentiamo ai lettori la traduzione di due capitoli tratti dalla seconda parte del romanzo, intitolata "Übersee" [Territori d'oltremare]: *Scuola dell'obbligo*⁶ e *Nuova vita*. Si è voluto, con questa scelta, proporre alcune delle pagine che meglio rappresentano l'ecllettismo e la sfrenata inventiva linguistica caratteristici dell'autore, avendo cura di selezionare due capitoli che hanno un forte legame contenutistico, dovuto in parte alla loro specularità.

Scuola dell'obbligo è il racconto della vita quotidiana in una scuola di second'ordine (una *semiletka*, della durata di sette anni), fra insegnanti incompetenti e compagni scarsamente stimolanti, monellacci della peggiore risma. La pirotecnia linguistica a base di turpiloquio è l'elemento fondante di questo capitolo⁷, in cui, nonostante il *divertissement* linguistico, traspare la noia e la scontentezza di fondo del giovane Sergeev che non trova in quell'ambiente alcun terreno possibile di condivisione, di elevazione intellettuale. *Nuova vita* è invece il racconto dei suoi tentativi "d'elevazione": lo studio della musica, i concerti, le letture, la scrittura e i versi giovanili, la passione per la numismatica, tutto un mondo, insomma, d'interessi, di curiosità e di stimoli che gli era stato in parte negato durante l'esperienza avvilente dei quattro anni trascorsi nella *semiletka*.

Il testo si presenta dunque come un'autobiografia, che abbraccia l'infanzia e la gioventù dell'autore, ma questa etichetta di genere poco o nulla è in grado di dirci sull'identità dell'opera. Pur mantenendo una certa progressione cronologica da un capitolo all'altro, la narrazione si frammenta continuamente in una miriade di epi-

¹ Si ringraziano per il sostegno e la preziosa collaborazione Eleonora Gallucci, Galina Danilovna Murav'eva e il professor Evgenij Michajlovič Solonovič.

² Un elenco selezionato delle opere di Sergeev edite in russo, comprese le sue traduzioni e interviste di argomento vario rilasciate nel corso degli anni, è consultabile al sito <www.levin.rinet.ru/FRIENDS/SERGEEV/bibliography.html>

³ A. Sergeev, *Rozy*, Mosca 1996. I componimenti tratti da questa raccolta sono disponibili in rete all'indirizzo <www.vavilon.ru/texts/sergeev1-0.html>. Questo è purtroppo l'unico libro di poesie pubblicato in vita da Sergeev, prematuramente scomparso nel 1998. Un'ulteriore raccolta di versi, *Izgnanie bezov: Rasskaziki vperemeshku so stichami*, Moskva 2000, è stata pubblicata postuma.

⁴ A. Sergeev, "Raccontini", *Schegge di Russia. Nuove avanguardie letterarie*, a cura di M. Caramitti, Roma 2002, pp. 59-65. Come unico altro contributo esistente nel panorama italiano fino a oggi, si segnala inoltre A. Sergeev, "Ricordi", *La Nuova Europa*, 1995, 3, pp. 67-77, che contiene alcuni brani in prosa e una lettera dell'autore a Giovanni Paolo II.

⁵ Dopo essere apparso a puntate su varie riviste, quali *Rodnik*, *Ogonek*, *Družba narodov*, tra il 1992 e il 1995, il romanzo è stato poi pubblicato per intero nel volume *Omnibus*, Moskva 1997, che raccoglie le opere in prosa dell'autore.

⁶ Di questo capitolo (in russo *Semiletka*) è disponibile in rete il testo originale agli indirizzi <www.vavilon.ru/metatext/ocherki/sergeev1.html> e <www.vavilon.ru/metatext/ocherki/sergeev2.html>.

⁷ Per una più approfondita disamina di questo particolare aspetto del testo si rimanda a E. Gallucci, "Gergo, folclore, turpiloquio in rima: *Album per francobolli* di A. Sergeev", *Da poeta a poeta. La traduzione poetica dal russo e polacco. Lecce, 20-22 ottobre 2005*, gli atti sono in corso di pubblicazione.

sodi, micro-episodi, accenni. *Al' bom dlja marok* è un testo che non si dipana in una direzione unica, prestabilita, ma si ramifica all'infinito, restituendo al lettore un panorama che non ha l'aspetto dell'affresco, ma piuttosto quello del mosaico visto da vicino, con i suoi molteplici accostamenti di tessere, ora simili, ora dissimili, a volte irregolari nell'intaglio o percorsi qua e là da sottili venature di calce. È il titolo stesso del romanzo a preannunciarne l'impostazione "collezionistica", confermata dal sottotitolo che non a caso recita: "Collezione di persone, cose, relazioni, parole dal 1936 al 1956".

La natura rapsodica, il carattere caleidoscopico, il gusto del frammento non caratterizzano soltanto l'impianto narrativo, ma la lingua stessa con cui quel mondo frantumato, molteplice e mutante viene passato al microscopio. L'attenzione per i dettagli è estrema, nel racconto e nel modo di raccontare. La lingua dell'autore si plasma e si modella a immagine e somiglianza del contenuto, riflettendo in sé, con la sua potenza trasformistica, le *nuance* più diverse della realtà descritta. E poiché il mondo narrato spazia in ogni recondito angolo della vita, dalla scuola, alla strada, alla famiglia, ai teatri, alle manifestazioni pubbliche, al cinema e alla radio, alle letture, ai vicini di casa, alla guerra e all'ideologia, la lingua della narrazione segue lo stesso andamento e muta di volta in volta, attingendo il suo lessico dai piani linguistici più vari, alternando registri, toni e stili, da un paragrafo all'altro, da una riga all'altra. Eppure la scelta non è mai arbitraria, il risultato non è mai pasticciato, poiché la compenetrazione di espressione e contenuto è totale. Questo testimonia indubbiamente della sensibilità poetica con cui l'autore si accosta anche alla parola prosastica. Nessun vocabolo è scelto a caso, nessuna costruzione sintattica ardimentosa o gioco di parole sono inseriti nel testo al solo scopo d'imbellellarlo. Al contrario, nel loro subitaneo e guizzante apparire, sono l'espressione più autentica di un rigore intellettuale salvaguardato e insieme di un'abilità manipolatrice fantastica e sfrenata, che fa

rivivere in prosa le arditezze della poesia.

Il principio errante della varietà si applica anche al piano del genere, o meglio, dei generi. Al di là dell'impostazione autobiografica dell'opera, nel testo convivono brani e brandelli delle più diverse tipologie testuali. Il narrare di Sergeev aderisce al mondo che racconta adottandone le manifestazioni linguistiche peculiari. Ecco quindi che le pagine di questo romanzo sui generis si popolano di slogan pubblicitari, filastrocche per bambini, testi di canzoni, scambi di battute tratti da opere teatrali e cinematografiche, lettere e spezzoni di diari infantili, certificati e documenti ufficiali, persino un intero glossario di sei pagine che illustra il gergo, spesso volgare, in uso fra i banchi di scuola. E versi. Una profusione di versi di ogni tipo, scherzosi, ammiccanti, sornioni, con rime audaci, piccoli capolavori dell'ingegno linguistico, e componimenti più "classici", di autori famosi, di Sergeev stesso, di suoi amici aspiranti poeti. Tutto s'intreccia, si rincorre, si cede reciprocamente il passo, senza gerarchie, in una sovrapposizione ininterrotta. Il versificare vive dentro e intorno alla prosa, e la narrazione, a sua volta, si snoda fra i versi in un continuum ideale che si spezza solo graficamente sulla pagina stampata in virtù delle convenzioni di stesura.

Gli anni che attraversano l'infanzia e la gioventù di Sergeev ci vengono restituiti nel loro variegato contesto, a rappresentare un periodo, anche buio e difficile, della storia russa visto attraverso la lente d'ingrandimento dell'esperienza personale. Entrano così nel testo i dettagli più minuti della vita di ogni giorno e di tutto quello che noi oggi definiremmo storia, storia del costume, della letteratura, delle arti visive, della musica e così via enumerando. *Al' bom dlja marok* si configura, infatti, anche come un vasto e disseminato compendio enciclopedico, mai saccente, un'emanazione di conoscenze che non è sfoggio ma vivere quotidiano. Scrive di lui il critico letterario Il'ja Falikov: "[Sergeev] annotava lo scorrere del tempo. Per natura, era un annalista. Di là proviene lo stile della sua prosa, dall'antica e paziente scrittura amanuense"⁸.

⁸ I. Falikov, "Pljuskvamperfektum. Pamjati Andreja Sergeeva", *Arion*, 1999, 1, p. 115

SCUOLA DELL'OBBLIGO

DALLA quarta classe alla settima è un monotono avvicinarsi di stati d'animo: paura, smarrimento, diffidenza, assuefazione, rimbambimento, noia.

La scuola è un ambiente uniforme, grigio, impersonale. Se anche ti hanno preso a pugni sul muso, in questo non c'è niente di personale. Quello che te le ha date non ha niente contro di te. Alla base di tutto non c'è la vita reale, bensì un rituale stabilitosi chissà quando.

Ti avvicini a scuola. Nel cortile, di lato alla folla di studenti, c'è solitamente uno delle classi inferiori che piange. I più grandi immancabilmente svoltano, si avvicinano di corsa:

– Chi è stato? – e, senza aspettare la risposta, passano oltre.

Entri in classe e ti aggredisce un'orda urlante:

Pugni, calci e botte
Arrivano i boia a frotte!
Chi la rissa non arrischia
Noi facciamo che patisca!
Scegli tu, che ormai sei dentro:
destra, sinistra o centro!

Destra – una botta in testa!

Sinistra – sì! sì! sì! - e giù con le bacchettate.

Centro - chi ne busca cento?

– Zel'cer, il cacasotto!

In classe si menavano, si prendevano a sganassoni con la cimosa bagnata, trituravano i gessetti, ammicchiavano la cenere di carburo nei calamai, sputazzavano con una cerbottana pezzi di carta masticata oppure – da schifosi e perché tanto già sazi – dei pezzetti di pane imburrito.

All'improvviso, Moccolo, come dal nulla, alza di scatto il braccio, tu sobbalzi, lui allarga un sorriso ebete:

– Legge dei pirati! – e ti benedice: accosta le dita e ti colpisce con il palmo in fronte, al petto, su entrambe le spalle e con il gomito sotto la mascella.

Durante la lezione ti arriva uno scapaccione da dietro e un sussurro:

– Passa avanti!

Il palmo sospeso sulla testa e a bassa voce:

– Ci sono!

– Vai! – fa appena in tempo a dire il vicino, e il palmo cala giù.

Ai primi banchi mugolano o fanno rutti di proposito: è un'arte tutta particolare. Nelle file di mezzo giocano a carte sotto il banco, più indietro tirano con la fionda alla lavagna e alle plafoniere. La fionda è fatta da un elastico con un occhiello sul pollice e uno sull'indice. Si stringe il pugno, e scompare tutto. Tirano dei lunghi proiettili di carta, i più sciagurati tirano uncini di filo metallico.

All'ultimo banco, riavutisi dall'intontimento, si meravigliano intorpiditi:

– Strana cosa,
inesplicabile cosa. . .

Fruscio fra le file, e il resto è noto:

. . . perché mi suda il culo a metà?
– Perché di restare a sedere
e dimenare la testa a dovere
negarcelo nessuno oserà!¹

Per le anime più semplici –

un lamento sommesso: - Ahi, che dolore al petto. . .
per solidarietà: - Io ho una gamba malata. . .
fra sé e sé: - E io un cazzo eretto,
vorrei farmi una scopata.

Per i temperamenti più vivaci –

esclamazione: - Ca
attacco: - zzo
in coro: - ne!

Durante le lezioni scruto tutto intorno, cerco visi umani, tendo le orecchie, cerco di non lasciarmi sfuggire un qualche cognome perbene; invano.

Al cambio dell'ora, quando si scatena il delirio, io mi rattroppisco, drizzo il pelo. Dalla Bol'shaja Ekaterininskaja mi sono portato dietro quell'aspettare sempre un tacco che arriva su di me, ameba, per schiacciarmi.

Drizzato il pelo, mi rattroppisco, da qui il mio soprannome: Riccio, Riccetto, detto però con malevolenza. Aleksandrov l'antisovietico per la mia schiena curva mi chiama Pisellone Gobbo.

Da una scatola di latta di Dolgoprudnyj distribuisco a tutti i pennini di cui c'era una penuria cronica.

Suggerisco a tutti, li faccio copiare.

Mi arrabbio perché il mio vicino di banco, un tataro, non è capace di copiare il dettato o il compito in classe.

Tutto il tempo in tensione. Le braccia premute sui fianchi. Dalle ascelle scende in rivoli freddi il sudore. A scuola si ha una sensazione di sporcizia fisica. Le colazioni che ci passa lo stato mi fanno senso (c'è da prendere un'infezione!), evito di andare al gabinetto.

All'ultima campanella agguanto il cappotto dalla parete (l'attaccapanni è lì in classe) e via a casa. Dopo il turno di lezioni pomeridiano le strade buie mettono paura. Quando sei in compagnia non fa niente. Da solo, eccoti la voce della mamma/nonna: *arriva qualcuno, sta attento che non te le suoni.*

Nelle strade buie ti portano via i libri scolastici: fruttano parecchio al mercato nero. Io di libri con me non ne avevo.

– Arrivavi a casa di corsa in un bagno di sudore. Ti dovevo cambiare la camicia quattro volte al giorno. (!?)

¹ Tynjanov al ginnasio ne conosceva una simile, aveva trovato il modello nei versi di Fedor Glinka.

Arrivando mi sentivo immancabilmente dire:

– Di nuovo non ti reggi in piedi? Tra poco ceniamo, tu intanto vai a stenderti un attimo.

A cosa tendevo con tanta furia? Avevo evidentemente bisogno di un'occupazione consolatrice, di starmene da solo e in pace. Di pace ce n'era, molto relativamente. Di stare solo, vivendo in tre su tredici metri quadrati, non mi capitava quasi mai. Mentre facevo i compiti, mugolavo forte per non sentire le conversazioni telefoniche, la radio dei vicini. Fuori non ci andavo: nel corso dell'inverno sulla Bol'saja Ekaterininskaja i tenui legami tra vicini si erano spenti.

A scuola ci andavo contro voglia, per tempo, percorrendo la Vtoraja Meščanskaja: la Tret'ja Meščanskaja, più vicina, era tetra, se si esclude una palazzina gialla a metà della strada, che era stata di un solista del teatro Bol'soj. Ricordo anche la targa di ottone con l'aquila accanto alla porta, e le buste da lettera patinate color crema che giravano a scuola: AMBASADA RZECZYSPOLITEJ POLSKIEJ W MOSKWIE.

Una volta, all'altezza della chiesa di Filippo Metropolita, mi viene incontro uno assai mattiniero:

– Si è ammalata! Non si fa lezione.

Quante volte in seguito, alla chiesa di Filippo Metropolita, ho deciso per conto mio e ho svicolato: *si è ammalata, non si fa lezione*.

Quante volte mi sono dato malato. Quando menti dicendo che sei malato, è la volta che ti ammali sul serio. E c'era sempre di che ammalarsi: la nonna/la mamma non facevano che mettermi in guardia.

Una malattia significa coscienza pulita, pace, un'occupazione consolatrice autorizzata: la lettura. *La nuvola in calzoni* e *Julio Jurenito*, per l'ennesima volta. Per la prima volta: Gogol'. All'età di nove anni Gogol', con l'intensità e la maestria di parole sorprendenti, diventò il mio preferito per il resto della vita.

In terza. Parla una bellezza staliniana, capelli ossigenati, un'onda sulla fronte, occhi piccoli e gote grandi:

– La Baba Jaga viaggia in un mortaio, con una scopa cancella le tracce.

– Ljudmila Alekseevna, che cos'è un mortaio?

– È una specie di carretto.

Di nuovo lei, o comunque nel suo stile:

– L'avverbio *ancora*, il coso della barca *ancora*.

Diario:

25 dicembre 1944

... frequento la quarta alla scuola n° 249, dove hanno trasferito la nostra classe dalla 254esima. La scuola non è un granché. Una volta con i compagni siamo scappati alla quarta ora, non ci andava di restare alla quinta, e il giorno dopo ci hanno convocati dal preside. Risultato: due espulsi, cinque graziati. Io sono stato graziato. Gli insegnanti si chiamano: lingua russa – Jakov Danilovič, aritmetica – Klavdija Aleksandrovna (la Sbilenca), storia – Tamara Pavlovna, scienze naturali – Iraida Nikiforovna (la Vivipara), geografia – Irina Samojlovna (la Principessa-Ranocchia), disegno – Boris Ivanovič, esercitazioni militari – Jakov Sergeič. Il militare fa la corte a Irina Samojlovna...

Va da sé che l'una e l'altra scuola *non sono certo un granché*.

La 254esima è un edificio di quattro piani in stile staliniano, con finestre squadrate, *da adibirsi a ospedale in caso di guerra*, è una scuola a ciclo intero, decennale. Il preside, uno anziano, Ivan Vinokurov, picchia in testa con una chiave chi ne ha combinata una.

La 249esima occupa due dei cinque piani di un'abitazione in stile liberty, è una scuola a ciclo breve, solo i sette anni dell'obbligo. Il preside, uno sminatore dell'esercito quasi cieco con ventisei schegge in corpo, ci trattiene per una, due, tre ore dopo le lezioni, fino a che diventa buio, fino a notte, fintanto che a lui stesso reggono le forze:

- Chi ha rotto la finestra, si alzi in piedi!
Tutti restano seduti.
- Chi non ha rotto la finestra, si alzi in piedi!
Tutti si alzano.

Inizialmente c'era stato uno spiraglio di luce: Jakov Danilovič, insegnante di letteratura, reduce dal fronte, è già tanto se ha ancora mani e piedi. Occhiali da intellettuale, una fossetta sul mento:

- Chi sa dirmi da cosa deriva la parola “alfabeto”? Qualcuno vuole indovinare? Chi di voi ha studiato una lingua straniera?
 - Qual è il tuo libro preferito?
- Io, come ci si aspetta, formulo la risposta completa:
- Il mio libro preferito è il romanzo di Gogol' *Le anime morte*.
 - *Le anime morte* non è un romanzo, è un poema.
- E io sono felice che sia un poema.

Lui non resistette a lungo: era già tanto se aveva ancora mani e piedi. Per alcune volte lo sostituì un ebreo, gonfio, con gli occhiali. Uno così, in un vicolo, aveva chiesto a mia madre venti copechi e lei gli aveva dato un rublo intero: poveretto. La classe non lo teneva in gran conto, lo ignorava oppure lo derideva:

- È arrivato Švejk! Švejk!
- Lui non si accorgeva di niente e con misera enfasi sibilava le interdentali:
- Un peffetto di formaggio Dio fpedì alla cornacchia. . .
- Una volpe lo trovò e prigioniera ci reftò. . .

Poi le ore di russo/letteratura se le accaparrò quella di aritmetica, vecchia, rossa in viso, zoppa: la Sbilenca. Jakov Danilovič chiamava la sua materia lettura letteraria, Klavdija Aleksandrovna semplicemente lettura.

Mi redarguì per un *marmocchio* nel tema. Diede una lavata di capo a Bulekov: nel dettato *accappatoio* l'aveva scritto *acapatoio*. Bulekov era l'ultimo cinese di via Sretenka, figlio di un artista del circo.

Diario:

28 aprile 1945

Ieri le nostre truppe in Germania si sono riunite a quelle degli alleati. Alla radio parlavano Stalin e Churchill. Hanno sparato i fuochi d'artificio. . .

Oggi a scuola. All'ora di lettura la Sbilenca ha chiamato Bulekov e gli ha dato da leggere *Il primo maggio*. Quando dice “Entrò di corsa Fedja Mazin e in un fremito di gioia. . .”, Bulekov ha letto “Entrò di corsa Fedja Mazzolin. . . e in un fremito di gioia. . .”. La Sbilenca gli ha messo un votaccio e i compagni a forza di ridere hanno fatto saltare la lezione.

All'ora di tedesco si leggono cose mostruose. Il ritardato e corpulento Frank scatarra a ogni *Ich*, e su *Katze* impreca allegramente.

Metà della classe è convinta che incerata in tedesco si dica *Kulisse*, e che *verstehen*, poi, sia proprio una roba incredibile. Si stuzzicano a vicenda:

- Chiedi come si dice incerata!
 - Chiedi che significa *verstehen*!
 - Chiedi che significa *Mutter deine so!*
- Più in là di così l'interesse per il tedesco non va:

- Non vogliamo studiare la lingua dei nazisti!
- Quella spocchiosa di tedesco, Vasilisa Antonovna Čako, si difende:

– Io non sono tedesca, sono grecesca.

Qualcuno aveva trovato nel dizionario tedesco-russo la parola *Tschako*, e non resta altro da aggiungere se dai tempi dei tempi gli alunni sanno a memoria che:

Ich bin,
Du bin,
Se un ciocco ti pesa,
Due più di un po'.
Che la tedesca è una bestia
Lo sappiamo da mo'.

Iraida Nikiforovna, la Vivipara (quella di scienze), vicino alla fila di banchi davanti:

– La parola *botanica* viene dal greco *botanè*, pianta. *Nica* è una forma contratta di *scientifica*.

Panfilov lo spilungone dal primo banco allunga il dito verso la zona generatrice dell'insegnante. Tutta la classe è attenta. La Vivipara:

– Cos'è che ti attira tanto?

Risate fragorose.

Entra in classe l'insegnante di geografia Irina Samojlovna, carina, la Principessa-Ranocchia, quella a cui fa la corte il militare. Nel chiudere la porta, com'è naturale, si volta un attimo, e subito viene presa di mira, le piovono addosso freudiani aeroplanini di carta. Lei diventa rossa. Si avvicina alla carta geografica. Sopra ci sono delle correzioni: *Džezkazgan* è diventato *Jazzkazgan*, *Perm* è diventato *Sperm*.

Come sugli opuscoli: Casa Editrice Statale - Casa Editrice *Stanale*.

Il mio vicino di banco, il tataro *Rezvanov*, racconta di come andrà a fare l'agente segreto per il Ministero della Sicurezza Nazionale, e intanto si fa una sega sotto il banco. Io non riesco a capire con cosa stia trafficando, ma non faccio domande, e lui un bel giorno, durante una lezione, riempie con il suo liquido lattiginoso il calamaio e lo passa sulla cattedra a Irina Samojlovna.

Scrosci di risa.

Alla lezione di esercitazioni militari, senza alcuna premeditazione, i banchi all'improvviso avanzano in direzione del militare, lo circondano, lo stringono alla finestra. Lentamente i ragazzi si sollevano dai banchi. Il militare prende una decisione: sa che adesso lo butteranno di sotto e, mettendosi in salvo, affonda le unghie a morte sull'avanguardia. Davanti a tutti, ironia della sorte, come al solito c'è *Zel'cer*. Il nostro unico attivista, col fazzoletto rosso al collo.

Il padre di *Zel'cer* è il direttore di una tipografia e quando c'era la penuria di quaderni *Zel'cer* andava dappertutto, a scuola, alla fantomatica (per noi) casa dei pionieri, al collettivo degli attivisti di zona (a noi del tutto estraneo), con dei lussuosi libri mastri in pelle, con su scritto in oro sulla costola e sulla copertina: JURIJ ZEL'CER.

A parte *Zel'cer*, non si respirava aria da pionieri a scuola. L'esortazione da mafia di partito:

– Tieni alto l'onore della tua cravatta! – si era esaurita per mancanza di tela rossa.

Un fazzoletto rosso me lo legai al collo per la prima e ultima volta (era di un altro) quando, prima che terminasse l'ultimo anno del ciclo breve, ci portarono in gregge al comitato di zona dell'UGC, l'Unione della Gioventù Comunista, altrimenti detta Una Gran Cagnara. *Aleksandrov* l'antisovietico non venne, credo.

E io, invece, furbone, per un paio di settimane stetti a rimirarmi nello specchio e mi ci vedevo tale e quale l'eroico attivista *Oleg Koševoj*. In qualità di studente modello, fui scelto per l'ufficio dell'Unione della Gioventù; io me la diedi a gambe, come da qualunque altro evento scolastico. Un *amichevole rimprovero* me lo notificò il segretario *Zel'cer*.

Pel di carota rosso
 porta il pericolo addosso.
 Pel di carota ardente
 Bruciò la casa per niente.

Dopo il passaggio di unghie del militare, il pel di carota ardente se ne andò in giro per tre settimane con la faccia grattugiata.

Il militare si era spaventato a tal punto che a lezione ci leggeva ad alta voce un libriccino di Maupassant (*L'armadio*), proibito e anelato, e *Le lezioni del professor Grigorenko*.

Il trattato, eterno come la scuola, (*Lezioni del professor...* era d'obbligo, *Grigorenko*, *Grigor'ev* e simili variavano) spiegava come fare conoscenza, a quale appuntamento baciarsi, a quale allungare le mani, a quale andare oltre. Le donne, secondo la modalità d'uso, venivano suddivise in donne usa e getta, donne hangar, donne fronte-retro, donne stantuffo. Il professore avvertiva: l'accoppiamento è una faccenda seria, l'uomo vi consuma tanta energia quanta ce ne vuole per scaricare un vagone di legname. Non so per i più grandi, ma per la maggioranza di noi tutto questo era affascinante ed esotico, come se stessimo ascoltando racconti sulla vita in Africa, estranei alle esperienze sessuali di ciascuno, poiché di sesso eravamo esperti a malapena a parole, o fingevamo soltanto di esserlo. Le cartoline pornografiche di provenienza bellica suscitavano curiosità e repulsione.

I giovani copisti delle *Lezioni del professore* riportavano la parola vagina esclusivamente come *ogiva*.

Tamara Pavlovna è maestra di isteria. Secondo Grigorenko, è una donna hangar. Dicono che si porti a casa dei piloti.

Sulla carta del mondo antico *Sumeri* è scontato che diventi *Somari*.

Persia: *il mio pascià ha pisciato in faccia al tuo pascià*.

Nuova era – diario:

24 aprile 1945

... Con Tamara Pavlovna Smirnova, l'insegnante di storia, non andiamo affatto d'accordo. Oggi l'ho proprio rimbeccata come si deve. «Sergeev, non osare aprire bocca, animale!» grida lei. «Dammi il diario, piccolo essere odioso!». Le ho dato il diario e poi dico: «Tamara Pavlovna, mi lasci un po' di spazio nel diario per scrivere i compiti» e lo dico con un tono di voce calmissimo. Il muso le si è allungato tanto che sembrava un'aringa. Nello sbigottimento mi urla: «Va' a sederti all'ultimo banco!». E io: «Ma naturalmente, se questo può farle piacere», sempre con tono molto calmo. Poi, la bastarda, è scesa tanto in basso da interrogarmi e mi ha dato ottimo. Oggi ho preso ottimo a russo orale e anche a lettura.

La storia in diretta – diario:

9 maggio 1945

Giorno della vittoria.

LA GUERRA È FINITA.

Il 9 maggio alle ore 00 e 45 minuti i tedeschi hanno firmato la resa incondizionata agli alleati!!! La guerra era cominciata il 22 giugno 1941 alle ore 4. È terminata il 9 maggio 1945 alle ore 00 e 45 minuti.

Un'annotazione coscienziosa, con quella gioia stereotipata da cronista ufficiale. La fine della guerra aveva richiesto un'eloquenza di gran lunga inferiore a quella degli avvenimenti durante la lezione di storia. Mi sembrò che la scuola avesse accolto l'annuncio della vittoria alla stregua di una circolare della direttrice didattica o del preside.

In settima classe il preside, lo sminatore dell'esercito quasi cieco con ventisei schegge in corpo, insegna la costituzione. E noi: prostituzione, per l'assonanza, senza secondi fini né timori. E così ogni cinque di dicembre, ingenuamente e ad alta voce: *giorno della prostituzione staliniana*.

All'inizio della lezione dobbiamo riferire notizie di politica. Io ne componevo per chiunque lo desiderasse. Una volta, al posto di *il traditore del popolo indonesiano Džojadiningrad*, scrissi *il traditore del popolo indonesiano Vulvovaginite* (parola trovata sull'enciclopedia). Rezvanov, senza rendersene conto, legge. Il preside lascia correre e ascolta.

Poi ci racconta che Mosca è la città più verde del mondo, è solo che gli alberi non crescono all'interno della città, ma intorno. Che noi siamo i migliori del mondo e che tutti gli uomini e tutti i popoli sono amici. Per questo i nostri pensieri sono puri e noi ci dedichiamo di cuore al nostro lavoro.

Stanno seduti in silenzio, presi dalle loro occupazioni:

il divora-libri pancia-piena Baklanov ricopia sul suo taccuino da quello di un altro: Luis Bousсенard, Luis Jacolliot, Gustave Aimard, capitano Marryat, Georg Ebers, Aleksandr Beljaev. . .

Panfilov lo spilungone si diletta con alcune cartoline di quelle edite da Lapin;

quel cane di Glazkov, gli occhi che brillano, fa un solitario con carte porno tedesche;

Prosodanov, una vera teppa, e pure scrofoloso, si incide le pustole sulle mani con una lametta e assicura che dentro non c'è pus, ma acqua;

il minuto ripetente Chlebnikov, sui sedici anni, dorme; aveva passato l'intera mattinata su e giù per il Mercato Centrale con le sigarette: *tre – due rubli, una – un rublo!* Prima delle lezioni, comodamente seduto al banco si pappava un quartino di vodka e pane con la cipolla. Dentro al banco ci teneva un coltellino finlandese con l'impugnatura borchinata, di simili in classe ce ne saranno stati cinque, o anche meno.

I nostri russi sono così e loro, per così dire, stabiliscono la norma.

Nell'ottica di chi costituisce la norma, dunque, essere cinesi non è serio, essere tatarsi è indegno, armeni è divertente, ebrei è del tutto rispettabile: con chi altro dovrebbe fare amicizia un russo? Una spiritosaggine:

Due ebrei pisciano in un cortile.

– Abram, perché tu pisci senza far rumore e io, invece, piscio e faccio rumore?

– Perché tu pisci su un'asse di legno e io sul tuo cappotto!

In classe, soltanto Aleksandrov l'antisovietico poteva sibilarti da dietro in un orecchio:

– O Moisej! Di che hai paura, non ti mordo micaaa. . .

Non c'era niente di antisemita nel motto:

Dramma popolare:

Ivan uccise Abramo.

Così come non c'era autoironia nel vecchio:

– Oh, uomo russo, gran signore ti faccio. . .

– E come no, cacchio!

dato che era troppo simile a uno da primo piano quinquennale:

– Fumi un sacco?

– E come no, cacchio!

– Di scopare, l'hai fatto?

– Eeh, come un matto!

– E vodka, quanta al pasto?

- Io ogni record batto!
- E in chiesa ti ci sei benedetto?
- Che stronzate dici, stronzetto?

Essere un assiro è un privilegio. Gli altri stanno a due, a tre per banco, solo Šalita siede da solo: di colpo, nel bel mezzo di una lezione, gli prende il ghiribizzo di sgranchirsi un po', di sollevarsi sulle mani, di mettersi a saltare lungo tutto il sedile. Gli insegnanti fanno finta di non accorgersene. Anche il preside è intimorito. La sera, gli assiri di tutti i vicoli Lavrskij mettono su delle risse enormi davanti al cinema Forum o all'Uran, seminano il panico in tutto il quartiere:

- Non siamo in tanti, ma siamo armeni.

Nella tradizione orale vengono chiamati *gli armenuncoli della Samotečnaja*. Pur con tutta la loro malevola capricciosità, rispondono al richiamo e non si offendono a sentirsi dare dell'armenuncolo.

Disegno, ultima ora, sera tardi. Boris Ivanovič spiega:

- Il beige è dato da tutti i colori in piccola dose, lo stesso che il bigio, perciò si chiama beige.

Si volta dalla tabella dei colori verso di noi e in quel preciso istante il perfido Glazkov gli molla un colpo in faccia con la cimosa bagnata. Boris Ivanovič scappò via. Che altro poteva fare?

Alekseev, figlio di un vice commissario del popolo, stravaccandosi, si ciuccia durante la lezione un quartino di vodka da un biberon. La supplente, una vecchia zitella con un'inflessione straniera, ha paura di guardare dalla sua parte: se incrocia il suo sguardo, Alekseev bofonchia:

- Uh, fica moscia!

A metà della lezione arriva l'ispettore scolastico, il grinzoso Vanja Maštakov, a prendere Alekseev con il suo biberon e lo porta con sé dal preside. La vecchia zitella con l'accento dice macchinalmente:

- *Tu las voulue*, George Dandin!

Scoppio di risa. Il *tu-lu-lu* copre la vecchia zitella di eterna vergogna. Il figlio del vice commissario del popolo, invece, se ne torna in classe da trionfatore.

Al cambio dell'ora, il piccolo Jurka Vjatkov corre sui banchi con la gamba sinistra sulla fila centrale e con la destra sulla fila accanto. Qualcuno doveva averlo urtato accidentalmente oppure lui stesso era inciampato... La direttrice didattica, Bella Semenovna, lo avvolse nella sua pelliccia e lo trascinò sulla neve fino all'ospedale Sklifosovskij, per due lunghi isolati. All'appello della lezione successiva:

- Vjatkov!
- Assente!
- Ma alla lezione prima c'era.

Aleksandrov l'antisovietico:

- Si è rotto le palle!

Risatine.

- Non capisco cosa ci sia da ridere. Tutti i ragazzi hanno le spalle!

- Un saluto a voi da tre burloni!

– ?

- Il mio cazzo e i suoi due coglioni!

Questa è una strangolatura. Di strangolature così ce ne sono parecchie:

- Vieni?

- Dove?

- A pulire il culo a un armenuncolo!

Strangolatura da seminaristi: – Sai decifrare la sigla S.T.A.D.I.O.?

- No...
- Siamo Tutt'Altro che Deficienti. Capito?
- Ma, e I.O.?
- Tu sì che sei un deficiente. Di sicuro.

Strangolatura con dislocazione: – Ma allora sei tu, che magnifica!

- Sono io cosa?
- Che magni fica!

Strangolatura manesca. Premere il naso a qualcuno a mo' di campanello: – Il padrone è in casa? – L'altro fa un cenno spaventato. Dritto negli occhi: – La fisarmonica è accordata? – Un cenno ancora più spaventato. – Si può cominciare a suonare? – E allora bisogna tirargli le orecchie più forte che si può.

Strangolatura con perfidia. A un novellino:

- Puzzi di vino. Fa' sentire il fiato! – e il babbeo si ritrova in bocca un grumo di catarro debitamente accumulato.

Il genere della strangolatura e l'improvvisa comparsa del rituale si manifestarono quando Glazkov, nel cortile, così dal nulla (stavamo parlando d'altro), si ricordò all'improvviso:

- È Sereža lo spione. Facciamogli una copertina!

Mi coprirono la testa con un cappotto e mi picchiarono, ma senza farmi male. Lo sapevano, infatti, che non avevo fatto la spia - e chi l'aveva fatta, poi? – e comunque, quando celebravano il rituale, il giorno dopo si comportavano con me come se non fosse successo niente.

Anche il gioco dello sciacallaggio poteva assumere la forma della strangolatura, ma offriva l'opportunità per un rituale particolarmente accanito.

Lo sciacallo si avvicina furtivamente a qualcuno che mastica uno spuntino e lo coglie alla sprovvista:

- Quaranta due!
- Quaranta tre! – deve rispondere l'altro su due piedi: – Mangio da re! – e, stando alle regole, lo sciacallo doveva togliersi dai piedi.

Al gabinetto lo sciacallo si avvicinava a uno con la sigaretta e così aveva inizio:

- Sgancia!
- Il signor Gancia è andato via,
Ti lascia un cazzo per compagnia.
- Dammi la paglia!
- Solo a uno che raglia!
- Dammi qua, cazzo!
- A darne a tutti anda e rianda
Non si fa pari a calar la mutanda!
- Sgancia o sul serio ti piscio addosso!
- Che fai?
- Se affanculo non ci vai
Ti ci mando più che mai
Tanto a me non me la fai.
- Da buon amico
Vai a cacare dove ti dico,
Da buon fratello
Vai a cacare nel tinello.

– Ma va' a fare in culo!
 – Non fare tanto il duro,
 Ché non sei il padrone di nessuno.
 – Te la sei imboscata, per tua madre puttana!
 – Più che una puttana,
 Trovati una rana,
 Magari te la dà e non è lontana!
 – È di tua madre che mi prendo la tana!
 – Quella della tua è meglio, costa meno!
 – Giura!
 – Spergiura!
 – Giura, cazzo!
 – Io giuro soltanto
 Di fronte a un santo.
 – Deficiente!
 – Non è vero niente.
 – Sei il re della deficienza!
 – Non prenderti troppa confidenza
 Mica c'è Kuzmič² in tua presenza.
 – Ma va' a quel paese!
 – Solo se mi paghi le spese!
 – Vacci a piedi,
 Risparmi se non ti siedi.
 – Non ho le scarpe adatte
 Servon soldi, mi si sono sfatte.
 – Impasticcato che non sei altro,
 Ti fotta un salumiere scaltro,
 E steso sul davanzale,
 Ti fotta pure uno speciale.
 – Ai beceroni come te
 Li scaraventiamo col cazzo sul pavè,
 E di punto in bianco
 Li buttiamo giù dal banco.

I dialoghi in rima, l'oratoria in repliche fisse non avevano per scopo una verità o un utile di qualche genere, ma l'arte per l'arte, quasi un duello fra aedi – un rituale, a suo modo, e la manifestazione condensata del lessico da ricreazione e da cesso.

Il mio Baudouin

ADESIVO – *Sereža è adesivo alla storia* (è portato per la storia).

ALLUMARE – *Dai un'allumata veloce, Vasilisa è in sala insegnanti?*

² Eufemismo per Vladimir Il'ič Lenin.

- BALOTTA – 1) *Si avviarono con tutta la balotta* (la compagnia). 2) Appartamento dove è possibile riunirsi; non ho ricordi di un posto del genere perciò non posso fare esempi. 3) *Dopo le lezioni ci troviamo alla balotta di zio Griša* (bettola).
- BARABBA – *Panfilov, quel barabba, le cartoline se l'è stanate per sé* (con disapprovazione).
- BASTARDO – *Che bastardo!* Bastardone. Senza alcun riferimento al sesso, come elemento dell'oratoria in repliche fisse: *che contratti, bastardo, che mercanteggi, tanto non aggiungo un cazzo!*
- BATTERIA – *Se n'andarono con tutta la batteria a vedere la Dinamo.*
- BILIARDO – *Biliardo da tasca*, lo stesso che *abitudine da beoni/una mano in tasca e subito ai coglioni.*
- BOCCIOLO – 1) *A quel bòcciolo di Kovnat non bisogna dirgli niente* (uno estraneo, pericoloso). 2) *Che bocciòlo che sei agghindato così! Ben bardato, come un boccio. Boccio di fango* (detto con disprezzo). Boccio d'oro: un boccio particolarmente chic.
- BOMBA – *Macché, questa è una bomba* (falsa diceria). Sganciare una bomba. Bombarolo: bugiardo.
- BRUCIARSI – *Quelli della Dinamo si sono bruciati prendendo tre goal di fila!*
- BULBO – Pettinatura alla moda, motivo d'orgoglio, poiché a scuola ci facevano portare i capelli alla Kotovskij rapato, e anche senza ciuffo. La forma più alta di bulbo: bulbo politico.
- CACARE – 1) *Con quel figlio di puttana non ci andrei insieme neanche a cacare! Mi piace divertirmi, ma cacare ancor di più!* 2) *Ma vai a cacare, pezzo di merda!* 3) *È una cacata* (una schifezza).
- CACCHIO – *E che cacchio!* Battuta: *che cacchio dici cacchio?* Elemento dell'oratoria in repliche fisse: *Cacchio, ti scaracchio e poi scappo!*
- CAGONE – *Quel cagone non è capace neanche d'intrufolarsi al cinema di nascosto!*
- CAIO – *Kovnat è il caio di Zel'cer* (ebreo, amico di un ebreo).
- CARICO DA 11 – Dal gioco della briscola: una cosa ottima, fortunata. *Ha certi francobolli... un carico da 11! Oggi mi sento proprio un carico da 11!*
- CASANZA – 1) Appartamento dove è possibile riunirsi; non ho ricordi di un posto del genere perciò non posso fare esempi. 2) *Chleb smaltisce la sbornia in una casanza davanti ai pompieri.*
- CASINO – *La città è un casino di pietra, e gli abitanti le sue puttane* (Majakovskij, forse). Battuta: *il caos è un casino, ma senza le puttane.* Gran casino. Talvolta, invece di casino: casa. A scuola credevano che la Casa della birra in piazza Puškinskaja fosse un bordello.
- CAZZO – 1) *Che cazzo fai?* (dici, guardi, e qualunque altro verbo). Cazzone (poco intelligente). Testa di cazzo. 2) *Non rompere, sono cazzi miei. Fatti i cazzi tuoi. Rompicazzo. Se non paga sono cazzi. Cazzi amari.* 3) *Col cazzo!* (neanche a pensarci). *Non gliene fotte un cazzo. Neanche per il cazzo.* 4) *È un discorso del cazzo.* Fare le cose a cazzo, a cazzo di cane. Cazzata. *Non dire cazzate.* Cazzaro. 5) Incazzarsi. Incazzato. Cazziata, cazziatone.
- CIUCCARSI – *Ora che sono diventati campioni andranno a ciuccarsi* (a ubriacarsi di vodka). Ciucca. Ciuccato. Inciuccato.
- CIULARE – *Allo stadio a Prosodanov gli hanno ciulato la bottiglia di colonia dalla tasca.*
- COGLIONE – *Quel coglione del militare ci ha letto un'altra volta Maupassant! Il militare se la faceva addosso a leggerci Maupassant, che coglione! Coglionazzo.*
- COSA NOSTRA – *Sei cosa nostra o roba altrui?* (della nostra cerchia, avente diritto a certi privilegi). Nostrano. Nostrale.
- CULO – 1. *Davvero, Arkaška, tu il (buco del) culo ce l'hai più largo* (senza alcun riferimento all'omosessualità). Barzelletta: ci sono degli spermatozoi che corrono verso la meta. A un certo punto quello in cima grida: – Tradimento, l'abbiamo presa nel culo! – Da qui le due espressioni equivalenti: *Tradimento!* e *L'abbiamo presa nel culo!* *Per colpa sua ce la siamo presa nel culo a pressione!* 2. *Sarebbe capace di riempirsi anche il culo* (di soldi). Culo stitico – di persona avida, cupida fino alla meschinità.
- CULONIA – *Hanno di nuovo richiamato volontari nell'esercito, come andare in Culonia* (non si sa dove, a vuoto).

- DARSI LE PEZZE – *Baklanov si dà le pezze (si propone). Sereža si dà le pezze da professore universitario (si atteggia).*
- DELIRIO – *Di nuovo il delirio: hanno spaccato una finestra. Aleksandrov ha fatto il delirio alla lezione di prostituzione staliniana.*
- FARE CILECCA – *La Dinamo-Kiev ha fatto cilecca per la seconda volta di fila. Saluto scherzoso: cilec-ciao.*
- FARE UNA SEGA – 1) *Panfil non fa una sega tutto il giorno.* 2) *In 6° B metà classe si fa le seghe.*
- FARFALLA – *Farfalla rossa (il fazzoletto che i pionieri portano al collo).*
- FAVA – *Che fava che sei! Favone! Battuta: sei nano e con la bava e ti ritrovi una minuscola fa. . . miglia. Fava-cava: situazione disperata, vicolo cieco, non sense, né zuppa né pan bagnato.*
- FICA – 1) *Ma che fai, t'ha dato alla testa la fica? 2) Fichetta. Fichetto.* 3) *Tutta la faccenda è andata a fiche (a farsi fottere). Tira di più un pelo di fica che un carro di buoi. Si lavora e si fatica / per il pane e per la fica / si lavora tutto l'anno / ma la fica non ce la danno!*
- FIGLIO DI PUTTANA – *A quel figlio di puttana di Zel'cer non gli dite niente!* Figliastro di puttana – amico dei figlioli puttana.
- FINOCCHIO – *Quel finocchio di Zel'cer è arrivato un'altra volta con un album nuovo!* Strafinocchio (senza alcun riferimento all'omosessualità).
- FOTTERE – 1) *Gli hanno fottuto il calamaio.* 2) *Se c'è il compito a sorpresa, siamo fottuti.*
- FOTTUTO – *Di solito senza riferimenti sessuali. Giuramento o esclamazione stupita: che io sia fottuto! Kalinin, vecchio mio / che io sia fottuto, / rimettimi in libertà / e non divento un ladro brutto. Fottutissimo.*
- FREGNO – *Fregno melmoso (persona losca e indegna di rispetto): fregnaccio. Fregnetto (persona miserabile e allegra).*
- GIORNALE – *Se l'era tappata col giornale e non la dava a nessuno. Succhia il cazzo, leggi il giornale, e diventi procuratore!*
- GRIMA – *Poliziotto, nemico, delatore. Giuramento: che mi prendano per un grima, se. . . !*
- GRUFOLARE – *Grufoliamogli un po' in cartella, vediamo se c'ha la merenda.*
- IMBOSCARE – *Aleksandrov s'è imboscato il libro degli esercizi di Kovnat. Non ci provare neanche a imboscartelo! Se l'è imboscato, il bastardo!*
- INCAPRETTARE – *Scopare.*
- INCASELLARE – *Sboccare. In risposta a un'opinione dura su qualcuno: sei un casellante?*
- INFRATTARSI – *Scopare.*
- INGRAPPARSI – *Ciuccarsi. Ingrappato. Io non l'ho mai sentito dire: ingrappo.*
- INSTRADARE – *Ha instradato per un mille i battenti ciulati (ha rivenduto gli orologi rubati).*
- INZUPPARE – *In giro si dice che Chleb inzuppava nelle tasche (frugava per rubare).*
- KOTOVSKIJ – *Calvo oppure con la testa pelata (dal nome del protagonista dell'omonimo film).*
- LECCHINO – *Senza riferimenti sessuali: lecchino del cazzo. Lecchino di merda. Slinguazzo.*
- MASTINO – *Frank non lo tocca nessuno neanche con un dito: c'ha un padre che è un mastino (un tipo forzuto, ardito, brusco). Masto. Mastodonte.*
- MATRICOLATO – *Un problemino matricolato. La mia cartella ha una chiusura matricolata. Per un culo matricolato ci vuole un cazzo smaliziato (senza riferimenti all'omosessualità). Matriculo: furbo in senso pratico.*
- MAZZOLARE – 1) *Dopo la partita i tifosi della Dinamo l'hanno mazzolati tutti. Smazzolare. Dare mazzate.* 2) *A Zel'cer gli hanno smazzolato il libro di geografia (rubato).*
- MENARSI – *Allora, dopo scuola ci meniamo? (facciamo a botte uno contro uno).*
- MERDA – *Sei una merda! Oh, merda! (imprecazione esclamativa).*
- MITICO – *Glazkov c'ha un berretto mitico. Bulbo mitico. Film mitico. La quinta ora non c'è, mitico! Mito. Il loro preside è un mito, non li trattiene mai dopo scuola.*

MOLLETTA – *Con una molletta in tasca giro più tranquillo* (con un rasoio).

MONA – *Quella c'ha la mona così larga che ci passa un treno!* (fica).

PALLE – 1) *Baklanov mi fa due palle che non si reggono.* 2) *Mi hai rotto le palle!* 3) *Se ne sbatte le palle, lui!* Lo stesso che *se ne sbatte i coglioni.*

PAPPARE – *Non ho fatto in tempo a pappare a casa, ho buttato giù un pezzo di pane lungo la strada* (mangiare a piacimento).

PARA – *E Prosodanov c'ha i paara!* (i pidocchi):

PITOCOCCO – *Quel pitocco di Rezvanov non fa altro che scopiazzare i dettati. La 5° A l'hanno lasciata a pulire l'aula dopo scuola: sono stati a pitoccare fino alle undici!*

POLIZIOTTO – *Sei un uomo o un poliziotto?* (il contrario di cosa nostra). Ziotto. Zotto.

POMPINARO – *Ingiuria usata raramente, ma molto offensiva. Non aveva niente a che fare con "lecchino".*

POPPA – *Lei ha certe spalle / E certe poppe / non potremmo spillarle / due monete e rotte?*

PUTTANA – *Puttanella. Puttanone (detto sempre di una donna). Figlio di puttana. Per la puttana! Porca Puttana! Puttana eva! Puttanaio. Puttanata. Puttaneggiare.*

PUTTO – *Indipendentemente dal sesso di appartenenza: Piantala di fare il putto! E falla finita co' 'st' atteggiamento da putto!* (verginello). *Battuta al femminile: il putto è una puttana senza tana.*

RAZZARE – *Zel' cer s'era scantato che lo razzassero* (che lo picchiassero in modo umiliante).

RAZZARSI – *I calciatori della Kryl'ja Sovetov e quelli della Torpedo se le sono razzate per tutto il tempo supplementare* (si sono tonfati).

RIVOLTARE – *Quanti significati si vuole: Ti ci rivolti in questa storia? (ti ci raccapezzi?). Rivoltarono a casa verso sera* (ritornarono). *Allora, rivoltiamo?* (andiamo). *L'hanno rivoltato nel cortile* (l'hanno atteso appostati, l'hanno fatto fuori, ecc. . .)

SALDO – *Sarò da te alle dieci, saldo!*

SBOCCO – *Dammi pure dello sbocco, se...!* Sbocone. *O sbocco / per fare il pitocco / non c'è da esser dotto.* Sboccare (fare la spia).

SBOMBARE – *Piantala di sbombare! Non sbombare!* (non mentire).

SCACAZZARE – 1) *Ha smaltito la sbornia scacazzando tutto quello che s'era bevuto.* 2) *Si scacazza addosso di dirlo al preside.* 3) *È una scacazzata totale* (una balla).

SCANTARSI – 1) *Chiunque si scanta di menarsi con Glazkov.* Scanto stellare. Scantone-fifone. *Solo a dirlo si scanta.* 2) *Ma che mi vieni a scantare!* (raccontare balle).

SCARICARE UN VAGONE – *Dalle lezioni del professor Grigorenko: scopare.*

SCEMO – *Bulekov fa lo scemo e legge tutte le parole al contrario.* Massimo grado: *scemo patentato.* Cfr. Scompisciare.

SCIACALLO – *Frank al cesso sciaccallaggia le cicche* (sgraffigna, estorce, sottrae).

SCOGLIONAMENTO – *Dopo scuola di nuovo lo stesso scoglionamento: in piedi – seduti!*

SCOMPISCIARE – *A geografia Vjatkov c'ha fatto di nuovo scompisciare. Vjatkov è da scompiscio, ha fatto saltare un'altra volta geografia.* Scompisciata.

SCOPIAZZARE – *Ha scopiazzato il tema a metà lezione. Al cambio dell'ora ha scopiazzato da Sereža i compiti per casa.*

SFANGARE – *È riuscito a sfangare il compito in classe. Esortazione: Sfàngatela Petrovič!*

SFOTTERE – *Aleksandrov i giudei li sfotte* (ci trova sempre da ridire).

SFROTTOLARE – *Non sfrottolare, tanto non ci crede nessuno. E ridàgli, sempre con la stessa sfrottolata!*

SGRAFFIGNARE – *Su tutto il piano erano stati sgraffignati le cimose e i gessetti.*

SGRUGNARE, SGRUNTARE – *Ieri, davanti al Forum gli armenuncoli hanno sgrugnato un grima* (l'hanno picchiato in massa senza fatica).

STANARE – *Frank ha stanato* (ha trovato) *un profilattico e per metà lezione è stato lì a gonfiarlo.*

- STANGARE – *Da dietro gli si è avvicinato da sinistra, ma l'ha stangato (l'ha colpito) a destra e quello ovviamente s'è girato a destra. S'è stangato giù dalle scale (è caduto). S'è stangato in un fosso.*
- STRABUZZARSI – *Aleksandrov si strabuzza (se la fa sotto) a ogni esame. Strabuzzoso.*
- STRAGRANDE – *Ieri lo Spartak ha giocato alla stragrande!*
- STRINCIO – *Minaccia: guarda che ti strincio, cazzo! (ti sfregio il viso con una lametta).*
- STRONZO – *Quello stronzo di Rezvan voleva farsi fare un permesso dal preside per uscire! Stronzata. Stronzetto. La moglie accanto al letto: alzati, alzati, stronzetto! Stronzo cosmico.*
- STROZZARE – *Ti strozzo, cazzo! (falsa minaccia).*
- SUONARE LE TROMBE – *Uh, Šalitik suona le trombe! (fa qualcosa di rumoroso e pericoloso).*
- TIC TAC – *Per lunedì avrai i tuoi francobolli tic tac! (li avrai di sicuro oppure saranno francobolli superlativi).*
- TIRARSELA – *Non te lo dirò mai apertamente, alle tizie piace tirarsela (fare la preziosa, darsi le pezze da grandona: detto delle ragazze).*
- TONFARE – *Poi allo zotto l'abbiamo tonfato alla grande (l'abbiamo picchiato in modo umiliante).*
- TRAGHETTARE – *Che scompiscio, Prosodanov ha traghettato degli scarafaggi a lezione (ha portato).*
- UNA ROBA – *Il coltellino di Chleb è una roba...! (di massima qualità).*
- ZANZA – *È uno zanza, guarda come lo strincia! Uh, zanza!*
- ZAO – *Grido d'allerta. Battuta a presa in giro: Zao, che il gatto ti fa miao! Alla prossima partita quelli della ZDKA gli fanno uno zao da paura!*

Il rituale, la pessima condotta, l'oratoria in repliche fisse, il folclore, il lessico da ricreazione e da cesso costituivano la PRIMA INFLUENZA, sotto la quale viveva la scuola:

Per le ampie vie di Odessa
 Nikolaj Kučerenko se n'andava,
 Armato di pistola e di coltello
 Questa canzone canticchiava:
 Ero ospite di bar e ristoranti
 E ardito rapinavo qui e lì,
 Ladronaggi ne facevo sempre tanti
 E per via freddavo gente in lipperlì.
 Ma in ospedale or ben mi attardo,
 Un proiettile m'han tolto a mezzodi
 E tutti san di me a uno sguardo,
 Che ardito rapinavo qui e lì.
 Cantate, amici, fate festa,
 Non scordate mai l'amico vostro,
 Kolja Kučerenko con voi è stato
 E or l'han fucilato sul posto.

La metà dei miei compagni di classe aveva il padre in galera per motivi estranei alla politica.

Avendo contagiato la scuola in ogni dove, il turpiloquio continuo e inevitabile era una delle manifestazioni più intrinseche della Prima influenza.

Chi aveva studiato sul Barchudarov-Dosyčev poté concludere che la più estesa famiglia di parole si forma dalla radice *caz-*:

Un cazzone che cazzeggia per una strada del cazzo
 S'incazza con uno scazzone che gli dà del pazzo.
 Il cazzone gli molla un gran cazzotto,
 "Cazzo!" dice quello incazzandosi di botto.

Il turpiloquio, inestinguibile e vitale, se ne stava in agguato nelle connessioni fra le parole e, con gioiosa malignità, restava in attesa sulle rime. Inoltre, purificato dal gioco di parole, il turpiloquio innalzava il tono del discorso e gettava uno sfavillante baleno di luce sulla sporcizia e sul grigiore imperanti, di cui il turpiloquio stesso faceva parte.

Strangolatura a mo' di epigrafe:

Penzola fra le gambe, dietro l'iniziale *c* si nasconde –
 Che cos'è? Ma la coda! Che ti credevi te?

Dislocazioni scelte

Antidiluviana:

Arrivò Mamaj
 A conquistar Saraj
 Là una TROMBA REale
 Qui una TROMBA REgale
 E Saraj ci fece male.
 Si spaventò Mamaj
 E senza TROMBA TORnò a Saraj

Liceale:

Sui camPI SCIAmano,
 E sul fiume, le stelle,
 Fan freMER DAvanti
 Alla notte la pelle.

Patriottica:

ComBATTON E sconfiggono i tedeschi
 I generali COGLI ONEsti soldati.

Odiarne lagnanze alla radio:

Solo PENE per noi vecchierelli.
 A voler comprare scarpe nuove. . . urCA, CARE!

Allegro disvelamento della tecnica:

Vestendo solo ciabattone,
 nell'uom s'imBATTON E sospirano,
 lo BATTON E riBATTON È così

che si scopre son battonè!

Antidiluviana al limite della rima-trappola:

COL CA-, COL CA-
Col caldo solicello,
SI SCO-, SI SCO-
Si scopre il maggio bello.

Liceale:

I turisti in Vaticano
VANNO IN CU^{pola} a San Pietro,
VANNO IN CU-, VANNO IN CU-
VANNO IN CU^{pola} a San Pietro.

Moderno involgarimento con ripresa:

CurucuCÙ LO zio cantava
Passeggiando dentro l'isba,
Senza fretta, proprio nisba,
Le dà secche alla zia -
CurucuCÙ LO zio cantava, ecc. . .

Rime-trappola

Antidiluviana oltre il limite:

Fu morso da una mosca il mulo
Dove fa più male, ahimè, sul CU-
rare non si può, e si mise a imprecare:
E adesso come farò a CA-
spita, muletto, non ti vergogni. . .

scatenata, con elementi del prima e del dopo rivoluzione:

Se n'andava alla fiera Van'ka il pazzo
E là mise in mostra un mastodontico ca-
valieri valorosi pescarono tra i faraglioni
Un acerrimo nemico e gli tagliaron via i co-
me fosse quasi un gara, una maratona
Due marinai si litigarono una bat-
ton l'ore e lei in cucina lì a sgobbare
Per l'amato che se la viene a trom-
bette colorate squillano per salutare
Il re e la regina sul balcone a scop-
erti sul più bello i pirati in ritirata battono

E il capitano col nocchiero una fanciulla fo-
 raggiano i destrieri due cosacchi sulla via antica,
 dove conobbero una signora generosa di fi-
 no alla morte s'impegnarono ad aiutarla,
 poi ci ripensarono e si misero a mon-

Un'altra molto vecchia:

– Sulla strada per il mare
 lui la volle scop-
 – Ma che dici?
 – Ma niente: scoprirsi il capo per saluto!
 – Le figlie di compare Gedeone
 sono tante e sempre batto-
 – Ma che dici?
 – Ma niente: battono i tappeti!
 – Guarda come in groppa al mulo
 Fa bella mostra di sé un cu-
 – Ma che dici?
 – Ma niente: un cumulo di legna!

Fate finta di avere davanti un libro per bambini con le illustrazioni:

Vi presento l'elefante,
 Bimbi cari, un bel gigante,
 Cui per arcane sue ragioni
 Han tagliato via i . . . piedi –
 Eh, sì, bambini, i piedi.
 Il tricheco non è un gecko,
 Ha due zanne giù di sbieco,
 E sciaguatta privo d'imbarazzo
 Il suo enorme e lungo . . . dente –
 Eh, sì, bambini, il dente.
 La nordica anatra marina
 Non teme il freddo né la brina
 E tutto il dì, checché si dica,
 si fruga sempre nella . . . piuma –
 Eh, sì, bambini, nella piuma.
 Vi presento la formica,
 Del lavoro sempre amica.
 Non somiglia a un cuculo
 E non le manca certo il . . . cibo –
 Eh, sì, bambini.

Postbellica sulle note della romanza *Aspirando di una rosa l'aroma*:

Una sera, mi ricordo, fui cortese

E vi mandai a quel teatro,
 Ma eravate già di casa nel suo atrio,
 E m'ingannai, sì, a mie spese.
 Io non desidero insultarvi,
 Per signora di principi vi conosco,
 Ditemi soltanto l'indirizzo vostro
 E se m'è concesso di scortarvi.
 Gustando un bacio d'amore pazzo
 Tirai fuori il mio lungo fazzoletto.
 La luna scintillava sul vialetto
 E tu mi sussurravi: è per sollazzo.

Un'inusuale moltitudine di sorrisi, così come la spensierata leggerezza del tono nelle dislocazioni e nelle rime-trappola dimostravano che eravamo passati già da tempo sotto la

SECONDA INFLUENZA – folklore codificato da banchi di scuola, da non confondere con quello carcerario, che rientrava esclusivamente nel dominio della Prima influenza.

Senza alcun dubbio risalente a prima dell'elettrificazione di massa:

Un dì sedevo, lì appartata,
 Alla finestra spalancata.
 Le stelle in cielo sfavillano
 In giardino gli usignoli squillano.
 Giunse poi un ragazzotto
 Con la barba, no, il pizzetto,
 Un soprabito verdino
 E un occhiale col cordino:
 “La fareste una scappata
 Giù al mulino, alla cascata,
 Dove l'orzata vien trebbiata,
 E l'elettrificazione è già arrivata?
 Se poi la cosa non v'è grata,
 La faccio da me una scappata”.
 E io rimasi lì appartata
 Alla finestra spalancata.

Altra roba antidiluviana:

Siede il chimico sul letto,
 Col cazzo sbatte il mobiletto:
 Ah, chimica, che brivido,
 Il pisello è tutto livido.
 Siede il chimico sulla panca,
 Col cazzo sbatte una palanca.
 Ah, chimica, che brivido,
 Il pisello è tutto livido.

Versetti sorprendentemente professionali, degli anni venti, con ogni probabilità:

Pionieri di gioventù coronati
 Cervelli piombati
 Piedi chiodati
 Diavoli screanzati –
 Ladri matricolati:
 Cinque minuti a ruota
 E la tasca è vuota.

Questa sa di piano quinquennale:

A un'ordinanza ci adeguammo:
 cacare almeno un chilogrammo.
 Chi ne riempie un barilotto
 Vince un premio con il botto.

Un tributo al culturismo atletico degli anni trenta, con affettazione:

BRRRACCIA DI FERRO!
 Muso da verro...
 MUSSSCOLI D'ACCIAIO!
 Culo da pollaio...

Indovinello famoso tra gli alunni (da pronunciare con orrore):

– Cos'è che non c'è mai stato, non c'è, non ci sarà e Dio voglia che non ci sia mai?

Risposta: – Una fica coi denti!

– Che cosa c'è sempre stato a scuola, c'è, ci sarà e se non ci fosse più sarebbe una catastrofe culturale?

Risposta: – Le barzellette su Puškin.

Puškin, Lermontov e Nekrasov andavano a spasso. A un certo punto guardano e c'è una bottiglia di vodka. Si mettono a litigare. Alla fine decidono che la vodka se la prende chi compone la rima migliore:

Nekrasov:

Il traghetto cade a fondo
 A me la vodka in un secondo

Lermontov:

Il pesce nuota sul fondale
 La vodka a me, a voi fa male

Puškin:

Io non so un cazzo di niente,
 ma la vodka è mia solamente.

Di quello che dicevamo a scuola raccontavo qualcosina a casa, giusto per gentilezza. Raccontavo le storielle su Puškin, quelle meno sporche.

Diario:

23 gennaio 1945

È inverno. Davanti alla statua di Puškin un passante gli fa:

«Basta di scoreggiare nel cappello,
è ora di metterselo in testa, quello!».

Barzelletta.

A un ballo Puškin si trovò a conversare con una dama italiana originaria di Milano. La dama era in procinto di tornare nel suo paese e, al momento di congedarsi Puškin la salutò concludendo:

– Baci a Milano!

La dama fuggì via inorridita.

Me l'ha raccontata papà.

Io l'ho ridetta in classe e ho scoperto che continua:

A una battuta di caccia alcune nobildonne domandano a Puškin:

– Perché la vostra signora non è venuta? Non avrà paura degli spari?

E Puškin:

– Eeh, non poca care!

TERZA INFLUENZA – la radio, il cinema.

A scuola venivano a proiettarci dei film oppure, la domenica, ci portavano al primo spettacolo dell'Uran o del Forum:

Il feldmaresciallo Kutuzov
Zigmunt Kolosovskij
L'imprendibile Jan
Sulle montagne della Jugoslavia
La grande svolta

Con la realtà questi film non avevano niente a che fare. Prima della proiezione collettiva organizzavano sempre qualcosa. All'Uran si sgolava, simulando, Čukovskij:

– Io non so fare il verso della pecora, mi aiutate voi? E tre e quattro:

Muggiscono le anatre:

Bee, bee, bee!

Sfarfallavano intorno a lui alcune ragazzette danzanti che venivano dalla fantomatica Casa dei pionieri. All'improvviso una di loro si coprì gli occhi con le mani e scappò via: qualche carogna l'aveva centrata in pieno con la fionda. Čukovskij ci rimproverò aspramente.

Per conto nostro guardavamo cose un po' diverse (l'appetitoso *I prigionieri* e certe sequenze di *Kotovskij* appartenevano al dominio della Prima influenza). Anche le nostre preferenze non avevano niente a che fare con la realtà, ma i nostri film erano più vivaci, più divertenti ed entravano agilmente nel folklore:

Il duello: Peter Vajner-Petronescu: - Addio, madre Rus'!

L'impresa dell'agente segreto: Willy Pommer, il re della setola.

I due guerrieri: *Le barche, colme di cefali e Notte scura*.

*Il ladro di Bagdad: – Io voglio fare, voglio fare il marinaio...
I tre moschettieri³:*

Eh, bar-bar-bar-bar-bari
C'è stato un incidente,
Qui un po' fuori Leningrado (!?)
S'è schiantato un furfante.
Quel bir-bir-bir-birbante
Un treno l'ha investito
Il pisello seduta stante
E una palla gli ha reciso.

Lascia fare a Giorgio:

Sullo schermo scorrevano figure
Piangeva un tedesco le sue sventure
Io sedevo lì abbracciato,
Una mano la stringeva di lato,
E l'altra a poppa se n'andava...

Il film *Le nuove avventure di Švejk* veniva abbreviato in *Švejk*, e sempre così venivano chiamati i frammenti di pellicola che per tre mesi o giù di lì erano diventati un'unità di scambio:

– Se mi dai questo, io ti do due švejk.

La radio vociava ovunque dalla mattina alla sera. A volte riprendeva il cinema:

Oh, rendo grazie al Solimano
Mi salvò con un consi-i-iglio!

A volte lo imitava:

O povero me,
o me tapino –
sta arrivando il giudice
a pranzo qui da me.

È sorprendente quanto fossero belli, a ricordarli, i radio-spettacoli ideati negli studi radiofonici. Gli anni quaranta sono stati, probabilmente, la loro epoca d'oro. Fra tanti nomi, a caso, ne riemergono alcuni: il compositore Nikol'skij, la regista Roza Ioffe, l'audio-imitatore Andrušinas.

Le trasmissioni per bambini non avevano niente da invidiare a quelle per gli adulti. Giudicate voi: per gli adulti:

La notte sfiora cauta le foglie,
scintilla il raggio della luna...

Da noi così, da voi cosà,

³ Dei fratelli Marx.

la differenza, ditemi, dove sta?

C'era una volta Enrico quarto,
sovrano grande e sì glorioso. . .

Giunse la notte,
Si assopì Parigi,
ben serrati furono i portoni.
Finché siam qui
E tace il dì,
tremate, ladri e malfattori!

per i bambini:

Non appena si accese
Delle stelle il lumino
Da casa sortì
Reineke il volpino. . .

Presi a cercare un passaggio
Un passo a destra, un passo a manca
Fischiettando: du-du du-du du-du du.
Non trovai di che passare,
Né un passo a destra, né un passo a manca,
Mai e mai passerò per un passaggio.

Sono il bimbo-campanile
Dalla terra del Din-Don.

Prendere una volpe per la coda,
Fare di una pietra vapore,
Sa bene il nostro caro dottore.

E tutto invece poté accadere,
Poiché alle porte nostre rotte
Giunse l'audace cavaliere,
Il celeberrimo Don Chisciotte.

Siamo tutti capitani,
e ciascuno ha la sua gloria.
Non c'è porto a questo mondo,
Né verde mare basso o fondo,
Che non abbia scorto a dritta
Delle navi la nostra flotta.

Per voi ci sono i moschettieri, sì!,
i moschettieri, sì!, son qui per voi.

Le trasmissioni per bambini ci nobilitavano quasi, sempre che fosse possibile nobilitarci in qualche modo.

QUARTA INFLUENZA (la più debole): i libri. Quello che si trova nei libri non ha niente a che fare con la vita reale. Quelli che leggono ininterrottamente spesso non sanno mettere due parole in fila nel tema e fanno cilecca a ogni dettato.

C'erano degli snob come Baklanov con i suoi Louis Boussenard e compagnia bella. Ma, in generale, si leggeva quello che capitava.

Questo è l'elenco delle mie letture dal 30 gennaio 1944 al 21 gennaio 1946, appuntate sul diario:

N. Čukovskij – *I timonieri delle fregate*,
 Il'f e Petrov – *L'America a un solo piano*,
 Schultz – *Sinopa il piccolo indiano*,
 Bažov – *La scatoletta di malachite*,
 Gogol' – *Opere. Raccolta*,
 Byron – *Il corsaro*,
 Solov'ev – *Il perturbatore della quiete*,
 Jules Verne – *L'isola misteriosa* – molto interessante,
 Balzac – *Pelle di zigrino* – una palla,
 Walter Scott – *Il conte Robert di Parigi* – molto interess.
 A. Dumas – *Dieci anni dopo*,
 Dickens – *Oliver Twist* – bello, da 10
 Davydov – *I Robinson russi*,
 Jules Verne – *Viaggio al centro della terra*,
 Conan Doyle – *Le avventure di Sherlock Holmes*,
 Tarle – *Napoleone*,
 Jack London – volume XVI,
 De Coppet – *Storie per bambini* – un libro stupendo,
 Tjutčev – versi⁴
 Dickens – *Le campane*,
 Il grillo del focolare,
 Canto di Natale in prosa,
 Il circolo Pickwick,
 Erenburg – *Le straordinarie avventure di Julio Jurenito e dei suoi allievi*,
 Al. Tolstoj – *Pane*,
 Grebnev – *Arktanija*
 Le avventure del motoscafo Cuor di Leone
 Shakespeare – *Re Lear*,
 Lurie – *Lettera di un bambino greco*,
 Čechov – *Racconti umoristici*,
 Ovalov – *I racconti del maggiore Pronin*,
 Savel'ev – *I testimoni ciechi*,
 Conan Doyle – *L'abisso di Atlantide*,
 Il mondo perduto,
 Novikov-Priboj – *Il fonte battesimale salato*,
 Corvo uccello di primavera

⁴ Mi sono ricopiato "Silentium".

Stanjukovič – *Il giro del mondo sulle ali del Nibbio*.

Nel mio caso non era andata poi così male. Vanno aggiunti anche gli eterni Puškin/Lermontov, *La nuvola in calzoni* e il folclore di Savodnik imparati a memoria, e poi l'antologia per il ginnasio *Il nostro mondo* dalle byline a Bal'mont e l'enciclopedia per ragazzi edita da Sytin.

La Quarta influenza (la più debole) si era manifestata in me con maggior forza che negli altri: io non solo leggevo, ma avevo anche iniziato a scrivere.

La Terza e la Seconda, direi, come in tutti gli altri.

La Prima era una tortura.

La nonna/mamma avevano sempre paura per tutto, si preoccupavano sempre di tutti. Non si capisce come la mamma abbia potuto mandarmi in una scuola settennale, e per giunta in una come quella.

Il tempo portò consiglio e, dopo essermi ambientato con difficoltà, cominciai a rendermi conto che sia a scuola che nei suoi dintorni raramente tonfavano qualcuno, nessuno era stato mazzolato a sangue, nessuno neanche una volta era stato strinciato. Quando qualche esagitato si metteva a sfottermi, spuntava sempre un ignobile difensore. Le nauseabonde colazioni scolastiche venivano regolarmente scippate, ma a me toccavano sempre. Così, l'iniziale stato di allerta si andò trasformando in noia.

A annoiarmi non ero solo io, ma tutti.

Attanagliati dalla noia, cercavamo di distrarci deridendo gli insegnanti e gli stessi compagni. Il rituale era nato dalla noia ed essendo una ripetizione meccanica di azioni prestabilite non poteva fare altro che perpetuarla.

Per la noia, riscuotendoci, andavamo dove capitava:

In via Durov numero ventinove
Per scozzare le palle a un bove.

Per la noia – il richiamo di qualcosa d'esotico – correavamo allo steccato davanti al *Forum*, dove i prigionieri tedeschi stavano costruendo un grande edificio con una torretta. I tedeschi erano più robusti, avevano il faccione più largo e l'aspetto più bonario degli allampanati e tetri passanti. Qualcuno mise in giro la voce:

– I tedeschi tornano a casa!

E noi ci precipitammo ai cancelli bordati di filo spinato aperti davanti all'edificio ultimato e vedemmo i tedeschi sui camion. Inaspettatamente anche per noi stessi, ci mettemmo a gridare e a sventolare i cappelli. I tedeschi sorrisero, qualcuno portò timidamente la mano al berretto. I camion partirono.

Per la noia andavamo in massa a via Trifonovskaja. Là, dietro la stazione Rževskij, ci convogliavano i vagoni di monetine belliche e prebelliche – zinco, alluminio, ferro, rame, nichel. Dalla Polonia, Lettonia, Lituania, Estonia, Finlandia, Cecoslovacchia, Slovacchia, Boemia-Moravia, Ungheria, Romania, Jugoslavia, Serbia, Bulgaria, Grecia, Belgio, Olanda, Danimarca, Norvegia, Francia, Germania. Lo scopo è lanciarne un paio di manciate verso il soffitto gridando:

– Acchiappatele!

Ho collezionato francobolli/monete fin da quando ho memoria. A scuola c'era offerta. Io avevo una potente valuta di scambio: le colazioni, che tanto non mangiavo in ogni caso. Durante la ricreazione portavano in classe un vassoio, ci toccavano una ciambella e un confetto grigiastro a testa. Le merci e i servizi venivano valutati una, due, tre, cinque, dieci, venti colazioni. Le mie le barattavo con i pezzi d'argento migliori:

rublo di Borodino
Kronungstaler
Zigestaler

Der König rif
 Rheinland
 Goethe
 Jan Sobieski ecc. . .

Poiché entrambe le parti coinvolte nell'affare erano due barabba, a me, per distinguermi, avevano dato anche il nome di *speculatore*. Io non mi offendevo di essere chiamato così: innanzi tutto, era un rituale, e poi il meccanismo di compra-vendita mi piaceva. Così come nelle *Anime Morte* m'ispirava un'istintiva simpatia il personaggio arraffoncello di Čičikov.

Al *Perturbatore della quiete*, letto e riletto, ribattezzato *Nasreddin a Buchara* nella versione cinematografica, si aggiunsero le *Mille e una notte* e per due o tre anni, nelle deliranti fantasticherie del dormiveglia, la vivacità dell'Oriente mi sembrò il giusto contrappeso al nostro grigiore.

Dovendo esprimere un desiderio: una tunica variopinta, il refrigerio dell'argilla nella calura, la sapienza di una mādrasa. Ancora meglio sarebbe stato stabilirsi a Bagdad, studiare *Il Capitale*, mettere su un commercio seguendo i suoi insegnamenti e arricchirsi. Nel testo di Marx c'è tutto quello che bisogna sapere sul capitale ed è proprio uno stupido chi non impara da lì a procurarselo, questo capitale.

Per la noia cominciai a scribacchiare. Non componevo opere eccelse, ma erano spiritose e divertivano i compagni di classe. Scrisi una biografia in versi della coordinatrice di classe. Lei e il marito, l'ispettore scolastico, vivevano in un bugigattolo dentro l'edificio della scuola. Nel corridoio mettevano di continuo a prendere aria/asciugare roba di ogni genere. Vivendo così, sotto gli occhi di tutti, erano diventati, naturalmente, uno degli argomenti di conversazione più gettonati. Qualche cosa la completai, e senza parolacce le rime non tornavano; a ripensarci adesso me ne vergogno.

Vanja Stupidov è il nostro ispettore,
 Davanti a lui si caga sotto il direttore.
 Vanja il direttore ha spaventato
 E ad assumere la moglie l'ha obbligato.
 Lei che prima le cosce allargava
 Ora fa la maestra. Che brava!, ecc. . .

La feci passare di mano in mano. I lettori ridacchiavano talmente che in neanche metà lezione i versi finirono nelle mani della loro eroina. E che cosa poteva fare lei? Quando ci portò con la classe a teatro – e tutti i biglietti ce li aveva lei – disse alla bigliettaia: – Lui non è con noi – e non mi fecero entrare. Per diverse settimane mi mise dei voti stiracchiati in condotta finché la mamma, meravigliatasi, non andò a scuola di persona.

Il vero manuale, la via d'accesso alla fucina della poesia sovietica fu, nel mio caso, il libro di parodie di Archangelskij, capitato in classe chissà come. Feci risolutamente il mio ingresso nel club delle cose sapienti:

Lo spazzino è obbligato a pulire la strada,
 Il gatto vorrebbe sgraffignar se gli aggrada,
 Nella culla il bimbetto sogna sol di fumare
 E il vecchietto un buon vino sen va a tracannare.
 È giunto il mattino. La vacca muggisce,
 Il procuratore in casa marcisce,
 Il matematico vomita nel dì di vendemmia,

E il prete in ginocchio non prega, bestemmia.

Successo, riconoscimenti... Questo mio scrivere non mi liberava l'anima, non mi salvava dalla claustrofobia domestica e dai rituali scolastici, né dalla solitudine.

Perché io, per tutti gli anni passati in quella scuola, avevo tentato di individuare un amico, di conquistarmelo.

Quando ero in terza, alla 254esima, la mamma aveva cercato di farmi legare con Vadja Čerepov, *di buona famiglia*. Io fui malato per tutto l'inverno e poi mi trasferirono nell'altra scuola, la settennale n° 249.

In quinta, tentai di fare amicizia con il buon Miša Kušner, detto Nataša. Un paio di volte lo invitai a casa mia. Gli diedi la medaglia di papà, quella assegnata ai civili *Per la difesa di Mosca*, in cambio di una moneta ungherese da cinque corone con sopra Francesco Giuseppe. Dopo due giorni mi venne a dire che la sua matrigna aveva scovato la medaglia e se io non restituivo la moneta lei sarebbe andata a denunciare il fatto, e la medaglia non l'avrebbe comunque restituita. Io ne parlai con papà e insieme decidemmo di non dargliela vinta. Per me fu terribile, e a scuola non aprivo bocca. Kušner, invece, si vantava e poco ci mancò che non lo caricassero di botte per aver fatto lo spione.

Quando frequentavo la settima classe, mi affezionai al grazioso Lenja Letnik. Spingendomi un po' oltre il limite, gli diedi un rapido bacio su una guancia.

Andavamo in giro, nei musei, a teatro. Andammo a vedere, mi pare, l'ultima *Madame Bovary* al *Kamernyj Teatr*. Questa tenera amicizia la tenevo segreta. La mamma seguiva le mie mosse tramite le conversazioni telefoniche.

Da lui, sulla spaventosa Troickaja, dove stavano gli assiri, non ci andai mai. Lui, non so come, capitò da me una volta. E la mamma subito:

– Ma non è ebreo?

Da buon figlio, il giorno successivo lo domandai al nostro vicino Letnik:

– Ma che dici! Leša è un russo purosangue.

Un anno più tardi, Lenja, ingenuamente, si consigliò con me, da amico:

– Mio padre è ebreo, mia madre russa. Cosa dovrei scrivere sui miei documenti?

Io, memore della Bol'shaja Ekaterininskaja, risposi:

– Fai quello che ti suggerisce la coscienza –. E questo nel mille novecento quaranta nove!

I tentativi di stabilire un'amicizia si conclusero con un nulla di fatto, poiché io non ero ancora pronto per un'amicizia matura e la semplicità dei legami infantili mi mancava.

Il periodo trascorso alla scuola settennale è stato opprimente e avaro di avvenimenti.

Per dirla tutta, nei quattro anni passati in quella scuola, di avvenimenti se ne possono contare tre.

Il primo, se avvenimento si può chiamare, fu il fenomeno stesso della vita scolastica e l'esperienza che me n'è derivata.

Il secondo accadde in quarta o in quinta. Dopo le lezioni, sulla Vtoraja Meščanskaja senza illuminazione, un braccio corto e robusto mi trascinò in un androne:

– Cos'è che sei?

Io ammutolii per il terrore.

– Sei russo? – era inverno e l'uomo era senza cappotto, tarchiato, con i capelli ricci e chiari. – Sei russo? Sì? Abbi cura della nazione! Anche sui miei documenti c'è scritto che sono russo, ma io sono zingaro. Mio nonno a settant'anni aveva ancora figli piccoli, e io a cinquanta non ho più forze. Prima della guerra ero uno studioso di eugenetica. Sapevo esattamente quanti raggi x ci vogliono per evitare il rischio di gravidanza per un mese, un anno...

Grazie all'enciclopedia sapevo cosa fosse l'eugenetica. Avevo sentito dire che era stata proibita. Mi ricordai di quando in un vicolo, d'inverno, un uomo senza cappotto aveva chiesto a mia madre 20 copechi e lei gli aveva dato un rublo: *poveretto*. . . Il terrore non si dissipò, ma cominciò a farsi strada in me una nuova comprensione dell'accaduto. Arrivai a casa sconvolto. Non avevo nessuno a cui raccontarlo.

Il terzo avvenimento si verificò nell'estate del quarantasette. Ero a Udel'naja e per quel fatto, come per tutto ciò che riguarda la stessa Udel'naja, bisogna fare un discorso a parte.

1980-1984

NUOVA VITA

Nella primavera del quarantasette, di mattina, uscii di casa e, prendendo per la Pervaja Meščanskaja, mi diressi a piedi verso il centro: a scuola dovevo andarci al turno del pomeriggio.

Ancora dalla guerra, da un vecchio numero del *Pioner* sull'esposizione universale del trentanove, sapevo che mentre a New York edificavano un grattacielo a Mosca veniva costruita un'intera strada, e che strada: la via Gor'kij. Può anche darsi che a New York avessero edificato un solo grattacielo, da noi, e lo vedevano tutti, erano state riammodernate e abbellite varie strade principali. La Pervaja Meščanskaja veniva considerata (da chi? da cosa?) la seconda strada per magnificenza dopo via Gor'kij. In dieci anni, da piazza Kolchoznaja alla stazione Rževskij erano stati costruiti ex novo o rialzati fino a cinque, sette piani, esattamente sedici edifici: cinque erano quelli ristrutturati, tre erano modeste costruzioni della metà degli anni trenta, e otto i palazzi di pregio in stile staliniano e cioè contemporanei al grattacielo e a via Gor'kij. Tra questi edifici si trovavano alcune palazzine e una quantità di case di legno, tutte in rovina.

Io mi dirigevo in centro stando sul marciapiede di destra ed ecco cosa mi sfilava accanto:

Lato sinistro

All'angolo, casupole cadenti.

Un edificio di epoca pre-rivoluzionaria con bassorilievi, sopraelevato di due fatiscanti piani.

Palazzine.

Un palazzo del diciottesimo secolo con il classico portico, l'ala destra era stata inglobata da un mastodonte architettonico nel 1940. Nel mastodonte c'è la libreria *Kogiz*, dove papà mi aveva comprato un album dell'anteguerra per i francobolli stranieri. Accanto a *Kogiz*, più avanti, c'è il negozio *Kazachstan* con le mele di Alma Ata. Dicono che in questo palazzo abiti il campione di scacchi Botvinnik.

Macelleria. Panetteria. Qui la mamma mi comprava le polpettine Mikojan.

LO SLARGO DI VICOLO SEREDINSKIJ. I BINARI DEL TRAM ATTRAVERSANO LA STRADA.

Lato destro

All'angolo, casupole cadenti.

Un palazzo, come il nostro in vicolo Kapel'skij, con bassorilievi. Qui la mamma mi portava dalla dentista. Dopo la guerra è stata aggiunta un'ala sulla destra, mantenendo lo stile originale.

Un grande edificio grigio, iniziato, sembrerebbe, negli anni venti, ultimato alla metà degli anni trenta.

Una casa molto alta e stretta di quattro piani con una veranda e il tetto in stile gotico.

Casupole cadenti.

Una palazzina con cariatidi.

Una farmacia con l'orologio all'angolo, il luogo dove la gente del quartiere si dà appuntamento.

A DESTRA SI VEDE LA CHIESA DI FILIPPO METROPOLITA.

Casupole cadenti.

Un palazzo signorile di otto piani in stile armeno-veneziano con logge – sulla falsa riga dell'edificio per la Mostra Pansovietica dell'Agricoltura.

Casupole cadenti. Qui sarebbe stato poi costruito un edificio alto con la stazione della metropolitana *Botaničeskij Sad*.

Casupole cadenti, chioschi.

Una palazzina gotica; una bella targa commemorativa – si fermano in molti:

IN QUESTA CASA

ESERCITÒ

LA SUA ARTE E MORÌ

VALERIJ BRJUSOV

POETA, STORICO E STUDIOSO

MEMBRO DEL PARTITO

1873-1924

Casupole cadenti e, dietro, il mio amato giardino botanico.

VICOLO GROCHOL'SKIJ (dove c'è il cinema *Perekop* e dove abita Dima Ždanov).

Un vecchio edificio a tre piani.

Un'enorme vetrata che dà sulla strada, con fregi geometrici e grifoni: l'ambasciata greca. Qui davanti c'è spesso della povera gente con la pelle olivastra.

Palazzine. Una *a la russe*, una neoclassica e qualcun'altra ancora.

Il piano monumentale progettato da Baženov, posto sul piedistallo del basso primo piano. La decorazione è della fine dell'ottocento.

Un incantevole palazzetto in stile impero con una ninfa.

Camere intrise d'umidità, che s'affacciano su un corridoio comune. Qui abita il collezionista di monete Volod'ka.

Una casa di mode, un parrucchiere; il tetto è singolarmente alto e la facciata dà sul cortile, cioè dal lato dove sorgeva la torre Sucharevskaja. Il palazzo in rovina del feldmaresciallo e negromante Jakov Vilimovič Brjus.

Vecchie case, negozi.

All'angolo, una libreria. Qui si trovano sempre

Telefono pubblico: una dozzina di cabine al riparo dal freddo. Da qui partivamo per le nostre scorribande. Un grande, vecchio edificio amorfo. Qui abita la mia insegnante d'inglese Irina Antonovna e nello stesso appartamento in coabitazione ci vive anche Tan'ka. Discosta dalla strada, dietro un'inferriata, c'è una palazzina liberty: un ambulatorio per malati di tubercolosi.

Casupole cadenti.

VIA DUROV (da qui e poi a destra sulla Vtoraja Meščanskaja si arriva a casa di Vadja Čerepov, a sinistra sulla Tret'ja Meščanskaja c'è la scuola n° 254, di fronte alla Četvertaja Meščanskaja c'è una moschea, ma a quella non mi ci avvicinavo mai).

Cinque piani di eclettismo: l'ex ginnasio femminile Samgina dove andava mia madre.

Una chiesa non molto antica, adibita a centralina per trasformatori, che ha come un'aria musulmana.

Un alto e poderoso scheletro di edificio con piccole finestre.

Una scuola per ciechi.

Casupole cadenti.

Tre costruzioni di epoche diverse, unificate in un solo edificio con decorazioni dell'architetto Žoltovskij: MCMXXXIX e una loggia grossolanamente dipinta su diversi piani con colonne esili senza ordine architettonico.

La palazzina del re del thè Perlov, la principale, finché lui (o un altro Perlov) non si costruì una specie di pagoda sulla Mjasnickaja. Al secondo piano c'è una rappresentanza del Lussemburgo.

Una mensa. È qui che, davanti all'ingresso, avevo scambiato il *menu speciale* per una sgrammaticata pubblicità negativa.

Cariatidi. Konenkov le aveva scolpite per cento rubli quando era studente.

L'edificio d'angolo con un alimentari. Nel diciassette qui si riunivano il soviet e il comitato rivoluzionario.

Una cinquantina d'anni prima, in uno degli appartamenti con le finestre che danno sul sudicio cortile, Nečaev aveva persuaso i suoi a uccidere lo studente Ivanov.

francobolli sovietici: quelli con il piroscapo Čeljuskin, la serie dedicata ai campionati sportivi, i primi tre numeri della posta aerea consolare; una serie mongola e la solita roba infinita della regione di Tuva.

LA CIRCONVALLAZIONE SADOVOE KOL'CO. PIAZZA KOLCHOZNAJA. LA TORRE SUCHAREVSKAJA E L'OMONIMO MERCATO NON C'ERANO PIÙ. A destra si trova il cinema *Forum*.

VIA SRETENKA, la ex China-town moscovita. Fino agli anni trenta nei vicoli intorno alla Sretenka c'erano lavanderie cinesi e bassifondi. Da qui veniva a scuola l'ultimo cinese rimasto, Bulekov, figlio di un artista del circo. La Sretenka è il proseguimento della Pervaja Meščanskaja verso il centro città.

I due piani del *Miljaev-Kartašev*, ora grandi magazzini *Dzeržinskij*. Dietro il Miljaev-Kartašev si trova il vicolo Pankrat'evskij. Dicono che all'interno della Mosca vecchia sia questa la sede principale del commercio di monete.

Quasi tutte le case della Sretenka sono vecchie, grandi e piccole, in quasi tutte ci sono dei negozi, che possono occupare persino due piani. L'unico d'interesse per me è *Kul't-tovary*, qui scambiavano i dischi rotti con altri nuovi.

Un edificio d'inizio secolo lungo quanto un intero isolato, con due cupole. *Calzature*.

I due piani della Casa pansovietica della maglieria. Quando ero piccolo, Favorskij decorò la facciata con un disegno dal tratto rosso-marrone che rappresentava, in un punto ben visibile della parete, una soldatessa dell'armata rossa, con il caratteristico copricapo e un vitino di vespa, in piedi accanto al destriero da battaglia.

Un edificio nuovo: una scuola tipo di quattro piani, come la n° 254, come la n° 235.

Istituto d'arte "1905".

Nell'ex negozio per stranieri si trova una bottega di vendita in commissione. Oltre alle pellicce e agli stracci coperti di polvere c'è una stanzetta riservata ai quadri. Ci ho visto un buon pastello di Žukovskij in formato grande e un intenso paesaggio di Burljuk, che costavano, mi ricordo, sui duecento cinquanta rubli.

Al di là dello steccato, un cubo di mattoni pieno di crepe fino alle fondamenta: quello che resta della chiesa della Trinità.

Il cinema *Uran*. Costruito prima della rivoluzione, bellissimo, meno prestigioso del Forum, ma di gran lunga più rispettabile del *Perekop* o dell'*Ekran žizni*.

Un negozio di libri usati. Qui avevo comprato le opere di Chlebnikov in cinque tomi.

La chiesa profanata dell'Assunzione.

SRETENSKIE VOROTA. UN TRAM ATTRAVERSA LA SRETENKA, cioè procede lungo il viale che la incrocia. A sinistra, sul viale, sorgono i *lussuosi* edifici della compagnia di assicurazioni *Rossija*.

VIA DZERŽINSKIJ, LA BOL'ŠAJA LUBJANKA, prosecuzione della Sretenka verso il centro.

Come sulla Sretenka, tutte le case qui sono vecchie, tranne il circolo del Commissariato del Popolo per gli Affari Interni e la LUBJANKA stessa.

Il monastero Sretenskij, di cui è rimasta una sola chiesa in mezzo all'orrore della desolazione. Un edificio con bassorilievi di Hermes e caducei. Qui

Di negozi ce ne sono pochi e quei pochi sono tutti vicino al viale Sretenskij.

Piccole costruzioni che ospitano uffici, senza nessuna targa indicativa e con le inferriate alle finestre.

Palazzo Rostopčin, danneggiato alla fine dell'ottocento e negli anni venti.

Il circolo in stile costruttivista del Commissariato del Popolo con il negozio di alimentari *Strela*.

La Lubjanka, ovvero la *Grande Casa*.

Poco oltre a destra c'è via KUZNECKIJ MOST.

In un androne sulla Kuzneckij, comprai timidamente da un rivenditore cinque rubli di francobolli e a piedi me ne tornai a casa per la stessa strada.

Questa fu la mia prima uscita da solo in città.

Non amo la mia adolescenza, e non l'amavo neanche allora. Un'esistenza claustrofobica in tredici metri quadrati da dividere in tre. Sempre sotto gli occhi degli altri. Mamma, papà; e di continuo la nonna, e Vera. Vorrei stare a casa da solo, e non mi riesce. La mamma mi trascina con sé sulla Bol'saja Ekaterininskaja. Io mi sforzo di affrancarmi dalla Bol'saja Ekaterininskaja. Mi sforzo di estraniarmi col pensiero, di fare in modo che i miei sappiano di me il meno possibile. Da solo vado soltanto a scuola. E lì, tormenti e solitudine, ma non quella che invano sogno quando sono a casa. Nascondersi agli sguardi degli estranei e dei parenti, e concentrarmi sui miei pensieri, mi riesce soltanto a Udel'naja. Comincio confusamente a intuire che il mio malessere è dovuto anche alla mancanza di un ambiente di miei consimili. Lenja Letnik e Šurka Morozov, e i ragazzi dell'estate del quarantasette non andavano bene, con loro non si potevano affrontare questioni serie.

Mi resi conto che la mia vita non andava come doveva e decisi di ricominciarla dall'inizio. Forse, è stato proprio da questa decisione che s'è originato il mio abituale pattern psicologico: io mi sforzo. O forse, è una cosa ereditaria: anche mio padre si sforzava. A lui riusciva meglio.

Al momento di lasciare la scuola dell'obbligo per passare ai tre anni integrativi, il mio programma per il futuro si orientava piuttosto sull'estetico: essere più libero, condurre una vita più nobile, elevarmi più in alto.

Di mattina, regolarmente, come in avanscoperta, andavo in centro a piedi. E anche sui mezzi, una volta familiarizzato con il tram e il filobus. Mi aggiravo con testardaggine tra gruppi di persone rade e grigie sulle strade grigie, osservavo gli edifici grigi e ingrignati. Diventai di casa in alcuni dei principali musei, più di tutti gli altri mi attraeva il Museo Storico. In libreria, all'*Akademkniga*, mi soffermavo nel reparto di storia.

Un ambiente piuttosto amichevole nel quale inserirmi lo trovai senza grossi sforzi sulla Kuzneckij Most. Il sincero interesse e le conoscenze acquisite grazie al catalogo *Iver* mi mettevano in comunione con le persone che avevano i miei stessi intenti. Una certa esperienza me l'ero già fatta: papà mi aveva portato diverse volte sulla

giorno e notte lavorò Dzeržinskij. L'ingresso dal cortile si apre sullo spaventoso vicolo Varsonof'evskij.

Circonda piazza Vorovskij l'enorme palazzo dell'architetto L.N. Benua (eclettismo puro), ora sede del Ministero degli Esteri. Dallo spazio fra le due ali spunta una figura con le gambe semiaperte, come uno che sta uscendo dal gabinetto:

AL RAPPRESENTANTE
PLENIPOTENZIARIO DELLE
REPUBBLICHE SOVIETICHE
DI RUSSIA E UCRAINA IN
ITALIA COMPAGNO VACLAV
VACLAVOVIČ VOROVSKIJ,
UCCISO DAI BIANCHI A
LOSANNA MENTRE COMPIVA
IL PROPRIO DOVERE
IL 10 MAGGIO 1923.

Kuzneckij. E c'era anche un precedente: l'anno dopo la fine della guerra avevamo acquistato uno *Šaubek-Evropa* per ragazzi del 1936, seimila francobolli per cinquecento monete pre-riforma. Adesso, i miei dieci rubli potevano talvolta equivalere a quelli di un collezionista serio.

Fin da quando ho memoria, ho collezionato monete e francobolli. Nella mia nuova vita, dati i presupposti filatelici migliori, la mia scelta cadde, definitivamente, sulla numismatica. Nella parola stessa si avvertiva qualcosa di meraviglioso.

I reduci vendevano francobolli, *trofei di guerra*, a manciate, a collezioni intere. Di monete-*trofeo*, invece, ce n'erano relativamente poche.

All'inizio, collezionavo monete *dal mondo e dintorni*. Poi, logicamente, solo dalla Russia – seguendo il catalogo *Gille*. Ecco i miei desiderata di allora, che cosa e per quale somma avevo intenzione di procurarmi e quello che ero riuscito ad avere:

Fino al primo gennaio 1950,

Rubli:

1.	Ivan l'Impostore	200 ⁵		
2.	Aleksej Michajlovič	200		
3.	Pietro I 1704-1705	150	(cancellato)	70
4.	Rublo moscovita	100	(cancellato)	100
5.	1723 – Pietro I con onorificenza	50		
6.	In morte di Pietro I	75		
7.	Busto di Caterina I a destra	40	(cancellato)	40
8.	Pietro II con corazza a squame 1729	50		
9.	Imp. Anna (incisore Gedlinger)	25		
10.	Ioann	150	(cancellato)	150
11.	Imp. Elizaveta (Zecca di Mosca)	25	(cancellato)	30
12.	Imp. Elizaveta (incisore Das'e)	200		
13.	Pietro III (Zecca di Mosca)	40		
14.	Tallero Al'bertov	200		
15.	Caterina II con gorgiera	30	(cancellato)	35
16.	Senza gorgiera	20	(cancellato)	15
17.	Pavel I, moneta grande	100	(cancellato)	
18.	Aleksandr I 1802-1810	35	(cancellato)	40
19.	Rublo nuziale	100	(cancellato)	100
20.	Monumento Nicola I	30	(cancellato)	35
21.	Aleksandr II tipo Nic. I	10	(cancellato)	10
22.	Aleksandr III tipo Alek. II	15	(cancellato)	10
23.	Aleksandr III normale	10	(cancellato)	15
24.	Monumento Alek. II	40	(cancellato)	50
25.	Monumento Alek. III	150		
26.	Battaglia di Gangut	100		
27.	Con colonna alessandrina	30	(cancellato)	35
28.	1 1/2 rublo con famiglia imperiale	300		
29.	“ Borodino	100		
30.	25 copechi Aleksej Michajl.	75-100	(cancellato)	35
31.	Coniato per la Prussia	20	(cancellato)	5

32.	“	Georgia	10	(cancellato)	15
33.	Rivolta polacca		15-20	(cancellato)	7,50
34.	Moneta da 10 o 5 zloty		75 o 50	(cancellato)	20

Da dove mi arrivavano questi soldi? Innanzi tutto, papà aveva fiducia nella mia assennatezza/giudizio negli acquisti e qualcosa mi passava sempre. In secondo luogo, io non spendevo mai niente in stupidaggini (gelati, dolci ecc...) e così tutti i contanti finanziavano gli affari. In terzo luogo, rivendevo al negozio dell'usato i libri non strettamente necessari, fino all'enciclopedia Sytin per ragazzi. Infine, smerciavo i francobolli e le monete inutili.

In una bella domenica arrivai sulla Kuzneckij prima del solito. Nessuno dei pochi numismatici moscoviti era ancora arrivato e mi mandarono incontro un uomo dall'aspetto cupo, con un cappotto in pelle d'importazione. Ci appartammo nel solito androne, e lui riversò da una tabacchiera sui miei palmi protesi alcune decine di tetradramme e altri notevoli pezzi antichi:

– Questa è un'Athena, questa è un Lisimaco, questa una principessa barbara⁶.

Che l'avesse raccontato lui o che me lo fossi inventato io finendo poi per crederci, pare comunque che questo tizio avesse ottenuto non so come una proprietà nella Prussia orientale e nell'orto aveva dissotterrato un'intera collezione. Nella tabacchiera c'erano solo i pezzi da scambiare.

Parlava con un accento incomprensibile, diceva delle palesi assurdità:

– Quando ti serve una moneta, tu paga un rrublo all'anno, fino a duemila cinquecento.

Per soldi non dava via nulla, e da scambiare con lui io non avevo niente. Aveva fretta, nessuno dei numismatici seri si era fatto vivo. L'uomo dall'aspetto cupo se ne andò e scomparve nel nulla. Doveva essergli capitato qualcosa, forse l'avevano messo dentro e le monete erano andate perse. Altrimenti, prima o poi sarebbero girate voci nell'ambiente dei collezionisti su una simile, straordinaria ricchezza di antichità⁷.

Monopolista della Kuzneckij, mio mentore e fornitore era Volod'ka Sokolov. Secondo quanto raccontava, si era laureato non si capisce se all'accademia teatrale frequentando anche un po' la facoltà di lettere, o alla facoltà di lettere frequentando un po' anche l'accademia teatrale; prima della guerra aveva pubblicato un volumetto di versi da qualche parte nella regione del Volga. Dalla guerra era tornato zoppicante, con un bastone. Per un certo tempo, gli invalidi erano stati lasciati liberi di imperversare, e loro, approfittandosi dei propri diritti, rompevano con le stampelle i finestrini dei tram, talmente zeppi di passeggeri che non c'era spazio per salire:

Berlino ho conquistato,
Perfino le mosche mi son scopato,
Sangue a fiumi ho versato!

Volod'ka era di questa risma. Una volta lo incontrai sulla Pervaja Meščanskaja, zoppicava a capo di una piccola orda di persone, agitando di tanto in tanto un secchio zincato.

– Volodja, dove vai?

– A prendere una birra!

Sulla Kuzneckij, Volod'ka alzava il bastone contro gli sbirri che li scacciavano.

– Sono un invalido di guerra!

Dopo l'ennesimo fermo di circa tre settimane cambiò registro:

– Adesso sono nella polizia. Mi hanno invitato come regista al loro circolo.

⁶ Me ne ricordo esattamente: era una dracma della dinastia dei Sasanidi.

⁷ La figlia del filosofo Rozanov, Tat'jana, scrive che sua sorella Nadja nel 1947 portò con sé da Leningrado e vendette a un privato, un armeno, una grossa parte della collezione di monete del padre. Vuoi vedere che...

Volod'ka, per principio, non lavorava da nessuna parte. Ogni domenica bighellonava sulla Kuzneckij, durante la settimana passava il tempo al Museo Storico. Gli impiegati del museo se ne fregavano di tutto e lo mandavano via pigramente. Volod'ka raccattava tutto quello che la gente gli portava da vendere. Una vecchietta un po' spilorcia lo invitò a casa sua; il defunto marito, temendo i suoi rimproveri, le aveva giurato di non aver pagato più di cinquanta copechi per una certa moneta. Così, Volod'ka si era ritrovato con un oggetto inestimabile per un infimo prezzo.

Quando aveva per le mani qualcosa di adatto a me, mi telefonava e con giri di parole mi invitava a dare un'occhiata.

Abitava non lontano da me, sulla Pervaja Meščanskaja, in una ex camera ammobiliata: otto metri quadrati per lui, la moglie, il figlio e i suoceri. Fuori di sè, si era trasferito in bagno, anche quello di otto metri quadrati (all'altro capo del corridoio ce n'era un altro). Aveva staccato l'acqua, coperto la tazza del water con un tavolino e sistemato un letto alla parete. Sotto il letto teneva la collezione, una cassetta di legno con delle bustine, ricavate persino dalle confezioni dei preservativi.

Quando nel bagno di Volod'ka si riunivano i pochi numismatici di allora, lui mandava via la moglie:

– Pusa, tu sei una stronza, e i compagni questo lo sanno –. Poi spiegava: – Per una volta nella vita sognavo di passare un po' di tempo a casa in modo civile. Così dico: Pusa, va' a comprare una bottiglia di porto, voglio fare due chiacchiere con mio figlio, e lei manco a pensarci!

Il figlio aveva tre anni.

Agli ambienti della casa, della Bol'šaja Ekaterininskaja e della scuola avevo aggiunto il centro città, via Kuzneckij e Volod'ka, cioè ero diventato più libero. Vivere in modo più nobile era problematico. Di elevarmi più in alto tentai con la musica.

Infatti, dall'estate del quarantasette mi ero improvvisamente appassionato di musica. Prima e durante la guerra, la mamma mi aveva portato a lezione da Ljubov' Nikolaevna Basova (e quindi avevo studiato abbastanza a lungo) senza che si destasse in me alcun interesse particolare. E all'improvviso, ecco i film con Gigli, requisiti ai nemici in guerra:

*Tu sei la mia gioia,
Non dimenticarmi,
Dov'è mia figlia?*

Sullo schermo cantavano Gigli, Jan Kiepura, Tito Gobbi. Ogni santa domenica a pranzo, alle due e quindici ora di Mosca, mi sintonizzavo su *Telefunken: Box at the Opera*.

La BBC ci iniziava ai segreti, alle abitudini e alle meraviglie dei grandi maestri da Caruso a Christov.

Il canto italiano si scopriva d'un tratto a portata d'orecchio. Nel quaranta insieme alla lettone Riga era passato al campo sovietico Aleksandrovič. Per tutta la guerra aveva mandato per radio la lituana *Abi-du-du-du dudalè*, ed eccolo che ora canta come un italiano, e in italiano, le arie più incantevoli e le canzoni napoletane.

Mi recai alla sala grande del conservatorio. Rotondetto, con gli occhi chiusi e un libricino in mano, Aleksandrovič con voce vellutata univa e disuniva i passaggi più capricciosi, in un modo che quei cialtroni di Lemešev e Kozlovskij non se lo sognavano neanche.

Al bis il cantante italiano alzò la voce in un gemito e si mise a cantare singhiozzando all'ucraina:

Sventura funesta
Non ho più nulla,
Senza le mie pecore
Come torno a casa?

Non ne capii lo scopo.

Il teatro Bol'šoj faceva a meno di Aleksandrovič, e al mio orecchio faceva a meno del tutto di cantanti degni di questo nome. I re della scena – i vari Lemešev, Kozlovskij, Michajlov – non li sopportavo, facevo conto su qualcuno di meglio:

– Se almeno facessero un *Barbiere* con Chromčenko, Norcovyj e la Belousova-Ševčenko!

Guardo la locandina: *Il barbiere di Siviglia* – Chromčenko, Norcovyj, Belousova-Ševčenko. Comprare i biglietti a quell'epoca era uno scherzo.

Preferibilmente andavo nella sala piccola, dove si ascoltavano più spesso autori stranieri: Rossini, Verdi, Gounod.

Nella sala grande, un bello spettacolo era il *Boris Godunov* con Rejzen.

Al Nemirovič davano Offenbach, Millöcker, Lecocq e i sovietici: Enke, Chrennikov, Kabalevskij.

Puccini e Mozart si sentivano solo allo studio Čajkovskij (studenti del conservatorio). Il ruolo di Don Giovanni lo faceva per l'occasione Ivan Šmelev (quello di *Il mio rimpianto è infinito*).

Wagner non lo davano da nessuna parte.

Alla radio, giorno dopo giorno, trasmettevano musica istruttiva:

la didascalicità delle *Quattro stagioni* di Vivaldi,

i classici viennesi, soprattutto la *Sinfonia dei bambini* di Haydn,

l'anima popolare di Mozart,

lo spirito rivoluzionario di Beethoven, le sinfonie – Marx, le sonate – Lenin

l'opera russa del XVIII secolo: *Il mugnaio, lo stregone, l'ingannatore e il consuocero, Il mercato di San Pietroburgo*,

la musica per violino di Chandoškin,

la ventunesima sinfonia di Osvjaniko-Kulikovskij *Per l'apertura del teatro dell'opera di Odessa*,

le opere e la *Kamarinskaja* di Glinka,

i motivi orientaleggianti nella *Sherazade* di Rimskij-Korsakov,

i motivi ispirati all'Ucraina nel Primo concerto di Čajkovskij,

la Prima sinfonia di Kalinnikov,

il Concerto per voce con orchestra di Gliere,

il concerto per violino di Chačaturjan,

la collaborazione artistica Vlasov-Moldybaev-Fere,

l'opera di Mejtus *La giovane guardia*,

le novità di Chrennikov e Budaškin,

il poema sinfonico di Štogarenko *Ščors*, insignito del premio Stalin.

Giorno dopo giorno, si sentivano lanciare accuse come: *esteta, formalista, cosmopolita apolide*. Sulla locandina del conservatorio, accanto al nome del violinista *IGOR' BEZRODNYJ*, Igor' Apolide per l'appunto, qualche spiritoso aveva naturalmente aggiunto: *cosmopolita*.

E giorno dopo giorno si moltiplicava di frase in frase l'attributo *popolare*. Era una parola più comprensibile di *esteta* o *formalista*, e penetrava più a fondo nelle coscienze. Da un disco, parola per parola, avevo tradotto una canzonetta americana:

Suona, violino, suona

Questa canzone popolare –

e Šurka Morozov si rallegrò:

– C'è il popolare anche da loro?

Zio Igor', ex luogotenente e ora studente di orientalistica, ascoltò i miei dischi con le canzoni italiane, socchiuse gli occhi e si allontanò:

– Mi sono piaciute queste due, hanno uno spirito popolare.

E io, malgrado tutto, io sognavo di diventare un cantante italiano. Adesso mi cambierà la voce, e appena si sarà definita andrò in Italia a studiare. Gli altri non possono, io potrò. E tornerò da celebrità.

Intanto, con l'aiuto del grammofono, imparavo a memoria le arie e le canzoni napoletane. Immergendosi totalmente nella musica, ma senza ascoltare la propria voce, ci si convince di cantare come i grandi maestri. Io ululavo senza ritengo al gabinetto; il bagno era l'unica stanza con una buona acustica in tutta la casa. Che pazienza i vicini...

Decisi di imparare a suonare il piano, con quale scopo era evidente. Mostrai a Ljubov' Nikolaevna una lista:

serenata di Almaviva
romanza di Nemorino,
canzone del duca,
canto di Manrico,
arioso di Canio,
aria di Rudolf,
aria di Cavaradossi,
monologo di Loengrin.

Ljubov' Nikolaevna non si mise a discutere. Mi diede da ricopiare Azucena e Volfram (gli spartiti scarseggiavano) e mi fece studiare Cerni, Clementi e Kulau.

All'apparenza, Ljubov' Nikolaevna somigliava alla soprano Barsova. Prima della rivoluzione aveva studiato a Lipsia da Šarvenko insieme a Lenočka Bekman-Ščerbinina e aveva ottenuto il diploma di libera artista. Ora stava appeso in una cornice. La sua stanza poco spaziosa era interamente occupata dal pianoforte verticale e da quello a coda; sopra il pianoforte da concerto era appeso un enorme quadro in una pesante cornice che occupava tutta la parete, probabilmente il *Cavaliere selvaggio* di Schumann.

Un'alunna di sette anni parlando di Bach:

– Ma perché non è morto da piccolo!

Io, a quattordici anni:

– I classici viennesi sono noiosi. Li ascolti e sai già cosa viene dopo.

– Čajkovskij è un borghesuccio. La musica dei suoi balletti è caramellosa.

– Le romanze dei compositori russi non le sopporto!

– Non mi piace Grieg, è freddo.

Ljubov' Nikolaevna non resse più, si spostò dal pianoforte verticale a quello da concerto e suonò trionfale *Huldigungsmarsch*.

Una volta, fuori di sé, mi gridò:

– Strauss era un genio!

Rafforzavo il mio spirito con la lettura. Dalla biblioteca dell'Accademia Timirjazev papà mi aveva portato i numeri intonsi della rivista *Sovetskaja Muzyka* con gli articoli sul direttore d'orchestra Zanderling accusato di aver commesso degli errori alla Mahler, e composizioni poetiche sul conservatorio:

Ogni anno da queste gloriose mura
Si diparte una schiera di dubbia bravura.
Che stia attenta, la massa informe,

A non seguir di Šostakovič le orme!

Sempre dalla Timirjazev mi capitò fra le mani un libricino di Sollertinskij, rimasto lì in giacenza dagli anni trenta. Parlava di Berlioz, dei colori in musica e citava nomi nuovi, mai sentiti prima: Bruckner, Mahler, Richard Strauss. Sempre in quel libretto, o in uno simile, lessi di altri autori classici viennesi.

Non molto tempo prima avevo tentato con Šurka di compenetrare il jazz. Adesso mi accostavo a *Telefunken*, m'immergevo nell'ascolto dell'orchestra e dell'orchestrazione. Mi esaltavano i violini di Wagner e mi deliziavano le arpe di Puccini.

In virtù di certi suoni particolari composi un pezzo per pianoforte lungo una pagina e mezzo. Mi esercitai a suonarlo da solo per alcuni giorni e di colpo mi resi conto che la mano destra e quella sinistra si muovevano su tonalità diverse, eppure il risultato era armonico.

Ljubov' Nikolaevna si rifiutò di giudicare la mia composizione e mi indirizzò alla scuola musicale in via Samo-tečnaja da un conoscente. Un giovane ebreo tiscico col pince-nez esaminò il mio lavoro e mi chiese se avevo sentito Hindemith. Non l'avevo sentito. E lui impavidamente, in un edificio dello stato, mi suonò brani di Hindemith, Stravinskij, Prokof'ev – roba da reato – e concluse:

– Lei deve assolutamente continuare a comporre.

Cominciai a prendere lezioni dal compositore Karpov, che abitava di fronte ai bagni pubblici Seleznevskie in una stanza più piccola della nostra con la giovane moglie, un lettino per bambini e un pianoforte. Nei miei confronti Karpov mostrava un atteggiamento più realistico:

– Nient'altro all'infuori della pulsione creativa.

Qualunque cosa accadesse, che felicità era camminare nel sole primaverile, distinguendomi dal resto della folla per una cartellina con gli spartiti e sognare!

Sulla realtà concreta della nuova vita ebbe effetto la fine della scuola dell'obbligo. Tutti quelli che pensavano di proseguire gli studi o che non erano stati presi all'istituto tecnico (il tecnico era una scuola ben considerata) li mandavano al Mar'ina Rošča. Difficilmente questa scuola avrebbe potuto essere più indecente di quella che avevo frequentato, ma neanche più decente.

Per mia fortuna, il preside della 254esima, il vecchio Ivan Vinokurov, mi riservò un posto nella sua scuola fra quegli studenti che si erano distinti al termine dell'ultimo anno. Mi ritrovai così in una scuola stabile, persino con una certa tradizione alle spalle: fin da prima della guerra, infatti, era risaputo che Ivan picchiava in testa con una chiave chi ne aveva combinata una.

Nella 254esima ci avevo già studiato, nel gelo/nell'angusto spazio del quarantatre-quarantaquattro; più che studiare, ero stato malato la maggior parte del tempo. Qui la mamma aveva cercato di farmi diventare amico con Vadja Čerepov, *di buona famiglia*, che era nella classe parallela.

Anche adesso nella classe parallela c'era Vadja Čerepov. Facemmo amicizia, io e lui, ma non ricordo come, senza l'aiuto di nessuno.

Il padre di Vadja, quasi un conte a vederlo, si era diplomato alla scuola militare sotto lo zar ed era finito nella cavalleria rossa di Budennyj. Per ironia della sorte, all'inizio degli anni trenta, proprio Budennyj era capitato sotto la sua tutela: di un comandante d'armata volevano farne un generale del corpo diplomatico da sfoggiare in società. L'ex nobiluomo addestrava invano alle buone maniere l'ex spadaccino provetto. Bisogna pensare che Čerepov si distingueva da Budennyj anche per il fatto di essere un militare di professione: per tutta la guerra aveva trascorso le notti fuori casa, non era chiaro se al quartier generale o presso lo stato maggiore.

Mi venne incontro un bonario e garbato colonnello in pensione, con due ampi galloni trasversali su nastro chiaro. Era solito dire, ridendosela sotto i baffi, con un tono di voce molto regolare:

– Al Circolo dell’Armata Rossa il romanzo di Grossman è stato aspramente criticato. Uno degli oratori non poteva sopportare l’idea che la protagonista incollasse fotografie sui passepartout: è inaudito che venga trattato così il nostro passaporto sovietico!

– *Le dodici sedie* sbeffeggia e deride gli sfortunati.

– Mejerchol’d però a causa di un trapezio con dei boiari nudi.

– L’intelligenza è la categoria che divide gli operai dai contadini. Mentre la differenza fra la classe operaia e quella contadina diminuisce, viene meno anche la categoria che li separa. . .

– Nel trenta in un giornale tedesco apparve una caricatura dei nostri kolchoz con un uomo nudo che si copre con una foglia di cavolo e la scritta: Kohlhose.

– Dzeržinskij non è morto di tubercolosi, si è sparato per appropriazione indebita.

– Stolypin è stato l’ultimo che avrebbe potuto scongiurare. . .

– Nicola I aveva le stesse potenzialità di Pietro. . .

Non si capisce come mai la madre di Vadja non avesse posto fine a una simile cosa. Pur non lavorando da nessuna parte, si era data talmente da fare nel comitato scolastico dei genitori che aveva ricevuto una medaglia *Per meriti sul lavoro*, cosa che, in genere, non si verifica⁸. A proprio ideale elevava l’esercito:

– Ieri sono passati da noi i piccoli Ivanovskij, dei veri e propri Suvorov, gentili, composti, è un piacere guardarli!

Vadja abitava in una palazzina gotica, nell’appartamento che era sempre stato della famiglia. I Čerepov occupavano un’infilata di tre piccole stanze di passaggio. Nella quarta, isolata, ci avevano ficcato un proletario-delatore. L’appartamento si era sorprendentemente conservato: pannelli di quercia sulle pareti e sui soffitti, sopra la porta che dava in corridoio c’era una vetrata dipinta con giovinette alla Maeterlinck⁹.

Dai Čerepov si trovavano dischi di prima della rivoluzione, due mensole traboccanti sopra il tavolino del grammofono: Šaljapin, Vitting, solista dei teatri imperiali, Varja Panina, il protodiacono Rozov.

Nella libreria mandavano i loro ultimi bagliori dorati i caratteri gotici sulle costole delle raccolte tedesche di opere: Schiller, Goethe, Kerner, Wagner. Con il loro aspetto da muraglia impenetrabile, intimorivano il lettore le pubblicazioni staliniane in abbonamento: Gor’kij, Aleksej Tolstoj, Novikov-Priboj. Dall’angolo inferiore estrassi un’antologia enorme senza copertina curata da Ežov-Šamurin; una copia simile l’aveva data alle fiamme la folle zia Vera nel trentasette. L’Ežov-Šamurin di Vadja soggiornò da me per diversi mesi e fu grazie a quell’antologia che col tempo smisi di confondere Mandel’stam con Mariengof e Cvetaeva con Krandievskaja.

Da Vadja mi feci prestare un volume lipsiano delle opere di Dostoevskij. La mamma mi mise in guardia:

– Che schifezza! Ci sono degli orrori tali in quelle pagine che vengono i brividi solo a leggerle. Patologico.

Di storie patologiche avevo fatto il pieno, Tolstoj non ci andava certo leggero: *La sonata a Kreutzer. Il diavolo. La cedola falsa*. Dopo di lui Dostoevskij mi sembrò un’oasi nel deserto. La lettura più salutare e salubre fu *Delitto e castigo*.

Quando avevo circa dieci anni, avendo sentito parlare della pacchianeria della Čarskaja, lessi la sua *Principessa Džavacha* e non mi sembrò così male, una cosa del genere *La scuola nella foresta*. Mentre ero in ottava o nona classe, venuto a conoscenza della turpitudine di Arcybašev, lessi il suo *Sanin*, e anche Vadja lo lesse e così pure Dima. E tanto rumore per cosa? Perché si scandalizzava tanto Lev Tolstoj? Lui per primo scriveva certe storie!

Con deferenza, e profonda emozione, mi lasciai conquistare da *Niente di nuovo sul fronte occidentale*. Quando mi capitò fra le mani *Addio alle armi*, lo considerai indegno di essere ricordato.

Naturalmente, io e Vadja non potevamo soffrire quello che ci passavano a scuola e che si guadagnava i premi Stalin, dai classici tipo *Canto sull’impresa di Igor’* o l’*Onegin* ai moderni *Terre dissodate* e *La bianca betulla*. Era

⁸ Né i genitori di Dima, né i miei si fecero mai neppure vedere a scuola.

⁹ Adesso, in questo edificio, si susseguono le ambasciate africane. Gli interni – si vede dalle finestre – sono andati persi.

un'inconsapevole reazione di difesa. Bastava che ci avventurassimo in elucubrazioni d'alto intelletto per sfociare esattamente in ciò da cui fuggivamo:

– Tutti i maggiori poeti contemporanei, Aragon, Eluard, Hikmet, Neruda, sono a favore dei comunisti. Cosa può significare questo?

Aragon, Eluard, Hikmet, Neruda venivano elogiati, ma non pubblicati. Gli altri stranieri, men che meno. Per noi la poesia occidentale era ferma all'antologia kieviana *Il declamatore di versi*, cioè al 1912 circa, e quella del nostro paese non si spingeva oltre l'Ežov-Šamurin, ovvero il 1925.

Le belle lettere per Vadja s'incarnavano in *Faust*, *Le opinioni di Jerome Coignard*, il *Dizionario dei luoghi comuni*; per me, ancora una volta, in *Le anime morte*, *La nuvola in calzoni*, *Julio Jurenito* e la nuova scoperta *Una coppa ribollente di tuoni*. Concordavamo con gioia sul romanzo di Grin, *Colei che corre sull'onda*, e con autentico entusiasmo su Oscar Wilde.

L'immagine del nostro esserci reciprocamente trovati: il mio amato giardino botanico, e noi lì sulla neve in disgelo a degustare *La viola notturna* di Blok, del quale apprezzavamo l'incipit, e a celebrare Verlaine, che non avevamo letto quasi per niente. Lasciandoci inebriare da uno spirito di corruzione, discutevamo di lord Goring, dello stratagemma di Bunbury e della prefazione a *Dorian Grey*:

L'odio del diciannovesimo secolo per il realismo è la furia di Caliban che vede nello specchio la propria immagine.
L'odio del diciannovesimo secolo per il simbolismo è la furia di Caliban che non vede la propria immagine nello specchio.

Il cinema per noi era una vera e propria finestra sull'Europa. Nella programmazione delle sale, la penuria di film sovietici veniva compensata, e con un certo vantaggio, dalla massa di pellicole requisite in guerra o acquistate. Noi andavamo regolarmente al *Forum*, all'*Uran*, al *Perekop*, accogliendo a cuore aperto i film:

– a tinte forti –

*Il sepolcro indiano*¹⁰, Germania

Closhemerle, Francia

– dalle forti emozioni –

Fuga dal carcere, America

Il ponte di Waterloo, America

– dai buoni sentimenti –

È arrivata la felicità, America

Indirizzo sconosciuto, Francia

– con musiche entusiasmanti – ho già parlato dei film tedeschi con Gigli e Jan Kiepura. Nella nuova pellicola finlandese *I canti del pellegrino* c'era una melodia più ampia delle arie di Puccini, più ampia de *Le messi* di Čajkovskij, del Secondo concerto di Rachmaninov. Una canzone di quell'ampiezza l'ho sognata per tutta la vita.

I film di propaganda antiamericana di Goebbels, oppure *La ragazza dei miei sogni*¹¹, a me e a Vadja non dissero nulla, come pure il *Tarzan* americano.

Dima si unì a noi quando sul grande schermo comparve il neorealismo:

Roma città aperta (non mi piacque proprio),

Le mura di Malapaga (tutti erano entusiasti, io non l'apprezzai),

¹⁰ Giuravano che nel ruolo di Zita ci fosse un uomo. I film requisiti come bottino di guerra venivano proiettati senza titoli di testa e, di regola, con i nomi cambiati.

¹¹ Si vociferava che nel ruolo della protagonista ci fosse Eva Braun.

Ladri di biciclette (fui preso anch'io dall'entusiasmo: straordinario, e come sia stato fatto non si capisce).

L'impressione maggiore la fece su di me il cinema muto: all'improvviso spuntò nella programmazione delle sale Pudovkin con *Tempeste sull'Asia*. Compresi che il cinema muto era più cinema di quello sonoro, e cominciai a usare la parola: *cinematografico*.

Fra i miei compagni di classe individuai ben presto Dima Ždanov, figlio di un critico letterario. Composto, in giacca e pantaloni, con la camicia bianca, rispondeva alle interrogazioni accanto alla lavagna, con le mani nelle mani, quasi che stesse per mettersi a cantare. Dima dava l'impressione di non interessarsi affatto né ai voti, né agli insegnanti, né ai compagni, si teneva in disparte, parlava poco e con una voce che si udiva appena, e restava tutto il tempo immerso nei suoi lontani pensieri.

Per diversi mesi misi in atto le mie manovre di avvicinamento. La conversazione decisiva ebbe luogo accanto a una finestra spalancata sulla primavera, e dunque già nel quarantanove. Per stabilire un rapporto bastarono i pochi minuti del cambio dell'ora.

Di banco in banco, ero riuscito a diventare il vicino di Dima. Durante le lezioni ognuno si dedicava al proprio compito.

Io m'inventavo un soggetto e Dima lo disegnava.

– Un altarino puškiniano – Puškin, a mo' d'aquila, sulla tazza del water.

– Un altarino tolstojano – Tolstoj sul vaso da notte con un pezzo di carta.

– Progetto per un monumento a Majakovskij – un mucchio di pietre come piedistallo, il davanti di una locomotiva, un uomo nudo sotto le ruote, una scritta:

Mi distendo, traslucido, in abiti di malavoglia

Sopra un soffice palco di puro letame

La rotaia sommersa amorevole m'attorciglia

Le gambe, il collo m'abbraccia il ferrame.

– L'impalato – un uomo nudo, vista dal basso, una quantità di varianti.

Gli insegnanti li ascoltavamo a campione.

Quella di biologia, che cominciava ogni brandello di frase con una *e* prolungata per fare da collegamento: centoventi *e* in tre quarti d'ora di lezione;

quello di storia, Rabinovič, il dannato rompiballe, che si lasciava trascinare dal libro di testo:

– E fu pvesa una stovica decisione: lanciava il pvimmo cavalleggiervi contvo la Polonia dei padvoni. Me lo vicovdo come fosse oggi, io lavovavo nell'ovto e accanto mi passa la cavallevia dei vossi e i combattenti mi chiedono di povtavgli da beve.

Quello di matematica, il coordinatore di classe Nikolaj Nikolaevič, che, dopo un colpo di tosse di una certa signorilità, apriva con delicatezza il registro e garbatamente si metteva in difficoltà da solo:

– Chi potrei interrogare oggi? – e sondava l'elenco: – Alja... – Aljautdinov sussultava, ma Nikolaj Nikolaevič spostava la matita e, come prendendo coraggio, traeva il dado: – Alja-Afonjuškin!

Della matematica ci piaceva il classico esercizio:

$[(ka+k)^2 - (ka-k)^2] \frac{ka}{4}$, semplificare. Su questa falsa riga escogitavamo dei rebus:
t–, 61vh, ch¹².

¹² Gli immancabili rebus da banchi di scuola:

– DA, una faccia barbata con la corona in testa, il numero uno, una bocca spalancata con dentro un membro maschile e un otto (cioè DA RE UN CAZZ-OTTO IN BOCCA).

– 1, CAN barrato, doppia barra, 1, CA barrato, do re mi sol la, MAI, 1/2 PEN barrato (cioè UN CAN-NON-È NON È 1 CA-NON-È FA SI-MAI 1/2 PEN-NON-È).

Una volta, nel parossismo dell'ispirazione, pretesi che Dima mi strappasse immediatamente un foglio da un quaderno. Venne fuori che il quaderno era di un altro e Dima, puntiglioso, si rifiutò decisamente; io mi risentii:

Ehi tu, orrido Merdima,
Endemico Merdima

E più misurato – un palindromo:

ECCOLI, GEENNA DELLA CUPIDIGIA, GEMITI E SÌ DIMA

Il mio sdegno si dissolse da solo, l'invocazione, reciproca, *Ehi tu, orrido* invece rimase.

In due anni svilupparammo un nostro personale e condensato modo di esprimerci:

– invece di *va bene*: è una gioia

– invece di *male*: è una tragedia

– per analogia con *Ma che cazzo dici parolacce?*: Ma che cazzo fai cazzate?

– biasimo: *Sei caduto in basso, sei caduto con una morte da eroe*, abbreviato in *Sei caduto in basso*.

– da una romanza di Rachmaninov: *Qui non si sta bene, qui c'è troppa gente*, abbreviato in *Qui non si sta bene*.

Da *La madre* di Gor'kij: *L'anima è sprangata dalle assi, è divenuta cieca, sorda* – abbreviato in *È divenuta cieca, sorda*.

A seconda delle situazioni, Dima diventava per me Orridima, Dimamico/Dimanemico, Perdindirindima, e soprattutto Andima. A ricreazione gli dicevo: – Andima! – e senza ulteriori parole ci dirigevamo insieme al gabinetto. Anche alla fine delle lezioni potevo tirare fuori il mio: – Andima! – anche se, per dirla tutta, non avevamo nessun posto dove andare. Per una mezz'oretta, io e Dima bighellonavamo sulla Pervaja Meščanskaja nel tratto compreso fra i nostri due vicoli, e io di tanto in tanto davo un'occhiata dalla parte di vicolo Seredinskij, sperando con tutte le mie forze di riuscire a vedere, anche solo per un attimo, Tan'ka.

Dove andavamo insieme erano i concerti, soprattutto alla sala Kolonnyj. L'orchestra del dipartimento radiofonico statale era diretta da Gauk, ma noi preferivamo di gran lunga Zanderling che veniva spesso in tournée da Leningrado. I solisti, Nejgauz, Judina, Richter, Fejnberg erano un evento ordinario e per noi non c'era nessuno in particolare che si distinguesse dagli altri. Secondo noi: Nejgauz era il più affascinante, Grigorij Ginzburg era brillante, la Judina un mostro. A sentire Sofronickij non ci andavamo, non ci piaceva, come del resto tutti i concerti di musica da camera.

Ecco che cosa andai a sentire e dove durante gli ultimi anni della scuola, soprattutto con Dima:

Sala Kol.	12-11-49	Zanderling/Judina – Beethoven: <i>Egmont</i> , 5° sinf., 5° conc. per pianof.
Sala Kol.	19-11-49	Zanderling – Haydn: sinf. con battere di timpani, Šostakovič: 5 sinf. ¹³
Conservat., Sala grande	26-11-49	Mravinskij/Kogan – B. Aleksandrov: <i>Gloria al grande Stalin!</i> Arutjunjan: <i>Overture trionfale</i> . Babadžanjan: conc. per violino. Šostakovič: <i>Canzone dei boschi</i> ¹⁴ .
Sala Kol.	10-12-49	Dimitriadi – Dvořák: 5° sinf. Liszt: Preludi, 2° rapsod.

¹³ Pare che gli errori alla Malher del direttore d'orchestra Zanderling siano stati fatti proprio in quest'occasione. E poi, in generale, il pubblico di quegli anni se ne andava quando c'era Šostakovič.

¹⁴ Plenum dell'unione dei compositori, prime assolute.

Conservat., Sala grande	06-01-50	Anosov ¹⁵ /Oborin – Glazunov: <i>Chopiniana</i> . Chopin: 1° conc. per pianof..
Sala Kol.	05-02-50	Glier/Kazanceva – <i>Il cavaliere di bronzo</i> , conc. per voce con orch.
Sala Kol.	25-03-50	Zanderling/M. Grinberg – Mozart: <i>Piccola serenata notturna</i> , conc. per pianof., sinf. <i>Giove</i> .
Conservat., Sala grande	26-03-50	K. Ivanov ¹⁶ – Beethoven: 6° e 7° sinf.
Sala Kol.	08-04-50	Dimitriadi/Gr. Ginzburg – Čajkovskij: 4° sinf. ¹⁷ , Liszt: 1° conc. per pianof., Berlioz: da <i>La dannazione di Faust</i> .
Sala Kol.	22-04-50	Gauk/G. Nejgauz – Mjaskovskij: Sinfonietta 2, Beethoven: 5° conc. per pianof., Čajkovskij: 5° sinf.
Sala Kol.	03-06-50	L. Ginzburg/Kogan: Beethoven: 3° sinf., Chačaturjan: conc. per violino, Glazunov: <i>Rajmonda</i> .
Sala Kol.	01-10-50	Rachlin – Šostakovič: 5° sinf., Čajkovskij: 5° sinf.
Conservat., Sala grande	21-10-50	Eliasberg – Bach: messa.
Sala Kol.	28-10-50	Glier/Kazanceva – <i>Il papavero rosso</i> , conc. per voce con orch.
Conservat., Sala grande	02-11-50	Nijazi (decade dell'Azerbajžan) – Nijazi, F. Amirov, Kara Karaev.
Conservat., Sala grande	?	Coro maschile di Ernesaks
Conservat., Sala grande	06-01-51	Abendroth – Bach: <i>Concerto brandeburghese</i> n° 3, Beethoven: 1° sinf., Čajkovskij: 5° sinf.
Conservat., Sala grande	26-01-51	Abendroth/Richter – Weber: <i>Oberon</i> . Liszt: 1° conc. per pianof., R. Strauss: <i>Don Giovanni</i> . Beethoven: 7° sinf.
Sala Kol.	03-03-51	Eliasberg/Gilel's – Frank: variazioni sinfon. Chopin: andante e polonaise. Saint-Saens: 2° conc. per pianof. ¹⁸ .
Conservat., Sala grande	09-03-51	Nebol'sin/S. Fejnberg – Ljadov: <i>Kikimora</i> . Rachmaninov: 3° conc. per pianof.. Skrjabin: 3° sinf.
Conservat., Sala grande	17-03-51	Zanderling/Vajman – Bach: <i>Conc. brandeburghese</i> n° 4, conc. per violino cantata n° 53, suite n° 2.
Conservat., Sala piccola	20-05-51	Quartetto di Beethoven – Šostakovič: quintetto, quartetto, trio.

Ai concerti migliori incontravamo sempre un signore distinto, alto e claudicante (si appoggiava a un bastone) sui cinquant'anni, con un profilo all'europea nobilmente scolpito. Pur distinguendosi per eleganza fra gli spettatori, non era vestito come uno straniero.

Il pubblico era variegato. Ai concerti sinfonici capitavano ufficiali in trasferta con signore in abiti estivi. Moscoviti, habitué, funzionari melomani si agghindavano con quello che avevano sotto mano. E non si trattava solo d'indumenti nostrani, la metà dei moscoviti continuava ad andare in giro con addosso la roba presa in guerra. Persino io portavo un cappotto tedesco comprato al negozio di vendita in commissione. Quegli indumenti erano appartenuti troppo evidentemente a qualcun altro, perciò non donavano a nessuno. E a maggior ragione visto che tutti gli abiti, prodotti da noi o stranieri, venivano indossati finché non cadevano a pezzi.

L'elegante signore dei concerti suscitò a tal punto il nostro interesse che cominciammo a domandare in giro chi fosse. Ci dissero: – Lo zoppo? È Anatolij Dolivo! –. Andai a un concerto di Dolivo: cantava musica da camera,

¹⁵ Quell'imbecille di Anosov lo odiavano, spesso sulle locandine gli cancellavano le ultime tre lettere.

¹⁶ Di Konstantin Ivanov si diceva in giro:

- Ragazzo di strada era e tale è rimasto.

¹⁷ Le prove le aveva fatte Rachlin, che poi si era ammalato, e al concerto diresse l'orchestra Dimitriadi: con Čajkovskij un'accoppiata magica.

¹⁸ Gli intenditori dissero che quella sera, d'improvviso, Gilel's si era messo a suonare davvero.

su versi di Beranger. Era stato l'idolo della generazione d'intellettuali prebellica, ma la sua esecuzione era priva d'eleganza, come quelle di tutti gli altri, e non aveva carattere.

Vertinskij, idolo della Russia pre-sovietica ed emigrante, cantava nei teatri di prosa, il lunedì, quando non ci sono spettacoli. Con il suo sarcasmo, la plasticità dei movimenti, il gioco dell'anello di diamanti distoglieva l'attenzione dal tremolio senile (e con successo), il pubblico andava in visibilio: Vertinskij era l'incarnazione di tutto ciò che noi non avremmo visto mai.

La nonna mi portò degli spartiti di Vertinskij che le aveva dato una collega, *Il ballo del Signore e Il pappagallo Flaubert*. Dima li suonò, con stupore ammise che erano cosa da professionisti, ma di accompagnarli a sentire Vertinskij (me ne sarei assunto io tutta la responsabilità) non ne volle comunque sapere.

Allo stesso modo in cui si è soliti scambiarsi libri da leggere, noi ci scambiavamo gli spartiti. Lui mi diede *Chovanščina*, il *Pulcinella* di Rachmaninov, la romanza di Glier *O se soltanto la mia malinconia*. Io gli diedi *Granada* di Albeniz e altre rarità ricopiate a mano.

Dima sceglieva che cosa bisognava comprare di nuovo. Così mi ritrovai ad avere i preludi di Chopin e Skrjabin, li suonai sillabando le note, per me stesso, una ventina d'anni.

Incantevoli erano le nostre uscite tardo pomeridiane con destinazione via Neglinnaja 14, a frugare nella bottega di libri usati. Fra le pile di carta straccia ci si imbatteva in delle inutili, ma non per noi, partiture di Sibelius, Sinding, De Falla, gli adattamenti per pianoforte di Wagner.

Camminavamo senza fretta, su viale Cvetnoj. Gli alberi di quella strada sono rimasti gli stessi da allora, come se non fossero cresciuti.

– *Le danze fantastiche* dell'opera quinta si sono trasformate nell'opera prima. Che ha fatto Šostakovič? L'ha rimaneggiata! Ecco la parola giusta: rimaneggiamento! – cominciavo io.

– “Ma cos'è la guerra per l'usignolo,
che conduce una sua vita di volo,”

è ricopiato dal preludio di Rachmaninov: ta tà-ta tà, ta tà, ta tà, – rispondeva Dima.

– L'inizio del valzer nello *Schiaccianoci* è preso da *La bella Elena* – ribattevo io per non essere da meno.

Dima mi riferiva, dopo averle sapute dal padre, le ultime novità dall'Unione degli scrittori:

che a Kirsanov il premio Stalin l'avevano dato soltanto perché si sono ricordati che ancora non l'aveva mai ricevuto;

che a Kujbyšev, in un ristorante, Grigorij Novak gliel'aveva date di santa ragione a Surov, che era un antisemita.

Io parlavo di quanto dovesse essere bello fare il direttore d'orchestra, o starsene in piedi nella sala grande del conservatorio di fronte al pubblico a leggere i propri versi. (Il sogno di fare il direttore d'orchestra e l'assiduo poetare avevano rimpiazzato le mie recenti fantasie sul canto italiano).

Dima rispondeva dicendo che nella *Storia dei tredici* di Balzac tredici amici ricoprono cariche del tutto diverse e si aiutano a vicenda: così deve essere; che nell'Altaj ci sono posti tanto remoti che il potere sovietico non ci arriva. C'è gente che vi si è già trasferita.

Ci spingevamo tanto più lontano quanto più a fondo, e fino a quando arrivava il momento di salutarci all'angolo di via Durov, parlavamo, immergendoci in noi stessi, di ciò che conta, nei dettagli, con parole che facevano così profondamente parte del noi di allora che ricordarle adesso, quelle parole, non è possibile, né bisogna provarci.

Dima fu l'eccezionale coetaneo al quale potei mostrare le mie composizioni musicali. Lui le esaminò a casa e me le restituì senza commento alcuno. Solo del tango composto sulle parole di *D'inesprimibile poesia* e della ballata *I sette* ebbe a dire:

– Qualcosa di buono c'è -. E si affrettò ad aggiungere che dubitava si potesse amare sia Severjanin che Chlebnikov.

I sette proveniva dalla stupenda raccolta *La luna crepata*. Šurka Morozov l'aveva trovata in soffitta a Udel'naja e me l'aveva data in cambio di alcuni francobolli. Le illustrazioni d'un azzurro indescrivibile, i versi di Šeršenevič, dei Burljuk, di Chlebnikov, Majakovskij, Bol'sakov lussuosamente disseminati sulle pagine spesse avevano acceso in me una passione ardente per il futurismo. Per tutti gli anni della scuola il futurismo era stato sinonimo di azione libera, di vivacità, di forza. Ed ecco che ora la prima pubblicazione futurista è fra le mie mani, e la mia gioia è oscurata soltanto dal fatto che nel trentasette era stato strappato via il fascioletto con *Signora Lenin*. Tuttavia, com'è logico, sottraendo dei fondi alla numismatica, acquistai per un centinaio di rubli le opere di Chlebnikov in cinque tomi. Penando, li finii tutti quanti, per poi leggere/rileggere il primo soltanto:

Dove il Volga, novella freccia, si slancia
Sulle risate fragorose del giovane mare.

Inaspettatamente, il tomo del destino si rivelò il secondo.

Allo stesso banco con Dima c'era stato, fino alla settima classe (perché poi l'avevano sbattuto fuori), Evtušenko. Tramite Dima, Evtušenko mi chiese di fargli leggere qualcosa di Chlebnikov. Dare via il primo tomo mi dispiaceva, e in cambio del secondo Evtušenko mi mandò una selezione scelta di Pasternak. Alla prima ora aprii il libro sotto al banco:

Febbraio. Trovar dell'inchiostro e piangere!
Scrivere a diretto sul febbraio.
Finché la fanghiglia che rimbomba
Brucia di nera primavera.

Io vagheggiavo da tempo la primavera nera di febbraio, ma neppure nei miei sogni più fantastici avrei immaginato che fosse già in un libro e che quel libro stesse lì, aperto sulle mie ginocchia.

Fui scosso da un fremito. Nikolaj Nikolaevič, all'ora di matematica, intonò i suoi $E - e - e$, poi mi mandò via dalla lezione. Fino alla campanella rimasi a leggere al gabinetto.

Quella lettura scisse la mia vita in due parti: un prima e un dopo Pasternak.

Quello che scrivevo io mi esaltava fintanto che scrivevo. Dima e Vadja elogiavano e criticavano. Io stesso, più tardi, con occhio disincantato, riconobbi in me Archangel'skij, *La luna crepata*, Pasternak:

Tenera; emaciata,
Debole e grama
Nuvola perlacea
Sopra una draga.

Odor di primavera sui rami invernali
Oltre il maltempo, la neve e il ghiaccio
Compare fra le screziature glaciali
Di tetti e campi e acque in abbraccio
La primavera a predire il suo affaccio.

Come sempre, alla sera, con un funebre rintocco
Si fa bronzea la sommossa di luci, giallo occhio,
Questa città danza passi di iguanodonte
Sulle ceneri delle speranze estinte.

Il buio l'han quadrettato di luce le finestre,
 Amore maledetto è questo!
 E il lampione si spargeva in pillole sull'asfalto...
 Oh tu dove sei?

Oltre all'arte pura, di tanto in tanto, e quasi contro voglia, producevo qualcosa di adatto ai giornali nello stile del tardo Majakovskij. Vadja e Dima non commentavano.

L'episodio più vergognoso si verificò d'estate a Udel'naja, quando a tempo perso e quasi senza ispirazione composi un poemetto sull'anno 1941, prendendo a modello *Una sublime malattia*. Ero soddisfatto di me al massimo e in testa mi frullava un'idea folle:

– E se lo leggesse Stalin in persona?

Non ammettevo che Isakovskij-Tvardovskij-Dolmatovskij-Matusovskij e Maršak con Simonov potessero piacere a qualcuno. E non mi tornava per niente che il mio adorato Pasternak non venisse pubblicato.

I discorsi e le ordinanze di Ždanov aleggiavano nell'aria, ma sfioravano appena la mia coscienza. Li leggevo, manifesti grigi su grigi steccati. Il compositore che scrive robaccia e fuma le *Deli*, così come *Le avventure di una scimmia* facevano parte, ai miei occhi, di quel grigiore che fuggivo fin dall'infanzia. E in generale, mi pareva che quello delle *Avventure* non fosse lo stesso Zoščenko autore del delizioso racconto *L'aristocratica*. E l'Erenburg di *Bufera* non era lo stesso Erenburg autore di *Julio Jurenito*. Gli scrittori si sdoppiavano; i miei preferiti, quelli che giudicavo i migliori, si facevano insignificanti, omologati al resto. E in più non mi passava neanche per la testa che i discorsi e le ordinanze avessero una qualche influenza sulla letteratura e sugli autori di quella letteratura.

Varie volte Dima venne con me sulla Četvertaja Meščanskaja a trovare Evtušenko. Evtušenko si esibiva per me in una delle sue pose:

– A ping-pong sono in prima categoria!

(Era malfermo, i movimenti approssimativi, la mano debole, umidiccia).

– Mi hanno dato il visto per il *Sovetskij Sport*!

(Questo significava che, da quel momento in poi, toccava a lui approvare la pubblicazione di sporadici versi in un giornale sportivo. Fu proprio su quelle pagine che lui stesso fece la sua prima comparsa da autore, scrivendo di un pugile americano negro e disoccupato).

– Ho passato la notte con la poetessa T.!

(La Gippius, l'Achmatova, Marina Cvetaeva erano poetesse; per come la vedevo io, T. non poteva esserlo).

– *Gli eroi si dirigono al kolchoz* sono versi geniali!

(Sapevo dell'esistenza di un certo Gusev, poeta dell'ufficialità, ma niente di più. Evtušenko tirava fuori un libriccino e, strillando di tanto in tanto, leggeva).

– *Erostrato* è un poema geniale!

(Glazkov non potevo conoscerlo, il suo *auto-samizdat* girava solo nella cerchia degli scrittori).

– Sei come il contabile Berlaga!

(Io non appartenevo alla civiltà di Il'f e Petrov e non avevo assolutamente idea di chi fosse il contabile Berlaga¹⁹).

Con fare trionfante, Evtušenko prendeva le mie pagine logore e imbrattate (le penne a sfera staliniane perdevano inchiostro), e lentamente, a denti stretti, leggeva:

Furbeschi ridono gli enormi tir,
 In corsa ottusi s'accigliano i tram,
 Fissano come pesci i fari delle Ford,

¹⁹ *Le dodici sedie* e *Il vitello d'oro* li lessi solo più tardi e non mi sembrarono affatto unici: avevo già letto i loro prototipi – *I malversatori* di Kataev e *Ford* di Berzin.

Fuori le Gaz lampeggiano spetttriformi. . .

– *I fari delle Ford*: questo è buono – e metteva un segno più a margine.

Poi dava di nuovo una scorsa e sembrava stupirsi di come io avessi fatto a ridurmi così:

– Ma tu sei un formalista!

(Io non stavo a precisare che ero un futurista).

Dall'altezza della sua posizione, Evtušenko leggeva qualcosa di suo. Concludeva:

– Se questi versi fossero firmati: Evgenij Evtušenko, operaio, città di Krasnojarsk, li pubblicherebbero sulla *Pravda*. Ti sono piaciuti?

Io risposi con piacere di no.

Evtušenko se la prese a male:

– Sei un pezzente!

A scuola, non solo non si erano dimenticati dell'espulso Evtušenko, ma erano perfino soliti tesserne le lodi: noi stiamo qui seduti a non far niente, mentre lui agisce coi fatti. Con quali esattamente, non era oggetto di grande attenzione. Dicevano solo che con lui non era possibile camminare per strada, si fermava davanti a tutti i giornali murali e si leggeva le poesie:

– Bisogna conoscere la concorrenza.

Anche gli aneddoti che potevano apparire ignobili, quando riguardavano Evtušenko venivano raccontati a suo merito:

– Quando era ancora un ragazzino (hai capito?) la madre non aveva il fegato di picchiarlo. Così chiedeva il favore alla vicina, e la pagava. E la vicina, perché lui non scappasse, perché non se la svignasse, gli dava delle contromarche. Faceva la bigliettaia al teatro dell'operetta! E lui ci andava quasi ogni giorno: che mito!

Saška Ganičev, grosso come un armadio, si considerava chissà perché il rivale di Evtušenko in poesia, e prima delle lezioni riferiva entusiasticamente alla classe:

– Mi sveglio. Alla radio trasmettono una qualche schifezza e c'è una voce odiosa. Mi metto ad ascoltare: Bacon. Proprio lui!

(Durante la guerra, Evtušenko, per assonanza, si era trasformato in Tušenka, la carne in scatola, e da Tušenka nel più rispettoso e definitivo Bacon, il raro insaccato).

Letteratura ce la insegnava una donna-rospo insignita di un'onorificenza, soprannominata Centaura.

All'inizio della lezione stabiliva il silenzio picchiettando a lungo sulla cattedra con il mozzicone di matita. Scrutava le macchioline biancastre degli occhiali polverosi, passava in rassegna i sabotatori. E compiuta la sua scelta:

– Cyrilin, cosa ha detto Puškin della barbara schiavitù? – Cyrilin doveva ripagarla d'un fiato con la citazione.

– Usačev, cosa ha detto Belinskij. . .

Se Usačev indugiava:

– Chi lo sa?

Si alzavano le mani: dopo cinque citazioni imparate a memoria ti guadagnavi un buono sul registro, dopo dieci un ottimo. Le citazioni venivano annotate su un registro pieno di patacche, separato da quello dei voti. Per ogni citazione un più, niente citazione – un meno, cinque meno – un insufficiente grave.

Il sistema *Belinskij a proposito di Majakovskij* dava i ben noti risultati.

Nonostante la Centaura, la classe brulicava di poeti.

Mio rivale si considerava chissà perché Eduard Afonjuškin – viso cavallino, guance rosse da signorina, enormi occhi grigi e naso a bottoncino. Mi sfidò a duello: vince chi compone per domani il maggior numero di versi con rima in *-es*.

Io cominciai:

Salutando la sua maitresse
Tornò all'aereo il generale Hess.
Comunicando in volo con le S.S.
Rifiutò di lanciare un s.o.s.

Afonja compose rime con xèrès, pièce, e tutta una schiera di Ermes, Ares, Hercules che mi ridusse al tappeto. Anche l'amico di Afonja, Cyrlin, o Cyga, si era affiliato al movimento poetico. Dopo una difficile gestazione partorì un unico verso, apocalittico:

In Cina viveva un prigioniero cinese.

L'attività poetica generalizzata era, indubbiamente, un segno dell'età e andava annoverata fra i *preliminari amorosi*.

All'intervallo, all'angolo di via Durov compravamo per venti copechi dei cetrioli in salamoia e li lanciavamo, come freudiana allusione, contro le finestre della scuola femminile n° 235, accanto alla chiesa di Filippo Metropolita.

Dopo le lezioni ci si menava. Quasi come dei veri gentleman, appoggiavamo le cartelle sul muretto, chi aveva gli occhiali se li toglieva via con gesto elegante e si gettava all'attacco: vince chi colpisce per primo.

Gli spettatori stavano in cerchio e si mantenevano neutrali: in due si picchiano, il terzo è d'intralcio²⁰.

Sapevamo di non sapere nulla. Chi aveva già fatto esperienza, se la rideva di noi. Non ci restava altro da fare che stare a sentire i racconti e le panzane del donnaiolo Usačev. Noi:

– ci credevamo e non ci credevamo che a chi perde la verginità compaia una ruga sottile dall'attaccatura del naso verso il centro della fronte;

– ci credevamo e non ci credevamo che è impossibile violentare qualcuno da soli;

– ci credevamo e non ci credevamo che per una violenza carnale una donna non può restare incinta;

– rabbrivivamo al solo sentir dire *violenza carnale*;

– bramavamo il provvidenziale accoppiamento e lo temevamo come qualcosa di simile alla violenza carnale, contro natura, ripugnante;

– cercavamo morbosamente d'indovinare chi l'aveva già fatto e chi no;

– facevamo morbosamente dello spirito: "l'onanismo è autocontrollo".

Io e Vadja ci eravamo segretamente soprannominati i polluzionisti:

– È ristretta la cerchia di questi polluzionisti. . .

Il terreno principale per i preliminari amorosi erano i balli, e cos'altro se no? Una logora battuta di spirito ci suggeriva maliziosamente: i balli sono lo sfregamento di due corpi sopra un terzo.

Suonava quasi sacrilego. Solo in occasione dei balli ci facevano incontrare con le ragazze di una scuola femminile, di solito la 235esima. Solo in occasione dei balli, per un paio d'ore, le vittime dell'istruzione separata sembravano essere in rapporti meno innaturali²¹.

I balli avevano due ipostasi. In primo luogo, le lezioni di ballo liscio. Un ometto irrequieto che veniva dal teatro Bol'šoj si spolmonava:

²⁰ In una scuola più sempliciotta, una scazzottata sarebbe stata una faccenda più seria. Ma anche la nostra 254 non ci andò poi così lontana: alla festa per il diploma, quando si regolarono i conti, una squadra di volontari un po' alticci elargiva, senza lesinare, un pestaggio a chiunque lo chiedesse.

²¹ Ma nient'affatto normali. Una volta, in una scuola femminile ci avevano assegnato un gabinetto separato. Avevano appeso una M sulla porta e dentro c'erano talmente tante scritte e disegni dappertutto che non avevo mai visto niente del genere neppure nei bagni delle stazioni e delle località turistiche.

– Ma a cosa ci servono i balli occidentali, quando abbiamo i nostri, buoni balli russi: la polka, l'ungherese, il pas-de-gras, il pas-d'espagne...²²

Le lezioni di ballo avevano poco senso per noi: in quelle occasioni non attacchi bottone, non fai conoscenza. La necessità del tango e del fox-trot era talmente evidente che da qualche parte nelle alte sfere decisero di lasciarli, a patto di ribattezzarli: *ballo lento*, *ballo veloce*.

La lezione terminava, le ragazze della 235esima si disperdevano, il veterano del balletto se n'andava, e noi delle due classi parallele circondavamo il fisarmonicista che non si affrettava. Jazzista disoccupato con gli occhi storti da ucraino occidentale, ci diceva malinconico:

– Conoscete tutti... – e nominava una sconosciutissima canzone ucraina. – Provate a riconoscerla in questa improvvisazione.

Noi ascoltavamo estasiati. Aspirando a una franca verità, gli chiesi chi faceva il jazz migliore del mondo e lui con prontezza scandì:

– Glenn Miller.

In secondo luogo, le feste scolastiche. Le pregustavamo in anticipo, cercavamo di non mancare, facevamo piani d'azione. Dima era l'unico a non andarci.

In compenso ci veniva Evtušenko. Stava in piedi tra la folla, guardandosi intorno, come valutando la situazione. Di tanto in tanto gli sfuggiva di bocca:

– Pasternak, che poeta geniale... .

– Šefner, che poeta geniale... .

L'avvio della festa era riservato al momento ufficiale:

– un resoconto sulla situazione internazionale; oppure

– l'autocelebrazione – gli studenti più grandi si lasciavano andare con piacere e spavalderia a rappresentare i cittadini sovietici, o gli americani; oppure

– Vadim Sinjavskij. Abitava vicino alla scuola, veniva volentieri da noi, le sue chiacchiere erano quasi interessanti, ma andavano avanti per un bel pezzo sottraendo tempo ai balli. Grazie a lui, intervenivano alle nostre feste le celebrità dello sport:

Bobrov

Fedotov

Chomič

Beskov

Čudina,

Grigorij Novak.

Un colonnello-allenatore del circolo sportivo ZDKA ci mostrò uno scontro fra impari contendenti.

Verso la fine il più debole era dello stesso color porpora della sua maglia.

La direzione scolastica, o quella di zona, con il loro zelo raggiungevano un livello tale di assurdità che un paio di volte fu ordinato di aprire le danze con una polonaise, seguita poi dai lisci, che si trascinavano in una noia mortale. Noi aspettavamo con pazienza che i sorveglianti tagliassero la corda per tornare a casa o che si rimbambissero a forza di vigilare su di noi. E allora nella cabina di filodiffusione della scuola mettevano su le vecchie canzoni, quelle di prima della guerra, ora proibite, i ballabili occidentali:

Spruzzi di champagne,

²² L'insegnante di fisica, che somigliava al vecchio Krylov, durante una spiegazione incappò in un lapsus:

– Il grande studioso russo Michail Faraday... .

Si tolse gli occhiali, ci guardò con occhio torvo, si stese sulle ginocchia un grande fazzoletto e sputò rumorosamente.

*Il cespuglio di lillà,
Scende la pioggia,
Riorita,
Caccia alla tigre dei fratelli Mills,
l'Ines cantata con voce profonda,
Sweet Sue di Varlamov,
L'incontro sfortunato di Cfasman,*

le più recenti:

*Rapsodia lunare di Utesov,
Se mi ami torna,
Il cielo del sud di Kručinin²³,
Il tango dell'usignolo – Taisija Savva, con la sua tecnica canora del
fischio artistico,
Il mio rimpianto è infinito – Ivan Šmelev,
Aspirando di una rosa l'aroma,
Sole ingannatore,
il possente Maggio fiorentino,
Los-Angelos, pezzo originario di Riga,
Carosello di Šachnov.*

Tanghi ribattezzati, fox-trot ribattezzati – era questo il massimo grado di *vita più nobile* che ci era concesso nella madrepatria.

Era considerato di buon gusto il ballare con stile, e cioè con un'espressione assente sul viso, dondolandosi, facendo schioccare i tacchi e tenendo la punta delle scarpe rivolta verso l'interno.

Un po' alla volta, in un angolo, una o due coppie di ragazzi cominciarono a ballare un jive. A causa di quel jive criminale, il direttore didattico Fedja si riscuoteva immediatamente dal suo torpore e si precipitava a dividere i ballerini come se si trattasse d'interrompere una scazzottata.

Quando i disubbidienti mettevano un disco dell'adorato Petr Leščenko, proibito ancora più del jazz, il sessantenne Fedja volava per il corridoio e si lanciava sui gradini scivolosi diretto al piano superiore.

Cabina di filodiffusione era il nome esageratamente altisonante di uno sgabuzzino con un po' di apparecchiature... Era la fine dell'epoca che andava al ritmo del settantotto giri. Il sogno dei sogni era il giradischi tedesco automatico ad alimentazione elettrica, che cambiava da solo posto e lato alla pila di dischi in gommalacca con cui poteva essere caricato.

Nella cabina di filodiffusione dirigeva le operazioni Volod'ka Judovič, nativo della Sretenka, ma odessita per maniere. Camminava da spaccone, senza piegare le gambe all'altezza delle ginocchia e allargando molto i piedi.

– Eh, eh! Saaalve! – e come fosse una notizia fondamentale annunciava che avevano buttato un altro coglione giù dal tetto del ristorante *Sport* in via Leningradskoe. Mentre dava la notizia, estraeva una caccola dal naso e con gesto elegante l'appiccicava sul risvolto della giacca o sulla manica dell'interlocutore. Per via dell'eleganza, nessuno protestava e mezza classe portava a spasso i suoi mocci. Fra le pagine di O. Henry pescai il nome di Caccolo e glielo affibbiai come soprannome.

Volod'ka aveva studiato flauto in una scuola di musica, ma come argomento di conversazione preferiva i pianoforti, che cosa significa per quale maestro concertista cogliere e sollevare una sincope.

²³ Lo stesso Kručinin che aveva composto *I mattoncini*.

In cabina si portava della roba jazz straniera che era una rarità – quegli stessi fox-trot e tanghi – e ogni tanto, al cambio dell'ora, ne trasmetteva uno in tutta la scuola – per fare una prova dell'apparecchiatura. Dopo una lavata di testa per quella musica decadente, si lamentava offeso:

– Fra un po' proibiranno anche Mozart, visto che la metà delle sue cose sono in minore.

Anche dopo gli indifferenti balli lisci antipatici a tutti, mi sentivo letteralmente cedere le gambe per la tensione. Andava molto peggio alle feste, quando bisognava mettersi realmente alla prova. In un'intera serata, di solito mi capitava di ballare benino con qualcuna giusto due o tre tango/fox-trot, poi mi portavo dietro per alcuni giorni uno sgradevole e torbido strascico.

Una fortunata eccezione si verificò alla festa della scuola n°235. Invitai a ballare una perfetta sconosciuta, ebrea dall'aspetto, con le lentiggini. D'improvviso mi accorsi che le mie gambe ballavano, come fossi un grande maestro, e insieme parlavamo non delle solite stupidaggini sulla scuola e dintorni, ma delle cose che contano, come se ci conoscessimo da un secolo. Purtroppo, un subitaneo innamoramento non mi trafisse il cuore e la lasciai andare. Non la incontrai più.

A scuola studiavamo il tedesco. Per imparare l'inglese, prendevo lezioni in un palazzo che dava sullo slargo all'inizio di vicolo Seredinskij da Irina Antonovna. Si era appena laureata alla facoltà di lingue straniere, era brava a insegnare, parlava con me del più e del meno, aveva nei miei confronti un atteggiamento solidale, quasi comprensivo.

Fu lei a presentarmi la sua vicina di casa, Tan'ka, più che altro per curiosità, credo. Tan'ka era esile, carina, e così spenta che senza un apposito suggerimento, mettiamo alle feste, avrei potuto anche non notarla.

Ma il suggerimento ci fu, e subito m'innamorai.

Quando ci presentarono avevo due biglietti per una rara rappresentazione della *Bohème* allo studio Čajkovskij. Preparandomi al peggio fin dalla nascita, la mamma mi faceva ronzare nelle orecchie:

– Io mi sono sempre pagata tutto di tasca mia. Solo le donnacce si fanno offrire cose. Che non ti salti in testa. . .

Dato che non mi ero ancora affrancato dalla Bol'saja Ekaterininskaja, quasi a dispetto, quella se ne spuntava fuori nelle situazioni meno adatte. Così, anche adesso ero pronto a chiedere:

– Preferisci una poltrona o un sedile pieghevole?

Dio mi risparmiò il disonore. Al solo udire la parola *opera*, Tan'ka scrollò la testa.

Ci incontravamo di rado, alle feste o per caso. Se mi trovavo a passare per la Pervaja Meščanskaja, immancabilmente la cercavo con gli occhi.

È ovvio che lei con me si annoiava.

Alla domanda diretta sui suoi interessi aveva risposto: lo sport.

Disse con tutta calma che i libri non le piacevano.

A proposito di non so cosa commentò: – *Questo è più peggio.*

E tuttavia, Tan'ka non mi evitava né mi respingeva: magari pensava che non si sa mai, oppure c'era lo zampino di Irina Antonovna.

Tan'ka prometteva sempre di telefonarmi e io per settimane, mesi, anni guardavo supplichevole il telefono del corridoio. Un'attesa, ecco la forma dei miei rapporti con Tan'ka.

Che a Tan'ka fosse gradita letteralmente qualunque cosa all'infuori di me, lo si poteva capire – esserne consapevoli, spiegarselo, perfino consolarsene.

Offensiva e incorreggibile era la natura stessa di Tan'ka.

Il suo essere offensiva e l'offesa che ne derivava non soffocavano i miei sentimenti, anzi, li infiammavano. Erano sentimenti ingenui, ma non da poco. Venticinque anni più tardi, avendola del tutto dimenticata, senza essere mai tornato a lei con la memoria, dopo essermi sposato e risposato, sognai Tan'ka. Lei mi chiamava con un cenno e io la seguivo senza voltarmi indietro.

Per via di quei sentimenti infiammati, fremevo ogni volta che per strada scorgevo da lontano un'andatura simile alla sua. Per via di quei sentimenti infiammati, fremevo al solo udirne il nome quando Lešenko cantava *Tat'jana*. La fiamma generò disperazione, disgusto, insonnia, malanimo, sogni di vendetta – e versi.

Un bel giorno, anzi una sera, capii di aver composto la mia poesia più importante di allora:

Permettete che tralasci i begli inchini,
 Che dimentichi un istante rispetto e decoro.
 Del permesso vi son grato e dico senza doppi fini
 Che voi siete degna d'uno schiaffo sonoro.
 Perché? Non vi stupite, niente oro, bensì rame
 Custodite nella vostra, ahimè graziosa, testolina.
 E vi siete permessa, avete osato quante trame
 Per eludermi, se non per mettermi alla berlina.
 Investirmi di risate, cigolanti come un tram,
 Coltivarmi la speranza, a me svuotato d'ogni nome
 Voi siete un essere previtale, e dunque vediam
 Chi fra noi due è degno di chi e come.
 Io lo so bene, voi avete seni celesti
 E fragili dita di trasparente ghiaccio.
 Rimbambisco nel rimbombo. Che basti!
 Basta sospirare davanti a sfingi caserecce
 Volete che strimpelli un boogie-woogie sui nervi?
 Non temete, non sui vostri, semmai sui miei stessi!
 E si dibatterà in circoli viziosi eterni
 Il mio versificare fra le note folle d'insuccessi.
 Rimeggio e taccio. Per un mascazone brutale
 Si spreca il pegno dell'anima vostra e corpo.
 È una tale umiliazione, una ferita tale,
 Eppure non è cosa di cui rendermi accorto.
 Lo stesso il mondo corre a grandi passi, che si vuol che dica,
 Dovrebbe invece biasimarsi a ogn'istante,
 Nei miei versi c'è sì un'energia atomica,
 Più che in America, e invano ugualmente.
 Felice non sono stato mai; bambolina,
 Voi m'avete offeso, perciò sparite, è giusta cosa!
 Io porrò fine ai versi e inforcato l'occhialino
 Suonerò per tutta notte il piano senza posa!

Davanti alla chiesa di Filippo Metropolitano la lessi a Vadja. Lui commentò:

– Non ha niente da invidiare a certi passi della *Nuvola in calzoni*.

(Detto per inciso: i miei versi a Tan'ka non li mostravo).

... Tornando a casa da non so dove, mi dissero: ha telefonato una certa Tanja, dice di richiamarla. La richiamai: non era a casa. Feci un salto fuori e per la prima volta vidi Tan'ka quasi al nostro portone. Certi suoi amici facevano una festa e mancavano due ragazzi. Vadja era già stato invitato e sarebbe venuto.

Ci portarono al primo piano di un edificio di legno fradicio sulla Perejaslavskaja. Sull'incerata logora della tavola erano disposte una misera insalata e molta vodka. La padrona di casa e le sue amiche... ragazze del genere andavano a pattinare con quegli indecorosi berrettini di maglia. Ragazze così noi le evitavamo. Accanto avevano dei giovanotti proprio adatti a loro – dei teppisti o peggio. Il più anziano e il più terribile sembrava essere un fustaccio biondissimo in pantaloni militari, con la pelle bozzolosa come una buccia di cetriolo. Tan'ka, sorprendentemente, non gli si staccava di un passo, gli riempiva il piatto, gli rabboccava di vodka il bicchiere – ci mancava solo che gli si sedesse sulle ginocchia.

Con noi non ci parlava nessuno, e nessuno ci prestava attenzione, soltanto il biondissimo fusto, di tanto in tanto, ci gettava uno sguardo per controllare che fossimo ancora lì. Io e Vadja stavamo seduti l'uno accanto all'altro, con la schiena alla parete, l'insalata ci faceva schifo, bevevamo appena qualche sorso di vodka e intanto aspettavamo il momento in cui ci avrebbero picchiati.

Restammo seduti a quel modo fino a un'ora abbastanza tarda e a un bastevole degrado della compagnia. Uscimmo a stento in corridoio, scendemmo con cautela per la scala storta e ghiacciata, superammo d'un fiato il vicolo Bezbožnyj, e tirammo un sospiro di sollievo sotto i lampioni luminosi della Pervaja Meščanskaja.

Un paio di giorni dopo, Irina Antonovna mi confidò che il fusto in pantaloni militari lavorava nel reparto operativo della polizia e Tan'ka sognava di sposarlo.

E dunque, per grazia di Tan'ka, io e Vadja, senza neppure sospettarlo, avevamo preso parte a una qualche operazione anticrimine.

Io ero cresciuto in solitudine. Vadja era cresciuto in solitudine. Dima era cresciuto in solitudine. Dalla nascita eravamo stati privati del nostro naturale ambiente organico. Non so dire se nella Mosca di allora ci fosse un nostro ambiente. Non avevamo neppure una nostra compagnia di amici, né potevamo crearla: Vadja e Dima avevano in comune soltanto me. Di solito, fuori c'incontravamo in due. A casa di Vadja ci andavo abbastanza spesso. Da Dima non avevo l'abitudine di andarci. E che dire del nostro angusto spazio vitale in vicolo Kapel'skij!

La scuola terminò. All'orizzonte si profilava la vita universitaria... Forse sarebbe stata proprio l'università quell'ambiente agognato... Mi si parava davanti una scena in stile banchetto dei letterati: tutti siedono a un grande tavolo, mentre uno solo è in piedi e pare leggere dei versi.

Dima voleva iscriversi ad architettura. Io e Vadja non ne avevamo idea. Probabilmente, io mi sarei iscritto a lettere. Ma di nuovo, secondo il solito paradigma, s'intromise un libro avuto per caso.

Aljautdinov portò in classe un libro intitolato *Come sono diventato regista* e me lo prestò fino al giorno successivo. Da Aleksandrov a Jarmatov, tutti si beavano della propria straordinaria e splendida vita. Il più sincero di tutti era stato Kulešov – un nome che non avevo mai sentito prima di allora. Senza mezzi termini, dichiarava che più di ogni cosa al mondo amava le macchine intelligenti, la nostra campagna russa, la caccia e le bestioline selvatiche.

Ne fui affascinato, conquistato in ogni mio atomo. Riflettendoci, avevo già ricevuto dal cinema tanto di quello che altrimenti non avrei ricevuto affatto. Come si gira un film l'avevo visto ne *La primavera* di Aleksandrov. Quella commedia io e Vadja l'avevamo guardata estasiati più d'una volta. Non potevo e non volevo capire che tutti – da Aleksandrov a Jarmatov – erano esattamente come quei Isakovskij-Tvardovskij-Dolmatovskij-Matusovskij e Maršak con Simonov. Non potevo e non volevo capire che il cinema di stato uccideva la mia nuova vita che era cominciata in modo tanto scorrevole. Poiché qui mi si offriva proprio ciò di cui sentivo la mancanza nella realtà a me nota: *una vita nobilitata dalla bellezza*.

Decisi di entrare all'istituto di cinematografia.

I miei genitori non sapevano cosa dire.

La mamma di Vадja venne a sapere che entrare in quell'istituto era impossibile.

Il nostro vicino Aleksej Semenovič scrollava la testa:

– Significa che per tutta la vita farai soltanto quello che ti verrà ordinato.

1981-1985



Èl diav

Wojciech Kuczok

A cura di Alessandro Ajres

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 413-417 ◇

Wojciech Kuczok, nato nel 1972, prosatore, critico cinematografico, sceneggiatore, è una delle voci più significative della letteratura polacca contemporanea. Il volume di racconti con cui esordisce nel 1999, *Opowieści slychane* [Racconti auditi], viene immediatamente candidato al prestigioso premio letterario Nike bandito dal quotidiano *Gazeta Wyborcza*. In precedenza, nel 1996, l'autore aveva già pubblicato una raccolta poetica: *Opowieści samowite* [Racconti usuali]. L'inizio del nuovo millennio lo impone all'attenzione in patria e al di là dei confini polacchi. Nel 2002 viene edita la sua raccolta di racconti *Szkieleciarki* [Scheletrini], mentre, un anno dopo, il suo romanzo *Gnój* [Carogna] viene finalmente onorato, tra gli altri, con il premio Nike, con il Passaporto del settimanale *Polityka*, con il titolo di Libro della primavera 2003 nell'ambito del Festival di Poznań dedicato alle novità editoriali. Il volume viene poi subito tradotto in dieci lingue europee: croato, francese, lituano, olandese, russo, serbo, slovacco, tedesco, ucraino, ungherese. I diritti della collezione di racconti *Widmokrąg* [Orizzonte fantasma], uscita nel 2004, vengono subito acquistati in Francia, Germania, Olanda e tradotti di lì a poco. Al 2005 risale *Opowieści przebrane* [Racconti scelti], una raccolta di brevi prose di Kuczok risalenti agli anni Novanta. Proprio da questo volume è tratto *Dioból* [Èl diav], il racconto che presentiamo. Lo sperimentalismo letterario che lo caratterizza è tipico degli esordi di Kuczok; il tema trattato, l'infanzia disperata in una famiglia polacca miserabile, è quello che l'autore svilupperà ampiamente in *Gnój* e nella sceneggiatura del film *Pręgi* [Strisce]. La pellicola, diretta da Magdalena Piekorz, è stata premiata nel 2005 con i leoni d'oro del festival dei film polacchi a soggetto di Gdynia. Nel novembre del 2006 è uscita la prima raccolta di saggi dedicati dall'autore all'arte cinematografica, *To piekielne kino* [Il cinema infernale] e per il maggio del 2007 è prevista invece l'uscita del nuovo romanzo di Kuczok, *Pleśń* [Muffa], testo che si presenta come terza parte della trilogia iniziata con *Gnój* e proseguita con la sceneggiatura di *Pręgi*. Fino ad ora, molte case editrici italiane si sono interessate alle opere di Kuczok, senza però mai concretizzare tale curiosità in un'edizione. Per i temi che egli affronta e per il modo in cui lo fa, senz'altro si tratta di un autore che meriterebbe uno spazio anche sul mercato italiano. I diritti delle opere

di Wojciech Kuczok sono curati in Polonia dalla casa editrice W.A.B., che ringraziamo per aver gentilmente accordato la pubblicazione di questa traduzione.



I.

vede un cimitero, una chiesa e una parete divisoria tra santuario e cappella, in cui deve tenersi una lezione di religione, davanti alla cappella un gruppetto di bambini sparpagliati in attesa del prete, sulla parete divisoria a varie altezze fessure ritagliate a forma di suore, i bambini si arrampicano su di esse, saltano dalle più alte, attraversano le più basse, lui s'infilà in quella che sta proprio sotto la gronda, il più in alto possibile, si siede e si sente al sicuro, sono il bambino della suora, grida, finché le persone al cimitero si distolgono dalle pulizie e cercano l'origine di quel grido, sono il bambino della suora, ripete, e poi salta giù, il prete è in ritardo, i bambini si spazientiscono, lui anche è annoiato, scorge in un angolo uno pneumatico legato ad una corda penzolante dal solaio, si meraviglia di dove l'altalena provenga fin qui, si appende allo pneumatico e si dà una spinta dal muro, all'improvviso risuonano le campane, tu pazzo, smetti di suonare, i bambini gridano, ma lui ancora non capisce, questa bella altalena, soltanto quando arriva il parroco e lo getta a terra, quindi lo colpisce in viso e domanda di chi sei tu, di chi, carogna, sei tu, soltanto allora sa che si è sbagliato, che questo non è il suo posto, e torna

II.

vede una sala del refettorio dell'asilo all'ora della colazione, bambini ai tavolini a gruppi di quattro, quattro bicchieri di latte e quattro chifel spalmati grossolanamente di margarina, il suo bicchiere è già vuoto, ma

è rimasto metà chifel, ha la bocca piena di chifel, non può inghiottire, ha la nausea, altri bambini già finiscono, terminano di bere il latte e buttano giù gli ultimi pezzetti, guarda la sala intorno, ancora soltanto lui e la piccola alina al tavolino accanto, sa come andrà a finire, sfrutta un momento di confusione, quando i ragazzi cominciano a rumoreggiare, getta il chifel sotto il tavolino, tutto a posto, nessuno ha visto, accorre la signorina, si alzano ed escono per andare a riposare sulle sedie a sdraio, la piccola alina rimane col suo chifel, resterai seduta qui finché non mangi, capisci, anche se dovessi dormire qui, ma allora mangerai, la piccola alina piange, ma lui non è già più lì, si stende sulla sedia a sdraio e chiude gli occhi, finge di addormentarsi, i bambini si picchiano coi cuscini, lui resta sdraiato e tenta di ingoiare la pappa che gli incolla la bocca, lentamente produce saliva e tenta di ingoiare, improvvisamente si fa silenzio, la signorina entra di corsa nella sala, tutti fuori, via, andare in corridoio, un-due, lui intuisce quel che è successo, per lo spavento quasi si soffoca con la pappa, ma esce con tutti gli altri, lì vengono disposti in fila, la signorina tiene in mano un bambù, o dio, o no, il bambù no, la signorina annuncia che è stato trovato un chifel sotto un tavolino, che è peccato grave disprezzare il pane, che chi lo ha fatto verrà punito, ma se confessa i genitori non verranno a saperlo, dunque, aspetto, chi è stato, ma i bambini tacciono, allora la signorina si avvicina col bambù ad ognuno separatamente e domanda: sei stato tu, forse tu, no, io ero seduto ad un altro tavolino, lui resta per ultimo, il bambù si avvicina, nessuno confessa, lui ha la bocca piena, la pappa si gonfia, è ormai difficile resistere, ancora una persona, infine il bambù si ferma davanti al suo volto, forse sei stato tu, eri seduto a quel tavolino, è vero, ma lui non risponde affatto, pensa solo che non resiste più, e un attimo prima di uno schizzo di vomito sulla gonna a quadri della signorina scorge attraverso le porte socchiuse della sala da pranzo la piccola alina, che sta seduta senza muoversi davanti a un chifel rosicchiato, e torna

III.

vede uno yogurt, uno yogurt alle fragole, ogni giorno kasia va in pausa con uno yogurt, ogni giorno non può trattenersi e la prega di farglielo assaggiare, ma lei

aspetta soltanto questo, beve fino in fondo accanto a lui e gli dà il bicchiere vuoto, lui lecca i resti rimasti sui bordi, lecca e pensa che una volta, quando sarà così forte che suo padre avrà paura di picchiarlo, allora ordinerà di comprargli yogurt ogni giorno, proprio come kasia, la cui mamma lavora dove fanno gli yogurt, ma per il momento lecca e vede che oggi kasia ha ancora uno yogurt, gli si avvicina e domanda: lo vuoi tutto, così strana, allora vuoi prenderlo tutto, allora vieni con me, o dio, uno yogurt tutto per me, pensa, e la segue, escono nel cortile della scuola, entrano tra i garage e lei dice: lo avrai tutto quando mi farai vedere il pisello, dunque tirati giù i calzoncini, li toglie, posso toccare chiede kasia, si fa completamente seria, tocca il suo uccellino con sguardo indagatore, poi gli dà lo yogurt, ora ce l'hai, tutto per te, e lo lascia tra i garage da solo con lo yogurt, oddio, sarà vero, apre e beve lentamente, assapora separatamente ogni sorso, come se mai più nella vita dovesse capitargli felicità maggiore, sente freddo, si ricorda del pisello, guarda verso i pantaloncini quel che lei voleva, tocca, controlla, esamina il pisello tutto il giorno, a casa, davanti allo specchio, poi sotto la coperta, e quando la zia viene per pregare con lui per la buona notte, scosta la coperta e le mostra l'uccello, guarda zia, cosa mi è successo, l'uccello gli resta dritto, la sua piccola lumaca sporge e ora sembra il mignolo eretto di una mano, inoltre è bluastro come il naso di suo padre, la zia si allontana di corsa gridando, teme di aver fatto qualcosa di male, la lumaca si ritira nella conchiglia, torna sotto il pigiama, accorre il padre con un frustino, gli strappa le lenzuola e batte, lòn ch'it l'has fait, lòn ch'it l'has-to fait a Marin-a, ti maledetta canaja, ti diavlass ancarnà, lo picchia come un vecchio ronzino che non sta al passo in montagna, il dolore è ovunque, in ogni angolo della stanza, urla a squarciagola e piange, vede la zia che sta inginocchiata accanto al divano e prega un santino, e torna

IV.

vede il volto di suo padre furibondo e la sua mano che lo costringe in ginocchio, e poi torna per raccogliersi con l'altra mano in preghiera, sente il suo mormorio da vicino, molto vicino, sente il respiro caldo dalla sua bocca arrivare al suo orecchio, na parloma apres ed la

Mèssa, it lo dagh mi deurme durant la prèdica, non si addormenterà più sebbene abbia dormito poco e al termine della funzione manchi ancora molto tempo, si genuflette, si alza, canta, fa attenzione a non essere in ritardo con alcuna procedura, si precipita per primo alla comunione, quindi prega a lungo nel banco, il più a lungo possibile, prega l'ostia perché lo difenda, perché suo padre dimentichi, perché non lo picchi, perché sia possibile chiedere perdono, ma una volta a casa attende inevitabili il frustino, un grido, lacrime e dolore fino a sera, per tutta la notte, fino al mattino, e l'odio, la decisione che oggi non ancora, adesso non ancora, ma una volta di sicuro, una volta di sicuro presenterà il conto di ogni colpo ricevuto, scrupolosamente, senza omissioni, una volta, ma per il momento ascolta, da ancheuj, minca dumìnica it dovrass arconteme tut lòn che 'l prevòst a l'ha dit durant la prèdica, parèj che mi i sàpio ch'a l'abia tòst capate, per il momento ascolta e per tutta la settimana sogna la predica del curato, una versione diversa ogni notte, quando arriva domenica lui stesso non sa più quel che ha sognato e quel che il prete ha detto davvero, sebbene lo ascolti attentamente, non si muove neppure, diritto, ascolta con tutto se stesso, come se potessero mancargli le orecchie per sentire tutto, come se dovesse assorbire l'omelia nella pelle, dritto fino al sangue, ascolta ma non capisce, confonde, non ce la fa, prega di capire, ma sa già, lo sa che tutto questo non ha senso, conosce il finale, dopo la messa suo padre domanderà, e lui non risponderà, non sarà in grado di rispondere, così dopo la comunione non prega per il perdono, non verso l'ostia che ha inghiottito, ma guardando sotto il banco, risalendo oltre il legno, il pavimento, la terra, più profondamente, là dove per lui è stato previsto un posto dopo la morte, là, in profondità, cerca e avverte una presenza, quindi prega che suo padre muoia, che non sopravviva alla messa, che il cuore si fermi improvvisamente e definitivamente, nessun ospedale, ambulanze, visite, solo confusione, obitorio, funerale, false lacrime sulla tomba, e poi libertà, libertà, prega e sente un colpo, si siede nel banco e vede che la messa va verso la fine, che tutti hanno già smesso di pregare da un pezzo, mentre suo padre stupito con un caldo mormorio, incollando i baffi al suo orecchio, domanda: còs ch'it fase, tabaleuri, pèrchè it dise j'orassion tant longhe, e dunque vive, vive ed esce dalla chiesa, e

lo interroga, e non riceve risposta, e dunque adesso non ancora, e torna

V.

vede la tomba di sua madre, sulla quale resta in piedi e piange all'età di cinque anni, all'età di quindici anni, all'età di venticinque anni, e torna

VI.

vede un prodigio saltar fuori dalla macchina e annusare con incertezza un nuovo terreno, il prodigio è grosso e peloso, puzza di fienile, ha le pulci ed è selvatico, ma ha il pedigree, è un cane di famiglia nobile, sangue di razza, solo che i padroni lo hanno abbandonato prima di un viaggio e per tre anni ha dormito con le pecore nel capannone in canonica, il curato non ha tempo per un cane, solo con difficoltà trova tempo per le pecore, dunque lo ha legato, basta dare una spuntatina e fare il bagno, si avvelenano le pulci e il cane com'è bello!, medaglia sicura, e si addomestica un-due, del resto suo padre è pratico, suo padre addestra già lui, per favore padre, non ci saranno problemi, prodigio corre per il giardino e annusa i recessi, si siede e si gratta, e poi annusa di nuovo, grande, a l'é grand, a l'é ver, si fiolin, un gròss diavleri, per la notte è già pulito e rasato quasi a zero, sopporta umilmente le operazioni, non ringhia neppure, gli concede di farsi accarezzare, già si guarda intorno con tranquillità, si abitua alla cuccia sotto un tavolino, come se quei tre anni con pecore e insetti fossero solo il lungo sonno di un cane sul divano dei padroni, ora si è svegliato e si stanno di nuovo occupando di lui, babbo, prodigio sarà mio, prega di buon mattino, bin, i lo vèdroma., dice suo padre e chiama prodigio in cucina per dargli da mangiare, prodigio, prodigio, andova ch'a l'è cola canaja, lo cerca, entra in camera da letto e vede il cane sul divano, suo padre vede il cane sul suo divano e sembra uscirgli qualcosa come un grido strozzato, come se fosse troppo sconvolto per alzare la voce, mira subito al frustino, lo stesso frustino, si getta verso prodigio, ma il cane è più rapido, schiva e stupito emette un ringhio ammonitore, suo padre è violaceo, a chi it arvire, ti, bastard, it arvire al tò padron, it lo dagh, e affonda ancora un colpo, ma prodigio evita l'impatto anche questa volta, salta giù dal divano e si getta improvvisamente verso

suo padre, in un attimo stringe i suoi canini sulla mano che tiene il frustino, suo padre urla terribilmente ma non molla la sferza, il cane stringe i denti, suo padre serra il pugno e muggisce, muggisce come un bue, tutto dura un'eternità e non dura neanche un attimo, poi il cane scappa in cucina, mentre suo padre, trattenendo ancora la sferza, si lascia cadere sul divano, la ferita è profonda, molto profonda, il sangue lascia tracce sulla coperta, suo padre urla per il dolore, lui sta in piedi e osserva, attende le lacrime, attende finché suo padre inizierà a piangere per il dolore, finché lascerà quel maledetto frustino e gli chiederà dello iodio, una benda, un telefono per il pronto soccorso, qualsiasi cosa, piangerà e lo pregherà, suo padre urla con la sferza, urla e stringe i denti, ma non muggisce più, lui gli va più vicino, del tutto vicino, poiché gli sembra di notare qualcosa, si china sul divano e ora non ha più alcun dubbio: lo è, finalmente, è comparsa, sulla guancia di suo padre scorre un'irripetibile e smarrita, casualmente dimenticata dalla censura, autentica il più possibile, lacrima, ora può ben uscire, va in cucina, trova sotto il tavolo prodigio terrorizzato, allunga cautamente una mano e lo accarezza, accarezza e dice, bravo prodigio, bravo, caro cagnetto, sarai mio, e torna

VII.

vede maria, che ha i capelli neri, i seni maturi e il ragazzo, ogni volta che vede maria una scossa gli attraversa il torace, la vede a scuola, quando disegna cuori sul quaderno di brutta durante una lezione noiosa, quando, mangiando una brioche nell'intervallo, piega una gamba e si appoggia al muro, resta ferma come una cicogna, e la gonna le si sposta in alto fin sopra il ginocchio, una scossa, quando si esercita durante le lezioni di educazione fisica e lui giunge con una notizia per l'insegnante e vede le sue cosce tese, una scossa, quando fa i piegamenti e le flessioni, una scossa, quando si abbassa e per un attimo la maglietta larga scopre un'immagine che ricorderà a lungo, che avrà davanti agli occhi masturbandosi furiosamente a casa, in camera, in bagno, in soffitta, di nascosto dal padre, che tanto sa, lui sa tutto, da maria, la cui immagine è più importante di lei in carne ed ossa, da maria, che non lo guarda mai perché ha il ragazzo, ma questa è la maria peggiore, non con questa maria va

in soffitta, non questa maria spoglia in camera, non a questa maria lo mette in bocca in bagno, non a questa maria dice di amarla stringendosi al cuscino, ma un certo giorno un sogno si fa largo in pieno giorno, il sogno non sparisce e fa un'enorme confusione, maria gli si avvicina prima di una lezione, scossa, gli dice, aprendo la bocca ricoperta di un leggero strato di rossetto da donna, scossa, ho sentito che hai un pastore, scossa, scossa, scossa, e poi che è meraviglioso perché lei ama i pastori e che deve senz'altro farglielo vedere, che adesso c'è questa stupida ora di polacco e lei non ha intenzione di sentire sciocchezze sul faraone¹ e possono andare a marinare da lui, ah, ah, com'è buffo, marinare, come alle elementari, questa non è più una scossa, questa è una vasca piena di acqua bollente, nella quale s'immerge per intero, fino alla punta stessa del naso, lei, maria, va a casa da lui, sale le sue scale, entra nel suo appartamento, nella sua stanza, oh, sei sistemato bene, tanti mobili antichi, pezzi d'antiquariato, sì, e dov'è il cane, lo chiamo subito, prodigio, prodigio, prodigio non c'è, ma c'è suo padre, entra e dà il benvenuto a maria, le fa il baciamento, fa il baciamento alla sua maria, maria ride, è così galante, babbo, dov'è il cane, suo padre ha una mano fasciata, suo padre domanda: i l'eve nen lession, oggi ci hanno esonerati, signore, perché la professoressa è ammalata e allora siamo venuti qui perché volevo vedere il vostro pastore, io amo i pastori, anche il mio ragazzo ha un pastore, il suo ragazzo, scossa, suo padre aggrotta le sopracciglia con rabbia, distoglie lo sguardo e dice: prodigio a-i è pà, a l'è mòrt èstamatìn, a deuv avèj tròp mangiassià queicòs pèrchè a l'ha gumità e subit apress a l'è mòrt, maria ha le lacrime agli occhi, oh che peccato, povero, volevo così tanto vederlo, come morto, babbo, dov'è il cane, stava bene, non poteva morire, it diso ch'a l'è mòrt, a podia nen ma a l'è mòrt, èl can a-i è pa, a l'è sotrà 'n giardin, corre fuori dalla stanza, grida, urla e corre per il giardino, chiama prodigio, poi si butta a terra e scava in essa con le mani nude, strappa l'erba, cerca un posto scavato di recente, infine si ricorda di maria, che la vera maria, davanti alla quale bisogna nascondersi, è ancora nella sua stanza sola con suo padre, il quale sa tutto e di sicuro lo dice proprio a lei, il quale ha avvelenato il suo prodigio, di ritorno sale di corsa in

¹ Il riferimento è al romanzo storico *Faraon* di Bolesław Prus, pubblicato nel 1897.

camera e si getta contro suo padre, tu figlio di puttana maledetto, tu maledetto figlio di puttana, lo colpisce all'impazzata, lo rovescia a terra e lo colpisce sulla testa, la pancia, i testicoli, urla e colpisce, gli giunge il grido di maria, basta, basta, tu sei pazzo, pazzo da legare, si ferma, suo padre si contorce a terra, perde sangue dal naso, fronte e bocca, e dunque è successo oggi, quella volta è oggi, oggi, in cui suo padre giace a terra preso a calci da lui, in cui la vera maria gli dice nella sua stanza che non è normale, che lo dirà a tutta la classe, da oggi non sentirà mai più parole uscire dalla bocca di suo padre né dalla bocca di maria, i cui seni maturi gli resteranno nascosti per sempre, che non lo dirà mai a nessuno, ma lo guarderà in modo che non sentirà più il sopraggiungere della scossa, che la soffitta, il bagno e le chiavi diventeranno inutili, poiché non si potrà nascondere più nulla, né davanti a maria, né davanti a suo padre, che morirà di infarto due mesi dopo, al suo funerale ci saranno sei persone compresi i becchini, che entrerà nella fossa in una lunga bara solo perché pioverà e la terra sarà fradicia, quelle sei persone, tra le quali si troverà anche lui, potranno interrare la bara dentro costipando con i piedi, saltando, ballando sulla bara di suo padre, che s'insinuerà con fatica sotto terra, rifiutando ostinatamente di starci, in un mattino piovoso, freddo, e torna

VIII.

vede padri, padri di dio, meritevoli e giusti, osanna nell'alto dei cieli, che puniscono e insegnano, tetri e onnipotenti, autoritari e inaccessibili, prova a dire una parola, immortali, indifferenti, invisibili, irremovibili, di me ce ne è uno solo, che proibiscono, che intimano, creatori e distruttori, proprietari, caporali, capi minatore, principali, direttori, ministri, giudici, primi ministro, presidenti, imperatori, per tutta la vita vede, nel padre di kasia, che incontra un mese dopo la maturità in treno e riconosce a stento, e poi aspetta chi domanderà per primo: ti ricordi lo yogurt, e poi passa le vacanze nella sua tenda, in suo padre, che la convince ad abortire, perché gli studi, la scienza, i piani per il futuro, una borsa di studio all'estero, ti pagherò tutto ma abortisci e sbarazzati di quella carogna, in suo padre, che invoca alcune sere davanti a casa, che gli aizza contro il cane

e la polizia, che infine manda kasia in Israele nei secoli dei secoli, nel padre della piccola alina, che non riconosce affatto, soltanto dopo un mese sul materasso di casa sua, quando sono sdraiati da soli tra una confessione amorosa e l'altra, ridendo, ricordano i tempi dell'asilo, allora fosti proprio tu a gettare via quel chifel, e allora io rimasi seduta in refettorio fino a sera, ma mia madre venne a prendermi e fece un tale polverone che sbatterono fuori quella signorina cretina il giorno dopo, in suo padre, che non partecipa alle loro nozze e manda una lettera anzi che un regalo, che dio vi perdoni, perché io non posso, in se stesso, quando suo figlio lo raggiunge in altezza, quando riconosce in lui i suoi riflessi, e in se stesso i riflessi di suo padre, quando inizia ad odiare, sebbene non sappia chi e perché, quando giunge alla conclusione che odia per suo figlio, per se stesso, per la piccola alina, per la ripetizione, per la paura, per la paternità in tutte le forme, vede il volto di suo padre, che sa e lo aspetta, quando si lega ad un cappio e prende a calci uno sgabello prima che la piccola alina bussi alla stanza, vede il viso di suo padre, che per la prima volta è pieno di comprensione, quindi va da lui, senza ritorno.

[W. Kuczok, "Dioból", Idem, *Opowieści przebrane*, Warszawa 2005, pp. 7-21]



Il misterioso pollo parlante del selciatore Houska

Karel Michal

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 419-427 ◇

I “mostri irreali” che popolavano il socialismo reale

di Nicla Mazzoni

“Qualcuno qui conosce lo scrittore Karel Michal?
Non vi dice niente? Nemmeno io lo conoscevo”¹.

In una cultura in cui per anni aveva dominato una forte avversione per la maggior parte delle espressioni “borghesi” dell’arte, debuttare nella prosa con un romanzo giallo, esempio classico di letteratura “corrotta”, era sicuramente sintomo sia di un radicale cambiamento degli equilibri politici e sociali sia di un grande coraggio. Pavel Buksa, in arte Karel Michal, con le sue opere e i tempi che hanno scandito i suoi successi, rientra sicuramente nei “sintomi” del cambiamento che stava trasformando il tessuto sociale e artistico della Cecoslovacchia nei primi anni Sessanta. Un’analisi delle sue prime opere può aprire un piccolo squarcio sui sensibili cambiamenti dell’epoca, riflessi nelle mutazioni letterarie.

Col suo primo racconto pubblicato su *Plamen*², che presentiamo qui in traduzione italiana con un titolo leggermente modificato (si è scelto di rendere con pollo parlante il ceco *plivník*)³, Michal si inserisce perfettamente all’interno della tendenza a elaborare prose brevi, agili, maggiormente in grado di passare attraverso le maglie della censura. Tramite la forma del racconto, l’autore tratteggia dei piccoli quadretti di vita quotidiana, introduce persone comuni con caratteri e problematiche lontane anni luce dagli stereotipi degli eroi del realismo socialista. L’attenzione per i dettagli anche banali dell’esistenza rientra in quel riavvicinamento alla vita

di tutti i giorni che caratterizzava molta della produzione artistica del periodo. I personaggi fantastici che popolano questi racconti rivestono molteplici funzioni, sia stilistiche che strutturali. Il contrasto scaturito dall’incontro dei protagonisti umani con gli esseri o i fenomeni sovranaturali permette di rafforzare l’umorismo e la comicità di alcune situazioni, già prodotta dallo stile stesso della scrittura, e allo stesso tempo di suggerire delle contraddizioni esistenziali spesso irrisolvibili. In questo senso Michal, nonostante gli elementi fantastici dei suoi racconti, si può considerare uno scrittore con una grande capacità di descrizione del reale. Superata l’analisi superficiale del testo, che appare come il risultato originale della compenetrazione della novella umoristica con la fiaba popolare, si comprende come l’autore stia affondando negli strati sempre più profondi della palude della società socialista: “il prodotto di questi incontri di razionale con irrazionale, passato e contemporaneità, ideale e reale, è l’assurdità” non conseguenza ma presupposto, vera e propria qualità di quella società.

La profonda critica del socialismo reale emerge dalla narrazione della frustrazione dei protagonisti, dalla meschinità che li circonda da ogni lato, dall’assurdità e dall’incomprensibilità dei meccanismi burocratici. Da ogni pagina dei racconti è evidente non solo la vena umoristica dell’autore, ma anche il suo profondo pessimismo e la sua incurabile disillusione, che investono non solo la società a lui contemporanea, ma l’uomo stesso, con tutti i suoi difetti e i suoi limiti.

Michal non intraprende sperimentalismi linguistici, non si riallaccia vistosamente all’osannata tradizione surrealista ceca, e nemmeno ci sorprende con tecniche narrative profondamente innovative, ma con un linguaggio spesso “contaminato” da numerose forme del parlato e dalla *obecná čeština* [ceco comune]. Con una stupefacente naturalezza egli inserisce dei personaggi di fantasia direttamente nella vita “normale” di gente “normale”, lasciando così l’amaro divertimento di vedere quanto l’assurdità di fantasmi e di animali parlanti non superi per niente la reale “surrealtà” delle piatte esistenze di questi comuni esseri umani, ma al contrario venga inghiottita e riciclata dalla vita nel preteso socialismo.

Non si tratta solo di una critica al sistema della società burocratizzata, a quanto l’egoismo e la corruzione continuino a esistere

¹ Dalla recensione del volume delle opere complete di Karel Michal, *Soubor Díla*, pubblicata sul sito www.zastavse.cz il 10 luglio del 2003. La recensione è ora disponibile su http://www.pi.infn.it/atlas/Atlas/Recensione_Zastavse.cz.doc.

² “Plivník dlaždiče Housky” [Il *plivník* del selciatore Houska] fu il primo racconto firmato Karel Michal pubblicato su *Plamen*, 1959, 3, pp. 389-393. In seguito Buksa ebbe molte altre collaborazioni con la rivista e vi pubblicò altri suoi racconti che poi confluirono nella raccolta *Bubáci pro všední den*, Praha 1961.

³ Il *plivník* è una creatura delle fiabe, un essere che, tra le molteplici sembianze, ha di solito l’aspetto di un orribile pollo nero parlante. In realtà si tratta di una creatura diabolica, uno spirito maligno, in grado di portare ricchezze all’essere umano che allevandolo o trovandolo, diventa il suo padrone, ma questo a costo di fare un patto col diavolo, ottenendo guai e sofferenze, *Ottův slovník naučný*, XIX, Praha 1902, p. 930.

nel “migliore dei mondi possibile” semplicemente mascherati sotto falso nome, ma di uno spietato ritratto della natura umana e delle tante sue debolezze. Tutti i personaggi dei racconti di Michal sono offerti al lettore nella nuda mediocrità delle loro vite con il loro comportamento, né drammaticamente cattivo e né eroicamente buono o coraggioso, ma semplicemente umani nelle loro paure, nei loro desideri, nei loro sogni e nelle loro frustrazioni quotidiane.

A differenza dei racconti, in *Krok stranou* [Il passo falso]⁴ nessun fantasma entra nella narrazione per sconvolgere la vita del protagonista. Il fatto stesso che si tratti di un romanzo giallo è di per sé, almeno nel contesto ceco, un elemento di forte rottura con la tradizione letteraria del realismo socialista. La totale mancanza di conformismo del protagonista, la sua scala di valori morali modulata senza alcun riguardo per la morale imperante, l'umorismo che serpeggia in ogni frase del testo, sono tutti elementi che rendono originale il romanzo nella sua interezza.

Le due opere, così diverse per genere, stile, struttura, scelte narrative e temi, mostrano in realtà molti punti in comune, molti aspetti di innovazione e di originalità. Da entrambe emerge l'approccio anticonvenzionale dell'autore alla scrittura, la capacità di percorrere sempre strade nuove, l'attenzione per la natura umana e i suoi risvolti più interessanti, divertenti e a tratti grotteschi. Questo scrittore, che non si considerava tale, in realtà ha dato un contributo interessante a diversi generi letterari, ha scritto uno dei primi romanzi gialli dell'epoca, ha aggiunto un tocco di originalità “fantascientifica” ai racconti umoristici, ha rinnovato la struttura e i contenuti del romanzo storico. La profonda consapevolezza della sua epoca gli ha permesso di mettere a fuoco nelle sue opere, in modo intelligente, molti dettagli della società e, allo stesso tempo, di mantenere una visione lucida e disincantata sul suo stato reale. L'intelligenza di Michal scrittore è quindi semplicemente la conseguenza dell'intelligenza di Buksa uomo: “l'eroe del libro [*Krok stranou*], il sottotenente Blahynka, un po' ricorda il suo autore: non è un bell'uomo, ma un ragazzo maledettamente intelligente, erudito, ma per niente pedante”⁵.

Pavel Buksa ebbe un percorso artistico relativamente breve, caratterizzato da un continuo impulso al cambiamento, da una ricerca incessante di nuovi strumenti per indagare la realtà. La sua carriera, così strettamente legata agli anni Sessanta, ha coinciso con gli sviluppi politici e culturali di quel periodo. Con i primi sentori del cambiamento, la sua prosa è fiorita e, con l'arresto dell'esperienza della primavera di Praga, la sua produzione si è interrotta.

⁴ K. Michal, *Krok stranou*, Praha 1961.

⁵ Si veda lo scritto inedito in possesso dell'autrice, O. Hostovská, “Karel Michal – Pokus o životopis spisovatele”, Praha 2005, p. 5.

Ha scritto ancora, in esilio, ma l'isolamento ha in un certo senso spezzato il filo che lo legava al suo paese e alla sua cultura. La sua fama si è affievolita, il suo nome è stato in parte dimenticato, ma la sua opera, con il suo grande successo, è rimasta indissolubilmente legata a quegli anni e allo spirito di innovazione e cambiamento che li caratterizzarono.

Pur con le difficoltà connesse alla poca abbondanza di materiale a lui dedicato, lo studio e l'analisi dei suoi testi hanno dimostrato i legami forti che uniscono le sue opere al processo di modernizzazione della prosa ceca dei primi anni Sessanta. “Fin dall'inizio degli anni sessanta la liberazione della struttura del soggetto si sviluppa a un ritmo veloce”⁶ e ogni novità letteraria porta con sé un contributo insostituibile a questa modernizzazione della prosa: da un lato Hrabal mette in prosa “una struttura a collage di segmenti di varia origine”⁷ dall'altro la forma del racconto dilaga con la sua intrinseca frammentarietà. Nel caso dei romanzi, o meglio delle prose lunghe, la trama si frantuma in segmenti non necessariamente legati tra loro dall'imperativo della coerenza e del filo cronologico, mentre nei racconti la concentrazione su singoli episodi sviluppa varie tendenze, ad esempio quella satirica, come nel caso dei racconti di Michal, o quella tendente all'assurdo, come nel caso di Vyskočil⁸.

In forme e modalità differenti, quindi, le opere nuove o riscoperte che si affacciarono nei primissimi anni Sessanta aprirono delle prospettive di sviluppo culturale assolutamente rivoluzionarie, con l'introduzione dei punti di vista personali dei personaggi, la rinuncia al narratore onnisciente o la ricerca di nuove forme di narrazione.

La maggiore attenzione alla psicologia dei personaggi è legata alla riscoperta dell'importanza della vita comune. Si tratta di una reazione ai temi storici, all'eroismo di guerra e lavorativo, alle interpretazioni e soluzioni univoche delle contraddizioni. Il riavvicinamento alla sfera personale espresso dall'arte rispecchiava una tendenza reale che serpeggiava tra la gente: “si faceva sempre più evidente l'estendersi dell'abisso tra i principi e gli ideali proclamati dal regime e la vita pratica di ogni giorno che pesava sul normale cittadino. Il totalitarismo difendeva verità che non valevano e la gente doveva fingere di crederci”⁹.

⁶ A. Haman, “Proměny strukturálních dominant v próze 60. let”, *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech táni, kolotání a... zklamání*, Praha 2000, p. 140.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Z. Škapová, “Letteratura e cinema ceco degli anni '60”, *Nová vlna: il cinema cecoslovacco degli anni '60*, a cura di R. Turigliatto, Torino 1994, p. 137.

È in questo contesto di fermento che si inserisce l'opera di Karel Michal. Nel libro che raccoglie i suoi racconti *Bubáci pro všední den* [Mostri per i giorni feriali] già nel titolo si può leggere il chiaro riferimento allo slogan in gran voga in quel momento della *poezie všedního dne* [Poesia dei giorni feriali]. Con la sua opera, Michal emerge come un umorista dalle forti tendenze satiriche, orientate contro la falsa coscienza ideologica¹⁰. Il suo stile particolare può quindi essere utilizzato come una delle chiavi di lettura dell'eterogeneità della letteratura dell'epoca. Non si tratta infatti di semplici bozzetti umoristici, di "macchiette" che affrontano bizzarre avventure, ma di personaggi che, pure nell'essenzialità del tratteggio, si delineano con una certa psicologia, emergono nella loro personalità grazie a piccoli dettagli, a espressioni insignificanti, a impercettibili inclinazioni della voce.

Il citato romanzo giallo *Krok stranou* (1961), caratterizzato da un io narrante che coincide col protagonista e da un approccio ironico e disincantato verso la realtà e da una buona dose di anti-conformismo, rappresenta un'altra tappa dell'evoluzione dell'opera di questo autore. La psicologizzazione dei personaggi, la smitizzazione dei luoghi comuni dei gialli classici americani e la lingua contaminata dal ceco parlato, rendono anche questa opera un esempio perfetto della modernizzazione della prosa ceca del periodo.

Le due opere di Michal menzionate offrono una prospettiva interessante, dal punto di vista stilistico e contenutistico, sulla produzione letteraria dell'epoca, rispecchiandone lo spirito innovativo e irriverente e la necessità di esplorazione e di narrazione della realtà viva: "la letteratura ceca degli anni Sessanta cessò di riaccomodare la realtà in base a formule stabilite aprioristicamente, cessò di spiegare e di insegnare, e insieme al lettore si mise piuttosto a cercare affannosamente, forse soltanto a indovinare, il senso nascosto di ciò che gli succedeva intorno"¹¹.

Purtroppo i punti di vista di critici e studiosi contemporanei sull'opera di Michal sono sempre molto sintetici e troppo limitati, ma è stato interessante trovare, dopo lunghe ricerche in rete dagli scarsi risultati, un'intelligente recensione del recente volume che raccoglie le sue opere complete¹². Una recensione corposa e soprattutto contemporanea, che si conclude con un passaggio adatto per questa nota di chiusura: "Pavel Buksa si è suicidato a Basilea, ma Karel Michal è ancora con noi. E penso che così resterà, perché è uno scrittore eccezionale, che è necessario leggere per il piacere e per la riflessione"¹³.



Il selciatore Houska quel martedì si ubriacò. Era un fatto eccezionale perché, come ogni uomo per bene, di solito si ubriacava solo all'arrivare del sabato, ma quel martedì pioveva, e così non gli era rimasto altro da fare. All'inizio pioveva poco, poi iniziò a diluviare, e quando alle undici e mezza di notte buttarono fuori il selciatore Houska dall'osteria U Přemysla krále, pioveva fitto fitto, senza tregua. Il selciatore Houska prese ripetutamente a calci la serranda chiusa. Affermò così la propria superiorità morale nei confronti di tutti gli osti, si alzò il colletto della giacca e si avviò verso casa. I lampioni tremolavano nella notte umida e l'acqua gocciolava dalle grondaie, dagli alberi e dai tetti. Mentre Houska infilava la chiave nella portone di casa, vide sotto la grondaia un uovo. L'uovo era bianco, puntinato di nero, e scintillava sotto il filo d'acqua che gli cadeva dritto sopra. Un uovo del tutto comune, appuntito da una parte, un po' più grande di un uovo di gallina. Il selciatore Houska lo prese e se lo ficcò in tasca perché, a differenza delle galline, pensava che le uova fossero fatte per essere mangiate.

A casa impreccò pesantemente per un po', perché in corridoio si era scorticato lo stinco contro la tinozza, poi andò a dormire con i vestiti addosso. Sentiva che se avesse fatto uno sforzo qualsiasi, gli sarebbe venuto da vomitare.

La mattina si alzò tormentato da una sete tremenda. Sul piumino vide dei pezzi di guscio bianco, puntinato di nero. Si ricordò dell'uovo che aveva preso da sotto la grondaia la notte prima e che probabilmente aveva schiacciato, alzò il piumino per cercare le tracce del suo contenuto. Sotto al piumino stava accovacciato un pollo nero, un brutto pollo col collo lungo e gli occhi verdi, che tutto infreddolito si era accoccolato in un angolo del letto.

Quel poco che il selciatore Houska sapeva sulle conseguenze del bere eccessivo bastò a farlo ritirare in un angolo, facendogli emettere un urlo strozzato. Mentre combatteva una violenta lotta interiore per riuscire ad accettare da vero uomo il proprio delirium tremens, il pollo saltò giù dal letto, si fece un po' male e, barcollando sulle lunghe zampe, puntò verso la porta, dove il selciatore Houska aveva il lavandino coi calzini a mollo.

¹⁰ M. Petříček, "Humor a Bolest", *Literární Noviny*, 1994, 12, p. 6.

¹¹ Z. Škapová, "Letteratura ceca", op. cit., p. 139.

¹² K. Michal, *Soubor Díla*, a cura di M. Masáková (contiene anche testi di K. Hvížd'ala e Vladimír Karfík), Praha 2001.

¹³ Dalla citata recensione del sito www.zastavse.cz.

Bevve un lungo sorso, tossì, si stirò e sbatté le ali, sulle quali si drizzavano le piume appuntite.

Il selciatore Houska, nell'angolo, ricominciava a sentirsi di nuovo padrone della situazione.

“Co cococò”, disse, tanto per provare. Il pollo lo guardò di sbieco coi suoi occhi verdi.

“A che servono queste tenerezze?”, gli chiese ironicamente. “Sbriciolami del pane, ho fame!”.

Il secondo urlo del selciatore Houska finì in un gemito.

“Ohi ohi ohi”, si lamentava il selciatore Houska, “sto impazzendo, non ce la faccio più”.

“Non urlare”, ribatté il pollo seccato, “chi ha voglia di starti a sentire, di mattina presto? Porta il pane e non startene lì a guardare. Mi devi sfamare, dato che mi hai covato”.

“E come?”, si sentì dall'angolo.

“Sotto il culo, amico, sotto il culo”, dichiarò seccamente il pollo. “Io non sono un pollo, sono un *plivník*. E sbrigati con questo pane, andiamo a lavorare!”.

Al selciatore Houska non era chiaro cosa fosse un *plivník*. Concluse che il *plivník* doveva essere una creatura che ti incita a lavorare, e per questo iniziò a pensare a come sopprimerlo. Per il momento ne aveva paura, così portò il pane e uscì di casa, col *plivník* al seguito. Per strada il *plivník* rimase tatticamente zitto e nemmeno Houska aveva voglia di parlare.

Il semaforo era rosso. Houska si fermò, ma il *plivník* sgattaiolò tra le auto e lo aspettò dall'altra parte della strada. Il vigile urbano uscì dalla guardiola e si avvicinò a Houska: “per sua informazione i volatili in città non possono correre liberamente, ma devono essere portati in un cestino, eventualmente a mano, tenuti per le zampe. Se lo ricordi altrimenti si prenderà una multa!”.

Dall'altro lato dell'incrocio Houska prese il *plivník* sotto braccio, perché aveva paura di portarlo per le zampe. Il *plivník* lo beccò subito all'orecchio.

“Puzzi”, dichiarò. “Mettimi a terra e vai veloce, o arriverai tardi.”

A lavoro il selciatore Houska si inginocchiò lontano dagli altri, perché si vergognava del *plivník*. Il *plivník* si sedette sul recinto e osservò Houska mentre lavorava.

“Che cos'è?”, gli chiese subito dopo.

“È un selciato a mosaico”, gli spiegò Houska. “Prima si spargono la sabbia e la calce, sopra si appoggia un

sampietrino come questo, rosso oppure nero, si scava una fossetta, si dà un colpo, e così via. Quando è tutto pronto, allora si cosparge con la calce, si bagna con l'acqua e si liscia con la scopa”.

“È tutto?”, gli chiese con disprezzo il *plivník*.

“È tutto”, annuì Houska, “ma deve essere dritto.”

Il *plivník* balzò giù dal recinto.

“Spostati”, gli disse. Dal mucchio dei sampietrini prese col becco una pietra, con la zampa fece una fossetta nella sabbia, ci mise la pietra e ci picchiò sopra col becco giallo, come un calzolaio con la suola. Poi ci girò sopra col culetto nudo perché la pietra si infilasse bene, e corse a prenderne un'altra.

Se Houska fosse stato ancora in grado di meravigliarsi di qualcosa, sicuramente si sarebbe stupito di come il pollo, a prima vista così debole, fosse capace di lavorare al mosaico. Erano già pronti cinque metri, prima che Houska se lo aspettasse.

“Portami”, gli urlò il *plivník*, “calce, sabbia e sampietrini! Che non debba correre lontano!”.

Houska, obbediente, si chinò per prendere la carriola, mentre il *plivník* correva qua e là sul lavoro fatto, picchiando col becco sulle pietre sporgenti.

“Spruzzerai tu”, sbraitava, “perché mi rallenta nel lavoro”.

Appena Houska corse a prendere un nuovo secchio d'acqua, il *plivník* scivolò sul selciato e tenendosi in equilibrio col culetto e le ali sciolse regolarmente la calcina.

Alle dieci il selciatore Houska iniziò ad avere caldo. Dato che ormai era caduto sotto la dominazione del *plivník*, gli chiese se poteva andare a prendersi una birra.

“Niente birra”, rifiutò il *plivník*, “adesso c'è il lavoro, quindi si lavora. E dammi più calce, è tutta sabbia!”.

Malinconicamente Houska bevve l'acqua dal secchio.

Alle undici arrivò in moto il mastro selciatore. Quando il *plivník* lo vide saltò sul recinto e si mise a pulirsi le zampe dalla miscela secca. Il mastro non lo aveva notato e con lo sguardo valutava il lavoro fatto.

“Questo pezzo lo hai fatto oggi?”, chiese a Houska.

“Oggi”.

“E da che ora sei qui?”.

“Dalle sei”.

“Solo dalle sei? E hai fatto così tanto? Questa la dai a bere a qualcun altro”, dichiarò il mastro selciatore, si sedette sulla moto e se ne andò.

“Portami altro materiale”, urlò il *plivník* e saltò giù dal recinto.

Alle due il *plivník* gli permise di smettere di lavorare. A casa Houska crollò sul letto, sfatto dal lavoro, dalla sbornia della sera prima e dalla mancanza di birra. Prima però dovette sbriciolare al *plivník* del pane. Il *plivník* bevve l'acqua dei calzini e si mise a salterellare svelto per la stanza.

“Quanto abbiamo guadagnato per oggi?”, gli chiese. Houska contò a mente.

“Duecentosessanta corone”.

Il *plivník* non commentò la cifra.

Il secondo giorno erano trecentoventi. Il mastro selciatore fece a Houska una scenata.

“Voi tutti pensate che io non sappia nulla”, urlò, “ma io lo so bene! Il vecchio Pozner prende mille e duecento di pensione di invalidità ed è così avido, che la mattina va in giro e aiuta gli altri a lavorare e poi divide la somma con loro, perché non gli taglino la pensione. Ma io non sarò così imbecille da coprirlo, no no no, nessuno avrà il mio benessere”.

Il selciatore Houska pensò che, visto che il mastro era un tale imbecille, il benessere glielo avrebbe dato il giorno di paga.

“Perché fai tutto questo?”, chiese la sera, una volta tornati a casa, al *plivník*. Il *plivník* si stupì di una tale ignoranza e spiegò che lui è al servizio di chi lo ha covato, e questo per lui, in quanto *plivník* è naturale. Innanzi tutto si cura che il suo padrone arricchisca. Se il padrone fosse un artigiano, il *plivník* lavorerebbe per lui, se fosse un bottegaio, gli porterebbe la merce e i soldi alla cassa, se fosse un ufficiale, il *plivník* urlerebbe al posto suo, mentre se fosse un impiegato gli reggerebbe la testa durante l'orario di lavoro perché non sbatta sul tavolo.

Il selciatore Houska desiderava sapere se il *plivník* non poteva portargli direttamente i soldi. Il *plivník* però rispose di no, spiegando che in quel caso Houska sarebbe finito in prigione e lui poi avrebbe dovuto scuotere le catene al suo posto. Alla domanda successiva, in cosa consisterebbe la collaborazione del *plivník* se la padrona fosse una donna facile, il *plivník* non rispose. Houska

se la prese a male perché era convinto che il *plivník* lo disprezzasse, e per tutta la sera non gli rivolse più la parola. Cenarono in un reciproco silenzio, poi il *plivník* si appollaiò sul letto.

Il giorno seguente il gruppo che lavorava lì vicino, mandò da lui il collega Kalivoda a vedere se Houska era malato, visto che aveva smesso di andare in birreria. Kalivoda, avvicinandosi, vide il pollo nero che lavorava alla selciatura, mentre Houska trasportava il materiale e portava l'acqua. Gli sembrò strano e chiamò gli altri selciatori. Questi per un po' osservarono con interesse il *plivník* che si dava da fare, ma quando notarono il ritmo del suo lavoro, si raggrupparono e iniziarono a inveire contro Houska, accusandolo che col suo pollo avrebbe superato la norma di produzione, così che poi nessuno avrebbe guadagnato più niente. Lo accusarono anche di non essere solidale e di essere avido.

Il selciatore Houska cercò di difendersi. Indicò il *plivník*, che non partecipava al dibattito, perché continuava a lavorare e, finito il lavoro, si era messo a dividere il mucchio di sampietrini in rossi e neri. Il *plivník* suscitò il disgusto di tutti e il collega Kalivoda gli tirò una pietra. Il *plivník* scansò il colpo in fretta, con una battuta delle sue ali spelacchiate volò sulla testa di Kalivoda e gli scacazzò addosso.

Per la puzza terribile a Kalivoda non fu permesso di salire sul tram, dovette andare a casa a piedi e, per lo stesso motivo, il giorno dopo arrivò tardi a lavoro, dato che viveva in periferia, a Kobylisy. Non sapendo che fare, si dette malato e cominciò a girare per gli immondezzai di periferia, perché a casa la moglie non ce lo voleva e all'osteria non poteva entrare.

Gli altri si spaventarono del suo destino, e così tutti i tentativi di insultare il *plivník* cessarono. I manovali se ne andarono in birreria per trovare una soluzione. Il *plivník* nel frattempo lavorava ininterrottamente e alzò il guadagno giornaliero di Houska a trecentosessantasette corone e ottanta centesimi.

Il *plivník* non imprecava contro i passanti che calpestavano il lavoro, per non suscitare agitazione, ma incitava Houska a farlo. Se, secondo la sua opinione, Houska imprecava con troppa benevolenza, il *plivník* lo sgridava.

Nel frattempo gli altri dipendenti avevano mandato dalla mesquita una delegazione alla direzione della dit-

ta, perché si lamentasse di Houska col capo selciatore. Quando il capo selciatore sentì la storia del pollo lavoratore, credette di essere vittima di uno scherzo stupido e cacciò via la delegazione.

La delegazione, dopo altri vagabondaggi e attese per i corridoi, trovò il capo dell'Ufficio lavoro e stipendi e chiese categoricamente un'indagine sui guadagni di Houska. Quando fu accertata la cifra, il capo dell'ufficio strabuzzò gli occhi. Poi se ne andò coi suoi vice, tempisti, capomastri e cronometristi, sul posto di lavoro del selciatore Houska. Trovarono Houska e il *plivník* in piena attività, perché il *plivník* aveva deciso che per quel giorno dovevano raggiungere un guadagno di quattrocento corone.

Il capo dell'Ufficio lavoro e stipendi, superato l'orrore iniziale, avvisò Houska che gli avrebbe abbassato la categoria del salario, perché stava facendo solo un lavoro da manovale, mentre quello specialistico della selciatura lo faceva il pollo, che peraltro non era pienamente qualificato. Istruito dal *plivník* che, da dopo il conflitto con Kalivoda, aveva previsto delle difficoltà del genere, Houska rispose che in quel caso il lavoro doveva essere pagato al *plivník*, di cui lui era il responsabile. Di propria iniziativa aggiunse che il capo dell'Ufficio lavoro e stipendi della qualità del lavoro del *plivník* non ne sapeva proprio un cazzo.

Il capo dell'Ufficio lavoro e stipendi se ne tornò col suo seguito in direzione e all'Ufficio personale chiese che il *plivník* fosse assunto come impiegato, affinché avesse la propria lettera di incarico. All'Ufficio personale però rifiutarono di iscrivere il *plivník* all'assicurazione nazionale, finché non avesse presentato l'attestato che confermava la conclusione del lavoro precedente. Questa diatriba suscitò un'altra questione, e cioè se il *plivník*, in quanto proprietà del selciatore Houska, non fosse impiegato da un imprenditore privato. Il capo dell'Ufficio lavoro e stipendi, ossessionato dai guadagni in continua crescita di Houska, andò a cercare il capo ingegnere.

Il capo ingegnere sedeva nel suo ufficio e fumava la pipa, vestito con una giacca di pelle e una camicia a quadretti. Aveva visto che così andavano vestiti gli ingegneri nei film e pensava quindi che così dovesse essere. Di professione il capo ingegnere era pasticciere. Ascoltò il problema e, mettendo su una faccia dai trat-

ti duri, promise che avrebbe pensato a una soluzione. Poi mandò a chiamare il mastro selciatore sotto al quale lavorava Houska e gli parlò così: "dobbiamo risolvere insieme un certo problema. Cos'è successo col lavoro di Houska?"

"Beh, Houska è un buon lavoratore, non c'è niente da dire".

"Sì, sì ma non può avere guadagni del genere".

"Se lavora tanto... ", disse il mastro in imbarazzo.

"Senta, non menta! Io so già tutto lo stesso".

"Se è così, allora glielo dico chiaramente, perché lei è una persona umana e ha comprensione. Il vecchio Pozner mi ha pregato... ha una pensione piccola, e i ragazzi si fanno scrivere il suo lavoro sulla loro scheda. Siamo uomini, non è vero?"

"Questo non mi interessa", disse severamente il capo ingegnere. "Che mi dice di quel pollo?"

"Beh, per quanto riguarda il pollo... nessuno mi ha dato nessun pollo. Io non prendo niente da nessuno, perché è un cosa che non si fa. Ho preso ogni tanto qualche birra, forse, per non offendere i ragazzi, ma un pollo, questo no, me lo ricorderei".

Il capo ingegnere, non sapendo che fare, lasciò andare il mastro con delle minacce indefinite e chiese la convocazione di una riunione straordinaria per poter discutere della questione. Tutti, a dire il vero, si stupirono, ma nessuno si sorprese troppo. Chi si stupisce troppo fa vedere quanto è inesperto.

La direzione però decise che l'entusiasmo lavorativo di quello strano pollo avrebbe dovuto essere sfruttato nell'interesse della ditta. Rimaneva però aperta la questione se poteva essere assunto come dipendente, senza essere programmato nel piano di produzione e visto che il fondo per quell'anno era già esaurito. Il capo dell'Ufficio lavoro e stipendi avvertì anche che, vista la velocità del suo lavoro, non poteva essere pagato secondo i canoni. Le norme per il lavoro dei polli nei cantieri non erano ancora state stabilite.

E così tutto smise di essere semplice. L'interesse per il *plivník* era velocemente appassito e dalla parte del progresso restò solo il capo ingegnere. Lui aveva un debole per il *plivník* perché le altre ditte un *plivník* non ce lo avevano e, agguerrito, urlava che senza il *plivník* non poteva assicurare il raggiungimento del piano. Dato che tutti sapevano che questo non dipendeva da lui, non fa-

ceva paura a nessuno. Dalla sua parte però si aggiunse inaspettatamente il consulente legale.

Il consulente legale naturalmente non era per niente interessato al pollo, ma si vantava della propria intelligenza. Per cui se ne uscì con la proposta che il *plivník* fosse considerato come una macchina, e come tale fosse riscattato dalla ditta da Houska e attribuito alla Sezione macchinari. Questa sembrava a tutti una bella trovata e perciò la proposta fu accettata, aggiungendo la condizione che, per la regolamentazione del *plivník* come macchinario edile, fossero emesse delle norme speciali, perché quel lavoro non richiedesse nessuna alta ricompensa straordinaria. L'Ufficio lavoro e stipendi ne sarebbe stato responsabile.

Poi fu svegliato il capo della Sezione macchinari e gli fu spiegato che gli era stato assegnato un *plivník*. Il capo della Sezione macchinari non sapeva niente, perché stava dormendo, ma per ogni eventualità contestò che era sicuramente una stupidaggine e che non avrebbe funzionato. Gli fu spiegato l'essenza del *plivník* e la sua obiezione che la sua sezione non era un giardino zoologico, fu unanimemente rigettata, e così la riunione si concluse.

Del riscatto del *plivník* fu incaricato il consulente legale che fece chiamare il selciatore Houska, che si presentò all'incontro senza *plivník*. Quello infatti era rimasto sul posto di lavoro e lavorava. Houska rifiutò l'ipotesi per cui si sarebbe trattato di una macchina edile e portò le prove che il *plivník* era una creatura vivente perché mangiava e così via.

Il consulente legale lo zittì prontamente.

“Certe cose è meglio che non le dica”, gli consigliò, “perché così allo stesso tempo ammetterebbe che lei sfrutta il lavoro altrui. E questo non sarebbe un bene per lei”.

Houska ammise che per lui non sarebbe stato un bene, ma la questione del prezzo di vendita non era ancora stata decisa e così Houska, distrutto, chiese un rinvio condizionato per rifletterci sopra.

Quando tornò a casa trovò il *plivník* di cattivo umore. Ricontando quanto aveva guadagnato, infatti, aveva capito che mancavano otto corone e venti centesimi per arrivare all'ipotetico guadagno giornaliero di quattrocento corone. Riteneva che fosse colpa del cattivo

rifornimento del materiale e rimproverò severamente Houska di andare in giro durante l'orario di lavoro.

Houska gli spiegò come stavano le cose, ma il *plivník* rifiutò decisamente di lavorare per la ditta, perché la ditta non lo aveva covato e, alla timida domanda di Houska, se non voleva lavorare più piano perché altrimenti avrebbe rovinato tutti, si arrabbiò tantissimo, si mise a sbraitare fuori di senno, a correre e scacazzare per tutta la stanza.

Per tutta la notte il selciatore Houska non chiuse occhio. La mattina andò alla mutua e siccome era distrutto dal lavoro e dall'insonnia, ottenne facilmente un permesso di due giorni. Quando il *plivník* vide il certificato medico, brontolò per la nuova perdita finanziaria, finché Houska, con la scusa di comprare le medicine, non uscì di casa.

Tornò dopo quasi un'ora portando sotto il braccio un grande gatto striato. Nel frattempo il *plivník* aveva lavato il pavimento ed era avvolto dalle ragnatele perché aveva spolverato il soffitto usando il proprio corpo. Il gatto non gli piacque, ma si lasciò tranquillizzare dall'assicurazione che il gattino era educato. Poi non se ne curò più, si limitò a mangiargli tutto il cibo.

Il gatto non esaudì quanto Houska si aspettava da lui. Si infilò sotto il letto e nel pomeriggio, morto di fame e terrorizzato dal *plivník*, scappò dalla finestra che il pollo aveva lasciato aperta per far cambiare l'aria.

Quella notte Houska dormì inquieto, torturato dalla febbre e dagli incubi. Soltanto verso il mattino si addormentò profondamente, ma non gli fu concesso a lungo. Il *plivník* gli tirava il piumino e gracchiava.

“Alzati, portami una tinozza e mettimi l'acqua, farò il bucato!”.

“Che ore sono?”, chiese Houska ancora mezzo addormentato.

“Le sei”, si rallegrò il *plivník*, “è già mattino. L'uccello che si sveglia presto, salta ancor più lesto!”, aggiunse istruttivamente e a dimostrazione saltò diverse volte per la stanza con nauseante operosità.

Il selciatore Houska si sollevò sul letto coi gomiti.

“Ho un'idea”, disse piano. “Ho scoperto come guadagnare di più. Vieni più vicino, perché nessuno ci senta, qualcuno ci potrebbe rubare la trovata”.

Il *plivník* saltò sul bordo del letto, allungò il collo e avvicinò la testa alla bocca di Houska. Il selciatore allora

cacciò fuori la mano da sotto il piumino e acchiappò il *plivník* per il collo lungo e magro. Sentiva come si divincolava nella mano. Il *plivník* beccava attorno a sé, rantolava, si dimenava e ruppe la federa del piumino con gli artigli. Poi i suoi movimenti rallentarono, gli occhi si coprirono di una membrana opaca e la testa gli cadde da una parte.

Houska lo tenne per il collo ancora per un momento, poi lo mollò. Il *plivník* cadde con fragore inerte sul pavimento. Houska si girò verso la parete, si rigirò diverse volte e si addormentò di un sonno senza sogni.

Si svegliò nel tardo pomeriggio. Si vestì, impacchettò col giornale il corpo del *plivník* e si incamminò verso l'osteria U Přemysla krále. Lì appoggiò il *plivník* sul bancone, l'oste lo tastò e con un movimento esperto lo infilò sotto il bancone.

“Venti”, disse. Houska annuì. Si sedette a un tavolo in un angolo, davanti a sé mise una bottiglia di rum e cominciò a bere. Quando nella bottiglia ne rimase poco, si alzò e con passo barcollante puntò verso il bancone.

“Dammi un paio di uova”, disse all'oste.

“Sode?”.

“Fresche”.

“A che ti servono?”.

“Le voglio rompere”, sibilò Houska, “le riduco in briciole. Odio le uova. Le pesto tutte”, urlava per tutto il locale. Alcuni ospiti abituali si alzarono spaventati e si accinsero a pagare.

“Vattene a casa”, gli disse l'oste.

“A casa non ci torno, a casa non ci torno”, canticchiò con entusiasmo Houska. “Oggi non ci torno, e domani nemmeno, e dopodomani neppure, e avrò un'assenza ingiustificata. E non guadagnerò niente, e andrà benissimo così”.

L'oste scosse la testa stupefatto.

“Non guadagnerò niente di niente”, vaneggiava Houska, “e mi prenderanno tutto e mi faranno pure la multa. E così...”.

“Basta che non te ne vanti”, gracchiò piano una voce rauca. Da dietro l'oste spuntò dallo scaffale una testa con gli occhi verdi e una cresta pallida. “Non ti vantare, ti dico. Domani ti finisce il permesso per malattia, allora vedi di arrivare al lavoro in orario. E non dimentiti-

carti di ritirare il certificato medico, altrimenti perderai i soldi”.

Houska barcollò fuori senza dire una sola parola. Vacillò inerme verso il lampione e dal lampione all'angolo. All'angolo c'era una statua. Si avvicinò e cadde rumorosamente in ginocchio accanto al suo piedistallo.

“San Taddeo, difendimi da questa visione infernale”, borbottava in preghiera e subito dopo disse qualcosa di cui è meglio non parlare, perché aveva notato che la statua non era di San Taddeo ma del sindaco, il dottor Podlipný.

Sentiva che il mondo congiurava contro di lui e che aveva bevuto molto rum.

“Nessuno è così infelice come me”, si lamentava a mezza voce, “nessuno ha un cruccio tanto grande e indecente come il mio. Perché? Per che cosa? Io non ho mai fatto male neanche a un pollo!”.

Sulla spalla della sua giacca cadde una massa scura. Per un attimo il *plivník* si aggrappò con gli artigli alla stoffa finché non trovò l'equilibrio.

“Non mentire”, gracchiò, “non mentire, non dire che non hai fatto del male! Chi è che mi ha strozzato?”.

Il selciatore Houska chinò il capo e scoppiò in un pianto lamentoso.

“Perché mi fai del male?”, singhiozzò, “ti ho fatto qualcosa?”.

“Mi hai strozzato”, lo rimproverò offeso il *plivník* ruotando il collo.

“Non sono cose da fare ed è anche una cretinata. Pensavi forse di potermi uccidere?”.

“E allora... dimmi... che cosa devo fare con te?”.

“In che senso, cosa devi fare con me? Io veramente faccio tutto da solo!”.

“È proprio questo il problema”, tirò su col naso Houska, “tu fai tutto, e io soffro. È vita questa?”.

“Non posso essere triste per te”, si indispettì il *plivník*, “questo non lo so fare. Che cosa vorresti ancora da me?”.

Houska scosse la testa

“Sei cattivo”, lo rimproverò piagnucolando come un bambino.

“Non lo sono... Non posso esserlo. Così come non posso esser buono. Sono un *plivník*, non sono un marti-

re come Chelčický¹⁴. Io sono come sono e faccio quello che spetta a un *plivník*. Solo tu puoi essere buono o cattivo. Io per te lavoro e basta.”

“E io cosa dovrei fare?”

“Quello che vuoi. Che me ne importa!”

Col *plivník* sulla spalla Houska si sollevò e alzò il pugno verso il cielo coperto.

“Maledetto pollo infame, mi libererò mai di te?”

“Ti vuoi liberare di me?”, il *plivník* aprì con stupore gli occhi ambrati.

“Gesù santo, e perché pensi che ti abbia strozzato?”

“E che ne so io? Voi uomini qualche volta siete così strani. E così, vuoi davvero liberarti di me?”

“Sì, voglio davvero liberarmi di te. Sulla mia anima giuro che mi voglio liberare di te. Voglio liberarmi di te, lo voglio. E ti stupisci?”

“Non mi stupisco. Non me ne importa niente, è affar tuo. Solo, se vuoi liberarti di me, allora di ‘Bleah bleah, non ti voglio’. Ma poi non si può più tornare indietro. Allora?”

Houska si raddrizzò. Il *plivník* saltò giù dalla sua spalla e, in attesa, raddrizzò il collo.

“Bleah bleah”, disse Houska, “senti, non volevo farti del male!”

“Lo so, lo hai fatto solo per stupidità. E allora, che vogliamo fare?”

“Bleah bleah, non ti voglio”, disse Houska duramente e aspettò che la terra si aprisse per inghiottire il *plivník*. Lui però si voltò tranquillamente e se ne andò lungo il marciapiede. Houska lo seguì meravigliato.

“E adesso che ne sarà di te?”, gli chiese con curiosità. Il *plivník* girò la testa e lo fissò con uno sguardo estraneo.

“Cocococò...”, disse a stento.

“Non fare lo scemo!”

“Cocococò...”

Houska fece un gesto infastidito con la mano. Iniziava a piovigginare. Si alzò il colletto della giacca e si avviò verso casa.

“...dè, dè”, concluse il *plivník*. Si appollaiò sul piedistallo della statua, si accovacciò e senza uno sforzo visibile depositò un uovo.

“Cocococò... dè”, dichiarò. Si alzò, si scosse e saltò sulla testa della statua. Da lì saltò sul filo del tram, si arrampicò a testa in giù e muovendo le ali se ne andò verso l’oscurità.

L’uovo stava accanto alla parete, bianco, puntinato di nero, poco più grande di un uovo di gallina.

In quel momento cominciò a piovere.

[K. Michal, *Plivník dlaždiče Housky*, Idem, *Soubor Dila*, Praha 2001, pp. 239-252. Traduzione dal ceco di Nicla Mazzoni]



¹⁴ Chelčický (1390-1460), rigorista diretto, fautore della non violenza, della resistenza passiva e della povertà evangelica.

Perdite antiche

Vjačeslav Rybakov

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 429-445 ◇

Perdite antiche e la fantascienza storica in lingua russa

di Stefano Bartoni

A partire dagli anni Novanta del XX secolo, l'interesse per la storia diventa una caratteristica pressoché dominante all'interno del mondo della fantascienza russa. La SF storica, che già dagli anni Settanta inizia a ricostituirsi dopo un lungo periodo di silenzio¹, negli anni Novanta, con la liberalizzazione del mercato e la caduta dei tabù ideologici, vive un periodo di eccezionale fioritura, come sottolineano Elena Petuchova e Igor Černyj nel loro fondamentale lavoro *Sovremennij russkij istoriko-fantastičeskij roman* [Il romanzo storico di fantascienza russo contemporaneo]: “la fantascienza storica russa ha raggiunto una particolare floridezza negli anni Novanta, quando si è formata un'intera pleiade di autori che si occupano di questo aspetto: Kir Bulyčev, A. Valentinov, V. Zvjagincev, A. Lazarčuk, A. Martjanov, V. Rybakov, V. Sveržin e altri”².

Il più diffuso dei sottogeneri della fantascienza storica è indubbiamente quello della “storia alternativa”, in cui l'autore arbitrariamente decide un momento zero, una data dopo la quale la storia cessa di essere quella che noi conosciamo e inizia a seguire un percorso alternativo. È evidente, come giustamente sottolineano Petuchova e Černyj, che un tale sottogenere poteva svilupparsi pienamente solo negli anni Novanta, dopo il crollo dell'Unione sovietica: “nell'ambito di una società totalitaria con la sua ‘unica vera’ ideologia marxista-leninista e la sua ‘concezione materialistica’ della storia, ogni tentativo di revisione delle lezioni di Clio veniva percepita come un attentato alle fondamenta del sistema. Non c'era posto nella fantascienza sovietica per la storia ‘al condizionale’”³.

Non stupisce affatto che gli scrittori di “storia alternativa” (ma, più in generale, di SF storica) si siano, soprattutto all'inizio, immediatamente dopo il crollo dell'impero sovietico, interessati ai motivi di un tale, colossale fallimento, cercando di capire quanto questo

fosse inevitabile. I due studiosi descrivono questo periodo come un periodo di profondo ripensamento della storia sovietica:

Gli anni della *perestrojka* e i seguenti avvenimenti dell'inizio degli anni Novanta del XX secolo divennero per molti letterati, compresi gli scrittori di fantascienza, uno spartiacque, che divide in maniera netta due epoche. La disgregazione di una superpotenza, le ricadute dell'“economia di mercato” e dell'epoca dell'accumulazione originaria del capitale, la perdita degli orientamenti ideologici e dei vecchi valori morali servirono come spunto per un ripensamento di tutta la precedente storia della Russia. ‘Come siamo arrivati a questo? Perché? Si potevano evitare tutte le cose che stanno succedendo?’, queste erano le domande che si ponevano molti degli autori che iniziavano a scrivere fantascienza storica⁴.

Il modo di ripensare la storia può servire come criterio per distinguere alcune tendenze principali della “storia alternativa”. Petuchova e Černyj descrivono tre direzioni principali, cementate al loro interno dal fattore anagrafico: le tre tendenze corrispondono a tre diverse generazioni di scrittori. La prima è quella degli “anziani”, cioè degli *šestidesjatniki* e dei *semidesjatniki* che ancora oggi scrivono fantascienza:

Al primo gruppo fanno riferimento gli scrittori della vecchia generazione, cioè quelli che hanno oltrepassato il limite del mezzo secolo di età. Questo gruppo è relativamente poco numeroso. I suoi esponenti di spicco sono Kir Bulyčev (I. V. Mozejko) e V. Zvjagincev. Storico di professione (come, d'altronde, molti altri autori di fantascienza storica), Bulyčev è stato testimone di molti eventi importanti della storia dell'Urss e a volte persino implicato in essi. Quasi le stesse cose si possono dire anche per Zvjagincev, di professione militare. I principi del loro approccio alla storia si distinguono per la loro globalità. Sono interessati non agli aspetti particolari, ma all'intero corso di tutto il percorso storico compiuto dalla Russia nell'ultimo secolo e mezzo. Il motivo scatenante per la scrittura da parte di Bulyčev e di Zvjagincev delle loro opere storico-fantascientifiche è un solido anticomunismo, a cui sono giunti in seguito alle sofferenze patite personalmente durante il regime. Proprio su questo anticomunismo si basano le epopee *Reka Chronos* [Il fiume Crono] e *Odissej pokidaet Itaku*⁵.

Quest'ultima affermazione dei due studiosi è forse un po' troppo categorica, ma comunque è indubbio che le opere di fantascienza storica di Bulyčev e di Zvjagincev siano fortemente critiche nei confronti della storia dell'Unione sovietica e delle figure che hanno guidato il suo percorso storico. Nel ciclo *Reka Chronos* Bulyčev dedica particolare attenzione alle figure di Lenin (in *Šturm Džul'bera*⁶

¹ La sua “resurrezione” è una conseguenza diretta del periodo della stagnazione brežneviana, con gli scrittori che si rivolgono alla storia per creare un parallelo fra passato e presente che permetta loro di occuparsi, in modo nascosto, della realtà contemporanea. Insomma, una manzoniana Milano al tempo della Peste. . .

² E. Petuchova – I. Černyj, *Sovremennij russkij istoriko-fantastičeskij roman*, Moskva 2003, p. 3.

³ Ivi, p. 38.

⁴ Ibidem.

⁵ Ivi, pp. 38-39.

⁶ K. Bulyčev, *Šturm Džul'bera*, Moskva, 2000.

[Assalto a Džulber], *Vozvrščenie iz Trapezunda*⁷ [Ritorno da Trebisonda] e *Mladenec Frej*⁸ [Il neonato Frej], rispettivamente seconda, terza e quinta parte del ciclo) e di Stalin (in *Zapovednik dlja akademikov*⁹ [Riserva per accademici] e in *Mladenec Frej*, le ultime due parti), e il ritratto che ne viene fuori è una perfetta illustrazione al concetto della “banalità del male”.

Lenin viene descritto come un bambino capriccioso e pedante, il potere per lui è come un gioco, un gioco in cui ogni regola può essere infranta per conseguire il proprio scopo. Bulyčev mostra un Lenin sempre alla ricerca di avventure e di trovate paradossali, che spesso sconfinano nel ridicolo, come nel caso del suo progetto di ritorno in Russia attraverso la Germania sotto le mentite spoglie di un sordomuto svedese:

L'idea del sordomuto svedese, nonostante tutta la sua irrealtà e il suo avventurismo, iniziò ad acquisire delle forme concrete. Non per niente Martov una volta disse che sotto la maschera di indottrinatore e di dogmatico in Uljanov si nascondeva un avventuriero, un liceale che si era imbottito di letture di Gustave Aimard¹⁰ ed era alla disperata ricerca del suo Rio delle Amazzoni. E questo era pericoloso perché avrebbe trasferito a tutta la Russia la sua sete di avventura, e che Dio ci possa salvare dal vederlo irrompere al potere, avrebbe potuto fare della Russia un autentico mostro.

Molti ridevano, ma quelli che conoscevano Lenin da molti anni nemmeno sorridevano. Quasi nessuno provava nei suoi confronti un legame umano, perché è difficile legarsi affettivamente a una persona che non solo può, ma è anche pronta a sacrificare ogni legame per arrivare al potere. Del resto, questo è un tratto distintivo di molti grandi politici, altrimenti non diventerebbero dei grandi politici¹¹.

Il fallimento di questa *boutade* costituisce anche il punto di biforcazione fra storia reale e storia alternativa: Lenin viene arrestato a Colonia e non riesce ad arrivare alla stazione di Finlandia di Pietrogrado e a pronunciare il suo famoso discorso. Il corso della Rivoluzione russa muta, e la guerra civile si conclude rapidamente con la vittoria degli uomini dell'ammiraglio Kolčak (l'azione del romanzo si svolge principalmente in Crimea, fra Simferopol e Jalta). Al di là del mondo alternativo, su cui Bulyčev non pronuncia giudizi di merito (non è aprioristicamente migliore di quello reale, in cui sono stati i bolscevichi a vincere), mi sembra importante evidenziare che Bulyčev non è guidato tanto dall'anticomunismo (categoria che sicuramente appartiene più a Zvjaginčev che a lui), quanto semplicemente dalla constatazione che i meccanismi del

potere agiscono sempre nello stesso modo sulla psiche umana, obnubilando uomini e donne che non hanno praticamente mai conosciuto il significato di un vero affetto nei confronti di altri uomini e donne. Lenin, alla fine, è solo un ingranaggio di un meccanismo, e Bulyčev a volte prova una sincera pietà nei suoi confronti, vedendolo più come vittima che come artefice di una tragica pagina della storia russa, una pietà che traspare in modo particolare nel capitolo conclusivo del suo ciclo, *Mladenec Frej*, in cui un clone di Lenin, nato nel momento della morte del “vero” Lenin, è solo un vecchio un po' rimbambito che ancora blatera di rivoluzione proletaria mondiale e che tutti cercano di utilizzare per i propri fini, un bambino ingenuo che crede di essere padrone del proprio destino mentre invece è solo una pedina di un gioco di cui non conosce la posta.

Per Stalin il discorso è diverso, ma anche in questo caso Bulyčev non mette in evidenza i tratti sanguinari e dispotici del “padre dei popoli”, ma le sue debolezze, le sue paure, le sue paranoie, la sua nascosta schizofrenia, che diventano palesi nei momenti in cui Stalin rimane solo con se stesso:

Stalin era in piedi davanti allo scaffale aperto dei libri, cercando di ricordarsi in quale volume di Saltykov-Ščedrin si trovasse il ritaglio di Ogonek di cui aveva così bisogno in questo momento. Non voleva commettere un errore, sarebbe stato un riconoscere la propria debolezza.

A volte Stalin metteva nei libri degli appunti oppure dei documenti che riteneva importanti, che non dovevano essere visti da altri e che non voleva tenere nel cassetto oppure nella cassaforte. Dai tempi della clandestinità si era convinto che era più sicuro custodire un segreto dove non sarebbe stato cercato. Non esistono dei lucchetti e dei chiavistelli infallibili. Nella peggiore delle ipotesi era sempre possibile rintracciare colui che aveva fatto il lucchetto e costringerlo a preparare un'altra chiave.

Nemmeno le persone più vicine e più furbe potevano supporre che Iosif Vissarionovič in realtà ammettesse la possibilità di una sconfitta temporanea, di una ritirata, di un ritorno alla clandestinità, l'opposizione e l'accerchiamento nemico erano forti e perfidi. E lui nemmeno per un istante dubitava del fatto che dei rifiuti della società come Bucharin e Tuchačevskij, cercando degli alleati, si fossero legati ai servizi segreti imperialisti. Una volta era riuscito a smascherarli. Un'altra volta avevano fatto in tempo ad acchiapparli. Ma cosa succederà domani? Che cosa aveva intenzione di fare Ežov, che aveva raccolto nelle sue manine un potere così enorme?¹² Ežov ha il complesso dell'uomo di bassa statura, vuole fare il Napoleone. E con l'aiuto della bomba può diventare il padrone di tutta la Terra, naturalmente alla condizione che riesca a liquidare Stalin in persona. Ma noi non gli daremo una tale possibilità.

Ecco! Terzo volume. Verso la fine.

Stalin prese il libro e inizialmente lo aprì alla sedicesima pagina. Tutto in ordine. Un piccolo pezzettino di un suo pelo rosso, tagliato dai baffi, era messo in modo che delle dita non troppo attente lo avreb-

⁷ Idem, *Vozvrščenie iz Trapezunda*, Moskva 2000.

⁸ Idem, *Mladenec Frej, Fantakrim-MEGA*, 1993, 2, pp. 5-23.

⁹ Idem, *Zapovednik dlja akademikov, Kriminal*, 1992, 4, pp. 3-58; 5, pp. 3-144.

¹⁰ Viaggiatore e romanziere francese, nato a Parigi nel 1818, morto nel 1885. Viaggiò lungamente in Asia, in Europa e fra gli indios dell'America meridionale, principalmente a scopi etnologici. I suoi viaggi costituiscono l'ambientazione dei suoi romanzi d'avventura, popolari in Russia nella seconda metà del XIX secolo.

¹¹ K. Bulyčev, *Šturm Džul'bera*, Moskva 2001, pp. 233-234.

¹² Nel mondo alternativo di Bulyčev, Ežov, oltre a essere a capo dell'Nkvd, dirige anche il progetto nucleare sovietico, sviluppato dal fisico Matvej Šavlo nella tundra artica.

bero quasi sicuramente toccato e spostato... Quindi, nessuno aveva aperto il libro.

Stalin si allontanò verso la scrivania.

Accese la pipa.

... Circa cinque anni prima si era improvvisamente ricordato dello scantinato sulla Lesnaja. Lì, sotto un negozio di spezie, un tempo era nascosta una macchina tipografica. La sera Stalin aveva ordinato di esservi portato. Aveva riconosciuto l'edificio. L'edificio era a tre piani. Al posto del negozio si trovava un qualche ufficio. Non era uscito dalla macchina, ma quando era tornato a casa aveva ordinato a Jagoda di controllare che cosa ci fosse in quel momento nello scantinato. Nello scantinato si trovavano delle vecchie cartelle e mobili rotti. Jagoda, che già aveva capito perché Stalin gli avesse chiesto dello scantinato, aveva proposto di erigere nello scantinato un museo, rimettere in funzione la tipografia e farci andare in visita la gioventù, in modo che questa potesse capire in quali durissime condizioni erano costretti a lavorare gli uomini di Lenin. Stalin aveva detto di no. Non bisogna ricordare al popolo che ci nascondevamo nelle tane. In realtà aveva deciso di lasciarsi lo scantinato per sé, nel caso fosse stato necessario ripristinare la tipografia clandestina per la vera lotta sarebbe stato meglio che non si fosse saputo niente dello scantinato. E può sembrare strano, ma quando avevano arrestato Jagoda, Stalin si era ricordato del negozio di spezie sulla Lesnaja e si era rallegtrato del fatto che non ci sarebbero stati più testimoni. Come se non fosse stato lui a ordinare di arrestare Jagoda, ma un altro, un Giudice supremo che difendeva il futuro pieno di pericoli di Stalin.

Un estraneo non avrebbe mai indovinato per quale motivo questa o quest'altra carta o fotografia si era meritata l'onore di essere nascosta nella libreria. A volte lo stesso Stalin, rinvenendo casualmente in un libro un insolito segnalibro, non si rendeva immediatamente conto del motivo perché si trovasse lì.

Ma il ritaglio di Ogonek non faceva parte di questi. Lo aveva tirato fuori più di una volta, aveva addirittura consumato con le dita il suo angolo destro inferiore. Era una riproduzione di una fotografia sulla quale era rappresentato lo strano profilo di un uomo non più giovane, con i capelli da castoro, la fronte prominente, le sopracciglia folte, che erano addirittura esagerate come per rendere più semplice il lavoro dei vignettisti. Ma ancora più esagerati erano i baffi, da tricheco, pesanti, insoliti.

Stalin mise la fotografia sul tavolo. Naturalmente avrebbe preferito avere davanti l'originale, per potere incrociare lo sguardo con Józef Piłsudski, maresciallo di Polonia, per poter incrociare il suo sguardo e dirgli, senza fretta, a voce bassa: "Allora, chi è che ha vinto tra noi due? Come ti sentivi prima di morire? Si dice che ti sia venuto un cancro. È molto doloroso". Che bellezza, Piłsudski ha avuto un cancro. E non lo hanno salvato né i professori di Berlino né i sacchi di zloty.

Il volto, attraente nella sua esagerazione, del maresciallo polacco, del capo di una nazione che aveva osato umiliare Stalin e sfuggire a un giusto castigo, improvvisamente si animò e si iniziò a girare verso Stalin, che evidentemente aveva molta voglia di vedere gli occhi del maresciallo, morto già da qualche anno. Ma all'improvviso Stalin iniziò a provare disagio e terrore a causa di questo movimento immaginario. Chiuse il ritratto con il palmo della mano e aveva già intenzione di rimetterlo a posto dentro il libro, quando bussarono alla porta, era la bussata di Poskrebyšev. E nello stesso istante la porta si aprì.

"Si può, Iosif Vissarionovič?" chiese il piccolo, adulante Poskrebyšev. La mano di Stalin, da sola, senza alcun ordine volontario del cervello, spiegazzò il foglietto con il ritratto, le dita arrotolarono il foglio in una pallina più piccola di una noce, e allo stesso tempo Stalin guardava Poskrebyšev negli occhi, in modo che non potesse vedere che cosa stavano facendo le dita del capo.

"Allora, sono arrivati i compagni dal Nord?" chiese Stalin, alzandosi e nascondendo la pallina di carta nella tasca dell'uniforme. Poskre-

byšev non doveva venire a sapere a chi appartenesse il ritratto che stava esaminando Iosif Vissarionovič.

"Stanno aspettando, Iosif Vissarionovič", disse Poskrebyšev, cercando di non guardare la mano di Stalin che aveva lasciato cadere un foglietto di carta appallottolato. Il segreto di questo foglietto poteva racchiudere in sé centinaia di migliaia di vite, i destini di città oppure di nazioni, ma poteva anche essere un semplice abbozzo non riuscito del discorso che il compagno Stalin stava preparando per l'incontro con gli stacanovisti¹³.

Per questo Stalin ordina di sganciare la prima bomba atomica mondiale sopra i cieli di Varsavia. Quello che poi sarà interpretato (nel mondo alternativo di Bulyčev) come dimostrazione di una quasi diabolica preveggenza e di un'abilità politica fuori dal comune (nell'esplosione di Varsavia muoiono Hitler e quasi tutta l'alta nomenclatura della Germania nazista, rifugiatisi nella Varsavia appena conquistata perché sicuri che Stalin avrebbe deciso di gettare l'ordigno nucleare sulla capitale del *Reich*, Berlino) in realtà è semplicemente un atto figlio dei complessi e delle paranoie di Stalin, che dopo venti anni ancora medita vendetta nei confronti dell'ormai defunto maresciallo polacco Piłsudski.

Il giudizio di Bulyčev nei confronti della storia dell'Unione sovietica e del suo significato storico è chiaro: l'esperienza è fallita perché non poteva non fallire, perché fin dalle sue premesse era chiaro quello che sarebbe stato, un sistema totalitario-autoritario interessato soltanto a mantenersi in vita. Il comunismo è stato un fallimento, ma non poteva essere altrimenti, non ci sono stati errori individuali dei singoli, ma era il sistema stesso, così come si era formato, a produrre inevitabilmente violenza e insensatezza, e in quest'ottica Lenin e Stalin, più che carnefici, diventano anch'essi vittime, vittime di un tragico abbaglio e di un sogno impossibile chiamato comunismo.

Nella fantascienza di Vassilij Zvjagincev l'elemento anticomunista acquisisce ulteriore centralità rispetto all'opera di Bulyčev. All'interno del suo romanzo *Odissej pokidaet Itaku* [Ulisse abbandona Itaca], scritto nella seconda metà degli anni Settanta, ma pubblicato solo nel 1991¹⁴, Zvjagincev opera un tentativo di descrizione di "storia reale" dell'Unione sovietica, da contrapporre alla "storia alternativa", che era invece quella propagandata dall'apparato cul-

¹³ K. Bulyčev, *Zapovednik dlja akademikov*, Moskva 2001, pp. 409-411. Nella ricostruzione storica di Bulyčev, comunque, ci sono delle inesattezze: come ha giustamente notato lo storico e scrittore di fantascienza Andrej Šmal'ko (Valentinov), non si capisce, ad esempio, perché nel romanzo Stalin venga chiamato per nome e patronimico e non, come in realtà avveniva, "compagno Stalin", oppure perché il suo segretario, Poskrebyšev, venga descritto come di corporatura minuta, quando in realtà non era affatto così. Per altre inesattezze storiche della ricostruzione di Bulyčev, si veda A. Šmal'ko, *Boloto anachron*, disponibile alla pagina web http://fandom.rusf.ru/about_fan/shmal'ko_7.htm

¹⁴ V. Zvjagincev, *Odissej pokidaet Itaku*, I-II, Serija "VTOMPF", Moskva 1991.

turale sovietico, un qualcosa di estremamente pericoloso negli anni in cui iniziò a scrivere la sua opera, che giustifica da solo il fatto che il romanzo rimase nel cassetto per anni.

L'autore di *Odissej pokidaet Itaku* è pesantissimo nei suoi giudizi. Ecco come dipinge alcuni episodi di quella che in Unione sovietica veniva chiamata la "rivoluzione più grande e più umana", la Rivoluzione d'ottobre:

Ma il vero shock Voroncov lo provò passando alla sezione che riguardava la storia post-ottobre.

Non si considerava un completo sprovveduto, conosceva qualcosa oltre il programma obbligatorio sui particolari della guerra civile e sulle "esagerazioni" della collettivizzazione, sulle repressioni degli anni Trenta, aveva ascoltato e lui stesso raccontato barzellette su "Iosif e Lavrentij", ma tutto ciò era talmente superficiale, si perdeva talmente in mezzo agli innumerevoli slogan che decantavano il "cammino eroico", gli "incredibili successi", l'"entusiasmo inaudito", che quasi sembrava che esistesse in un'altra dimensione, oltre i limiti della storia vera, scientifica e moderatamente classista. I nemici restavano malvagi e vili, i *kulaki* vigliacchi e astuti, i cavalieri rossi eroici e pieni di abnegazione. Mentre la linea del Partito, si intende, era l'unica che andasse bene per un percorso vergine.

Ma adesso davanti ai suoi occhi si manifestava una storia completamente diversa. Veramente terribile. Che non aveva nulla da invidiare agli orrori della Cambogia di Pol Pot.

Lesse la copia (oppure era l'originale?) di una direttiva del 1919 firmata da Ja. M. Sverdlov:

"È indispensabile, tenendo conto dell'esperienza della guerra civile contro i cosacchi, considerare la più spietata lotta contro tutti i vertici dei cosacchi, mediante la loro eliminazione generale, come l'unico giusto metodo di lotta nei loro confronti.

Condurre un terrore di massa contro i cosacchi ricchi, eliminandoli totalmente, condurre un terrore di massa nei confronti di tutti cosacchi che hanno avuto un ruolo, diretto o indiretto, nella lotta contro il potere Sovietico.

Nei confronti dei cosacchi della classe media è indispensabile prendere tutte quelle misure che possano fornire una garanzia contro qualsiasi tipo di tentativo, da parte loro, di nuovi attacchi contro il potere Sovietico...".

C'era anche una direttiva speciale, che prescriveva l'eliminazione fisica di almeno centomila cosacchi, capaci di prendere in mano un'arma, la distruzione fisica dei cosiddetti "vertici" degli *stanicy* (ataman, insegnanti, magistrati, sacerdoti), anche se non avevano preso parte in azioni controrivoluzionarie...

Voroncov lesse i dispacci sull'attività dei reparti punitivi nella zona del Kuban' e del Don, sulla quantità di *stanicy* distrutti e sfrattati, sugli ufficiali, i combattenti, i cadetti, i cavalieri di San Giorgio fucilati... Alcuni di questi documenti erano firmati da nomi di persone che Dmitrij, fin da quando era bambino, considerava eroi.

[...]. Il quadro che ne veniva fuori era quello di una tragedia nazionale che non solo colpiva, ma rivoltava l'anima, che cancellava tutte le convinzioni che si erano andate formando nel corso dei suoi trentacinque anni di vita.

Fino ad oggi (e faccio notare che siamo nel 1984) le convinzioni politiche di Voroncov non si distinguevano di molto da quelle della stragrande maggioranza delle persone della sua età, della sua istruzione e del suo gruppo di amici. Nonostante il fatto che negli ultimi dieci anni era passato almeno per un centinaio di porti stranieri, gli stereotipi si erano dimostrati più forti.

[...]. Ma all'improvviso Voroncov si era imbattuto in una storia

completamente diversa. Una storia che non poteva e non doveva esistere!

Tuttavia, la cosa più strana era che nemmeno per un istante aveva dubitato dell'autenticità dei fatti che gli si erano presentati davanti, anche se erano assolutamente incompatibili con tutto quello che sapeva sulla "rivoluzione più grande e più umana"... O i documenti gli erano sembrati assolutamente convincenti, oppure, a livello inconscio, Voroncov era pronto a ricevere proprio un'informazione del genere, perché centinaia di piccole falsità, reticenze e distorsioni avevano gradualmente formato un'unica, enorme falsità, e a quel punto era sufficiente un colpo apparentemente di poco conto perché lo specchio deformante si frantumasse in mille pezzi¹⁵.

Ma l'attenzione di Zvjagincev, così come già in Bulyčev, si sposta sugli anni Trenta e sulla politica staliniana: tutta la terza parte del romanzo si trasforma in un pesantissimo atto di accusa nei confronti di Stalin e della sua politica, unici responsabili, a suo giudizio, delle spaventose perdite subite dall'Armata Rossa durante i primi mesi della Grande Guerra Patriottica. Sarebbe stato possibile salvare milioni di vite e sconfiggere molto prima i nazisti, se Stalin non avesse commesso errori madornali, come privarsi dei suoi militari migliori proprio alla vigilia del conflitto oppure trattare il suo esercito come carne da macello:

"Non mi consideri uno scettico, ma non condivido il suo entusiasmo. Cosa possono fare delle persone raccolte a caso lì dove le truppe regolari hanno subito una sconfitta?"

"Possono, e come se possono... Segua il mio ragionamento. Lei, e non solo lei in persona, ma tutta la nostra divisione è stata deliberatamente condannata alla sconfitta fin dai primissimi giorni di guerra..."

"E perché mai?" il generale si alzò in piedi. "Non posso essere d'accordo con lei. Avrebbe dovuto vedere come hanno combattuto e come sono morti i miei uomini..."

"È proprio per questo che le dico ciò, generale. Anche per questo. Una volta un condottiero straniero disse alle sue truppe: 'Il vostro compito non è quello di morire per la patria. Voi dovete costringere quelle carogne dall'altra parte a morire per la propria patria'. Un pensiero molto acuto, vero? Ma voi non eravate pronti a una guerra vera, per questo la vostra morte è stata praticamente inutile. Non obietti, adesso le spiego. La sua divisione, duecento carri armati, avrebbe potuto causare un danno enorme ai tedeschi, se solo le sue decisioni e le sue azioni si fossero conformate alla situazione reale. E lei invece? Lei ha fatto sì che venisse distrutta..."

"Come può parlare in questo modo? Abbiamo eseguito un ordine..." si risentì Moskalev, come se non fosse stato lui ad essersi appena lamentato delle sue enormi e inutili perdite. "E i fascisti ne hanno prese parecchie da noi..."

"La smetta, Fedor Andreevič. Che cosa sono adesso per loro una trentina di carri armati, o anche un centinaio? Osservi la cartina. Ecco: Žitomir è difesa da un battaglione di ferrovieri. E se la sua divisione fosse stata lì? Se lei avesse pensato in tempo, avesse manovrato in tempo le forze a disposizione..."

"Infrangendo gli ordini?"

"E che cosa significano gli ordini nella situazione attuale? Chi è che li ha dati? Persone che avevano un'idea molto meno chiara della sua del-

¹⁵ Idem, *Odissej pokidaet Itaku*, Moskva 2003, pp. 193-194.

la situazione, che si sono servite o di elaborazioni anteguerra oppure di quelle che avevano visto su carte antidiluviane!¹⁶

Di tutt'altro avviso, invece, è il secondo gruppo di scrittori identificato da Petuchova e Černyj, la generazione di mezzo, quasi tutti ex-appartenenti alla storica Quarta ondata della fantascienza sovietica¹⁷:

Il secondo gruppo è costituito dagli autori di mezza età, prevalentemente quarantenni (A. Valentinov, L. Veršin, A. Lazarčuk e M. Uspenskij, S. Loginov, V. Rybakov, S. Sinjakin, D. Truskinovskaja). Nei loro libri risuona in maniera chiara l'insoddisfazione per i risultati degli eventi degli anni 1987-1991. La maggioranza degli autori citati parteciparono in maniera diretta a quegli eventi, furono ragionevoli fautori della democratizzazione della vita della società sovietica, della riforma del sistema. Tuttavia molte delle loro attese non si realizzarono. Si verificarono un cambio al vertice del potere e una spartizione della proprietà pubblica, nel corso dei quali molti ispiratori spirituali e ideologici delle trasformazioni democratiche in Russia furono allontanati dalla politica attiva e scacciati alla periferia della vita sociale. E a quel punto arrivò il momento del ravvedimento. Comparve la possibilità di giudicare in maniera distanziata tutto quello che era successo e che stava succedendo. Per quanto possa sembrare strano, in molti libri scritti dai rappresentanti di questo gruppo risuona in maniera evidente la nostalgia per i tempi passati, per i tempi dell'impero (comunista oppure di diverso tipo). Ad essa si associano i ricordi dei giorni di una gioventù impetuosa, piena di speranze sulla possibilità di costruire un socialismo 'dal volto umano'¹⁸.

Queste parole di Petuchova e Černyj si adattano alla perfezione alla fantascienza storica di Vjačeslav Rybakov. Nel romanzo *Gravilet "Cesarevič"*¹⁹ [Il satellite "Zarevič"], lo scrittore leningradese descrive una Russia alternativa, che non ha conosciuto gli orrori dell'autocrazia zarista, del terrorismo rivoluzionario e del bolscevismo. La Russia di Rybakov è una monarchia costituzionale che si è sviluppata in modo armonico, in cui il comunismo non è un movimento politico destabilizzante e tendente all'entropia, ma un sistema filosofico-morale che ha fatto dell'uomo la sua religione. Il

principe Aleksandr L'vovič Trubeckoj, il protagonista del romanzo, convinto comunista e fedele servitore dell'ordine costituito, così descrive la sua "fedè" in un colloquio con il suo imperatore:

"Sua altezza. Cos'è che differenzia insegnamento etico e religione etica? Solo il fatto che i dogmi di quest'ultima si fondano su un'autorità sacra, su una verità non detta che, in sostanza, è anche l'oggetto della fede, e tutti gli altri precetti sono solo una conseguenza assolutamente materiale di questa verità. Per noi l'autorità sacra è rappresentata dalla specie homo sapiens. La verità indimostrabile, nella quale bisogna credere con tutto il cuore, è che questa specie merita di esistere. Perché comunque ciò non è la conseguenza logica di qualche principio. Nessuno ha scritto questo sul cielo con le comete. Le persone si sono comportate e si comportano spesso come se fossero indifferenti nei confronti delle generazioni future, come se non fossero interessate alla loro esistenza. Il disprezzo nei confronti degli uomini si trova alla base di un simile comportamento, inconsciamente radicato, in particolare, anche a causa del fatto che tutte le religioni considerano la nostra realtà quotidiana solo una tappa preliminare e imperfetta della realtà eterna. Credere che questo formicaio imperfetto sia il valore più alto non è facile, per alcuni è addirittura ripugnante. Quello che ho raccontato prima era frutto della ragione, ma la cosa intima e principale viene dal cuore [...]. Il genere umano ha bisogno di esistere, quindi ogni uomo ha bisogno di aiuto, quindi ogni mia azione sensata deve essere d'aiuto a qualcuno. E non sto parlando solo di beneficenza o di un supino sacrificio di sé. Dato che la nostra complessa società, per avere uno sviluppo armonico e completo, necessita di migliaia di cose diverse, io posso aiutare le persone nel modo migliore svolgendo il mio lavoro nel migliore modo possibile. Quindi, ogni mio successo al servizio degli uomini, ma in nessun caso le persone al servizio del mio successo"²⁰.

Risulta alquanto evidente come Rybakov abbia una concezione del comunismo molto simile a quella di Andrej Platonov, un comunismo percepito con il cuore [*serdce*] e non con la ragione [*um*], un comunismo come regola morale che rende i suoi adepti una sorta di reincarnazione, a distanza di secoli, delle prime comunità cristiane (non a caso la massima autorità morale del movimento comunista viene indicata con il nome di "Patriarca"). Naturalmente, stanti queste premesse, è altrettanto evidente che i personaggi fondamentali della storia dell'Unione sovietica siano, nelle opere di Rybakov, profondamente diversi dai loro analoghi presenti nel ciclo di romanzi di Bulyčev. In *Gravilet "Cesarevič"* Lenin è presentato come il fondatore di questo comunismo su base etica:

"[...] Mi sono lasciato sfuggire qualcosa... Eppure il comunismo ha avuto inizio come teoria economica...".

"Oh!" feci un gesto di sufficienza con la mano. "L'Europa uscita di senno per il ciarpame! Probabilmente all'inizio Marx non riusciva a pensare a nient'altro all'infuori delle caldaie a vapore e delle fortune milionarie degli altri! 'La proprietà capitalista ha le ore contate! Gli espropriatori saranno espropriati!'. Il fatto che i comunisti abbiano rifiutato l'idea triviale della collettivizzazione della proprietà e si siano innalzati fino all'idea della collettivizzazione degli interessi è merito quasi esclusivo dei comunisti del suo impero, sire".

"Lenin" pronunciò con cautela l'imperatore, come se provasse il sapore della parola.

¹⁶ Ivi, pp. 212-213. Qui va notato che il fatto che le enormi perdite subite dall'armata rossa nei primissimi mesi dell'operazione Barbarossa sono ormai diventati una sorta di "mito" storico. Nel suo recente lavoro *Neizvestnyj Stalin* [Stalin sconosciuto], pubblicato nel 2001 e scritto insieme al fratello Žores, lo storico Roj Medvedev contesta questa interpretazione, arrivando alla conclusione che Stalin abbia avuto ragione nel non concentrare l'armata rossa lungo il confine e nel permettere ai nazisti di penetrare profondamente in territorio sovietico, Žores Medvedev – Roj Medvedev, *Stalin sconosciuto*, Milano 2006, pp. 245-272.

¹⁷ È la generazione di scrittori di fantascienza uscita allo scoperto negli anni della *perestrojka* gorbacëviana, che cambiò in modo radicale il modo di intendere e produrre fantascienza, ritornando ai modelli della fantascienza degli *šestidesjatkiki*, ma adattandoli alle nuove questioni poste dalla *perestrojka* stessa e dall'avvento di una nuova rivoluzione scientifico-tecnologica (NTR, *Naučno-Tekničeskaja Revoljucija*). Sulla fantascienza degli *šestidesjatkiki* si veda S. Bartoni, *Fantascienza e anni Sessanta in Unione sovietica*, eSamizdat, 2005 (III), 2-3, pp. 341-361.

¹⁸ E. Petuchova – I. Černyj, *Sovremennij russkij istoriko-fantastičeskij roman*, op. cit., p. 39.

¹⁹ V. Rybakov, *Gravilet "Cesarevič"*, Sankt Peterburg 1994.

²⁰ Idem, *Gravilet "Cesarevič"*, Moskva 2000, pp. 54-55.

“Sì”²¹.

Anche la figura di Stalin subisce questa rivisitazione in chiave etica. Nel racconto *Davnie poteri* [Perdite antiche], scritto nel gennaio del 1984 e pubblicato nel 1989²², Rybakov descrive un'Unione Sovietica “alternativa”, che nel 1984 è ancora governata da uno Iosif Vissarionovič ormai ultracentenario. Lo Stalin di Rybakov è diversissimo dal suo modello reale, è la perfetta incarnazione del “padre dei popoli” dipinto dalla propaganda sovietica, un leader profondamente umano che così espone, di fronte a un pubblico di laburisti inglesi, la sua idea della storia e del significato del comunismo:

“Abbiamo ben presenti gli anni Trenta. Allora molti governi commisero una serie di atti miopi, avventati, e il mondo si trovò a un passo dalla catastrofe. Qua e là le SS di ogni risma salirono al potere, sperando di utilizzare gli apparati statali di coercizione allo scopo di ostacolare l'incipiente processo di innalzamento dell'umanità su un livello di sviluppo assolutamente nuovo, nel quale questi banditi non avrebbero più trovato posto. Molte nazioni vissero in quegli anni un loro ‘putsch da birreria’...”. Parole antiche, quasi portate via dalle ondate dei pensieri successivi, perduto il loro significato minaccioso, gli si scioglievano in bocca come dolci caramelle. Era la giovinezza, i suoi segni, la sua essenza. Stalin ricordava quel tempo meglio del giorno prima, e ancora adesso il cuore, come succede ai vecchietti, gli si stringeva per l'orgoglio verso i suoi uomini, bastava solo far rivivere nella memoria i comunicati, i nomi... E come il paese aveva salutato il ventennale dell'Ottobre!²³

“Non mi soffermerò in modo particolareggiato sul problema della comparsa del totalitarismo terroristico del ventesimo secolo. È risaputo che una crescita demografica senza precedenti, la complicazione delle dinamiche economiche, il rafforzamento della dipendenza reciproca fra le forze economiche resero inefficaci i vecchi modelli di organizzazione sociale. Sorse la necessità di creare un modello che fosse capace di risolvere la sempre più crescente mancanza di coordinamento fra tutte le varie cellule sociali. A livello di principio erano possibili solo due percorsi. Il primo, l'unico ad avere un futuro, prevedeva l'innalzamento a un nuovo livello di etica e di comprensione e, conseguentemente, anche di istruzione, di responsabilità e di autonomia di ogni persona, in modo che nessuno avesse più bisogno di essere diretto, ma solo di essere informato e di essere libero di agire. Il secondo era opposto al primo: un brusco inasprimento e una diffusione capillare del controllo dello stato su ogni individuo, un costante comando dall'alto che stabilisse cosa si dovesse fare, quando e chi lo dovesse fare, il tutto inevitabilmente si accompagnò a un stupidimento generale, a un'apatia totale, a una sorveglianza e a un terrore totali. È evidente che questa strada è un vicolo cieco, dato che non limita, bensì aumenta la frattura fra la sempre più crescente complessità del mondo e la sua interpretazione da parte delle persone. Una terza via non c'era e non c'è. Per questo la storia, in modo assolutamente logico, ha generato il comunismo come mezzo per realizzare la prima via e, in seguito, il fascismo come mezzo per bloccarla attraverso la realizzazione della seconda via. In questo, e solo in questo senso, si può, purtroppo, dire che il comunismo ha generato il fascismo. La naturale forza d'urto del

comunismo è rappresentata da coloro che aspirano a innalzare tutte le persone fino a farle diventare intellettuali, intendo dire intellettuali di tutti gli strati sociali, dagli operai e dai contadini fino all'apparato statale. La naturale forza d'urto del fascismo è formata da coloro che aspirano a rendere tutti mediocri, ancora una volta senza distinzioni sociali, dall'apparato statale fino agli operai e ai contadini”²⁴.

Al di là dell'evidente *černyj jumor* del passaggio citato, è comunque altrettanto chiaro che Rybakov, pur rendendosi conto del fatto che una simile probabilità sarebbe stata praticamente nulla, avrebbe veramente voluto che le cose, per l'Unione sovietica, fossero andate così come le racconta il “suo” Stalin. Si avverte fortissima la sensazione di una perdita, di un qualcosa che, nonostante l'impossibilità, si vorrebbe rivivere. Questa sensazione di perdita è anche il motivo del titolo scelto da Rybakov per il suo racconto, come lo stesso scrittore spiega nel breve commento al racconto stesso che riportiamo alla fine della traduzione²⁵.

In generale, tutti gli autori di questo secondo gruppo sono accomunati da quella che Petuchova e Černyj chiamano *toska po ušedšej Imperii*²⁶, la nostalgia per un Impero sparito, per una dimensione imperiale, e non sempre legata forzatamente alla Russia: Andrej Lazarčuk, un altro degli scrittori della Quarta ondata, nel suo romanzo *Inoe nebo*²⁷ [Un altro cielo], descrive con toni nostalgici e quasi da apologia la Germania nazional-socialista. La generazione di scrittori che ha vissuto la propria giovinezza ai tempi dell'Impero, adesso ne sente terribilmente la mancanza.

Gli autori della giovane generazione, il terzo gruppo di scrittori individuato da Petuchova e Černyj, hanno invece un atteggiamento completamente diverso nei confronti della storia e dell'Impero:

Infine, nel terzo gruppo rientrano principalmente i giovani scrittori di età dai 25 ai 40 anni, per i quali la storia non è niente di più che un ambiente, uno sfondo per avventure di ogni genere di personaggi reali o di fantasia oppure per riflessioni su temi di carattere filosofico ed etico (A. Bessonov, R. Zlotnikov, S. Luk'janenko, A. Mart'janov, G.L. Oldi, V. Sveržin e altri). Nelle loro opere la politica è praticamente assente, così come le riflessioni degli autori sulla sostanza e le particolarità dei processi storici, e così via... I motivi scatenanti che influenzano la scelta dei romanzieri in questo caso vanno cercati non nelle condizioni esterne, sociali, nelle quali si è formata la *Weltanschauung* di questo o quell'autore, ma, prima di tutto, nel mondo interiore, nelle particolarità dei gusti e delle passioni letterarie, e così via... Spesso l'interesse di un giovane letterato nei confronti della storia è la diretta conseguenza delle sue passioni, dei suoi hobby. Così, ad esempio, Sveržin si interessa di araldica, arti belliche, armi medievali;

²⁴ V. Rybakov, “Davnie poteri”, *Pis'mo živym ljudjam*, Moskva 2004, pp. 413-414.

²⁵ Ivi, p. 427.

²⁶ E. Petuchova – I. Černyj, *Sovremennij russkij istoriko-fantastičeskij roman*, op. cit., p. 51.

²⁷ A. Lazarčuk, “Inoe nebo”, *Svjaščennyj mesjac Rin'*, Sankt Peterburg 1993.

²¹ Ivi, p. 53.

²² Idem, *Davnie poteri*, *Zvezda*, 1989, 10, pp. 9-18.

²³ Nel mondo “alla rovescia” di Rybakov il 1937 diventa l'anno del trionfo del comunismo. È impossibile non notare la malinconica ironia che accompagna queste parole.

A. Bessonov è appassionato di storia dell'aeronautica dei tempi della Seconda guerra mondiale, colleziona dei modelli di aerei. Questi interessi degli scrittori si sono ripercossi sui loro libri: il ciclo di opere di Sveržin sui collaboratori dell'Istituto di Storia Sperimentale, il romanzo di Bessonov *Alye kryl'ja ognja*²⁸ [Le ali scarlatte del fuoco]. Oldi (D. Gromov e O. Ladyženskij) sono dei profondi conoscitori della letteratura orientale antica e classica, cosa che si è manifestata nella creazione da parte loro di alcune opere storico-mitologiche: i romanzi *Geroj dolžen byt' odin*²⁹ [L'eroe deve essere solo], *Odissej, syn Laerta*³⁰ [Ulisse, il figlio di Laerte], *Ja voz'mu sam*³¹ [Lo prenderò io], *Messija očičaet disk*³² [Il Messia pulisce il disco], la trilogia *Černyj Balamut*³³ [Il nero Mettimale]³⁴.

Gli scrittori giovani che si occupano di fantascienza storica non sono interessati a un ripensamento critico della storia dell'Unione sovietica, in cui hanno vissuto solo la loro infanzia e la loro adolescenza: per loro la storia è, come giustamente affermato da Elena Petuchova e da Igor' Černyj, uno scenario in cui ambientare le avventure dei personaggi, un modo per renderle più esotiche e accattivanti: la storia, da protagonista, è diventata un semplice sfondo.



Per il padre di tutti

Ci siamo trovati tutti a dover rispondere...

[A. Tvardovskij, *Po pravu pamjati* (1966-1969), *Znamja*, 1987, 2]

Nel silenzio più profondo rintoccarono le due meno un quarto. La notte si stava diffondendo su tutto il paese, volava verso occidente, e incontro a lei correvano, con flusso ininterrotto, le notizie.

Il colloquio con i rappresentanti tedeschi era andato eccezionalmente bene. Entrambe le parti avevano il medesimo desiderio di coordinare gli sforzi. Si era riuscito ad abbassare il costo delle forniture mancanti dell'impresa nazionale Krupp & Krause per il Commissariato del Popolo per l'industria pesante, che da due settimane tenevano in apprensione molti funzionari economici, con un profitto consistente su cui era persino difficile contare. E in più le forniture sarebbero state velocizzate. Eppure l'inquietudine non cessava. Ma probabilmente, in tutti questi anni, era semplicemente diventata un'abitudine.

Di affari importanti restava, per questa notte, solo l'incontro con la delegazione laburista. Difficile aspettarsi molto da questo incontro, ma non andava nemmeno sminuito. D'altronde, Stalin non aveva mai sminuito niente. Si sforzava di mostrare per ogni cosa lo stesso grado di responsabilità, il massimo. Riposandosi, girava per quell'ufficio enorme e immerso nel silenzio, leggermente curvo e con le mani intrecciate dietro la schiena, e guardava dalla finestra spalancata e scura come oscillava una coltre fitta e grigiastra. La coltre invadeva l'ufficio, pizzicava gli occhi. È pieno di fumo, si taglia con l'accetta. E fuori, invece, probabilmente, c'è il paradiso. Maggio-paradiso. A Gori a maggio è già estate. D'altronde, anche qui rimanevano pochi giorni di calendario prima dell'arrivo ufficiale dell'estate. Stalin non poteva in nessun modo dimenticare l'accecente tempesta di sole che verso sera si era riflessa dall'esterno sui vetri, mentre all'interno si discutevano le difficoltà e i vantaggi dell'estrazione del petrolio dalle zone polari.

La porta si spalancò e nell'ufficio si precipitò sorridente la stenografa.

“Oh, quanto fumo!” esclamò, agitando entrambe le braccia davanti al viso, così che la cinghia della borsa quasi non cadde dalle sue spalle strette, coperte da un maglione. “Non è per niente ventilato! E di fuori c'è una tale aria!...”. Gemette con fare sognante e sbatté gli occhi. Scaraventò la borsetta sul suo tavolo, i fogli di carta svolazzarono qua e là, ma la ragazza, con rapidità felina, li fermò con i palmi, gridando severa: “Fermi!” aprì la borsetta, picchietto col dito su un pacchetto di sigarette che si trovava lì, tirò fuori una sigaretta, accese un fiammifero. Si sistemò, allungando le gambe, sul davanzale sotto la finestrella. Era un autentico piacere guardarla. Stalin si diresse verso di lei, aggirando il tavolo per le riunioni che era lungo quanto tutto l'ufficio. Spostò meccanicamente una sedia, lasciata fuori posto da Von Ratz. Nel silenzio ovattato il parquet scricchiolava ritmicamente sotto gli stivali.

“Ve lo siete cucinato ben bene il tedesco, lei e Vjačeslav Michalyč”, affermò la stenografa. Mostrando in tutto il suo splendore il suo giovane collo, rovesciò la testa all'indietro e con mestiere lasciò andare verso la finestrella un filo di fumo dall'odore di mentolo. Gli occhiali da sole, con delle enormi lenti circolari che la rendevano simile a una libellula, le scivolarono dal na-

²⁸ A. Bessonov, *Alye kryl'ja ognja*, Moskva 2002.

²⁹ G.L. Oldi, *Geroj dolžen byt' odin*, Barnaul 1996.

³⁰ Idem, *Odissej, syn Laerta*, Moskva 2000.

³¹ Idem, *Ja voz'mu sam*, Moskva 1998.

³² Idem, *Messija očičaet disk*, Moskva 1997.

³³ Idem, *Černyj Balamut*, Moskva 1997.

³⁴ E. Petuchova – I. Černyj, *Sovremennyj russkij istoriko-fantastičeskij roman*, op. cit., p. 39.

so, li riprese sulla nuca con la mano sinistra e, rialzando la testa, se li rimise a posto. “Mi è piaciuto veramente molto”.

“Anche a me è piaciuto”, rispose Stalin. Aveva una leggera nausea. Pensò che sarebbe stato bene uscire un po’ a prendere aria. Ma adesso non avrebbe fatto più in tempo. Beh, non fa niente, starò un po’ seduto e mi passerà. Inizio a stancarmi, ahi-ahi. . .

“Sarà una cosa lunga con i laburisti?”.

“Non lo so, Ira, dipende. . . Sei fusa, eh?”.

“Stanca morta! Beh, ho fatto una passeggiata, ho bevuto un caffè. . . al Marte!. È alla fermata Gor’kij, lo conosce? Settecento metri lungo il parco e poi attraverso la piazza, una passeggiatina per sgranchirsi le gambe. E il locale è bello, affollato, c’è la musica dal vivo, ogni sera c’è un nuovo gruppo, ieri c’erano i miei amati Alisa. Con un tempo così bello era pieno di nottambuli. Invece, la nostra mensa, compagno Stalin, non mi piace. È opprimente, cerimoniosa. . . E il caffè è sempre una schifezza!”.

“Non c’ho mai fatto caso”, disse Stalin rimanendo a stento serio.

“Sa, per mangiare non ho problemi, posso mangiare tutto. Invece bere è una cosa seria. Il caffè è una bevanda! E poi da noi non danno mai del cognac, giusto? Invece il caffè ogni tanto bisogna correggerlo con del cognac armeno, appena un gocchetto. . .”.

Ma che ne capisci tu di cognac, pensò Stalin con stizza e subito dopo si riprese. Ci siamo di nuovo. Bisognerebbe metterlo nei manuali scolastici: un esempio di retaggio nazionalistico. Il primo pensiero, infatti, non era stato quello che dei gusti non si dovesse discutere, ma che la ragazza non avesse per niente gusto. Le piace il cognac armeno, guarda un po’. E non le è nemmeno passato per la testa che mi sarei potuto offendere, pensò, e improvvisamente sorrise. Com’è bello che non le sia nemmeno passato per la testa. La porta si aprì nuovamente, entrò il segretario, un uomo anziano, calmo, familiare come una *čurchčela*³⁵. Stalin gli andò incontro.

“Un telegramma urgente”, disse a bassa voce, tendendo a Stalin un plico.

“I parlamenti del Belucistan³⁶, del Gujarat³⁷ e del Kashmir hanno votato la loro immediata separazione dall’Impero britannico, era stata messa ai voti la proposta di istituire una forma di governo di tipo sovietico”. Interessante, pensò Stalin. I soviet dei deputati in regime di multipartitismo. Adesso un’esperienza del genere può sicuramente aver successo.

“Quando è arrivato?” chiese Stalin, ripiegando in quattro il foglio blu e nascondendolo nella tasca interna della giubba.

“Sette minuti fa”.

Stalin richiuse con cura il bottone della tasca e annuì. Anche il segretario annuì, ma restò in piedi davanti a lui.

“Che altro c’è?”.

“Mentre eravate qui in riunione, Bucharin è passato prima di andare a una riunione all’Agroprom. Ha lasciato il numero di maggio del Leningrad con gli ultimi versi di Mandel’stam. Solo che ha chiesto di leggerli entro domani”, aggiunse subito il segretario, scrollando le spalle con compassione. “Dice che è a malapena riuscito a ottenerli per un giorno. La nipote ci ha già messo le mani sopra, vuole darli subito a una compagna di classe. . . pare che su due piedi abbiano assegnato loro un tema, . . . Non lo ha spiegato bene, andava di fretta”.

“Ci proverò”, disse Stalin contrariato, si voltò e, ingobbendosi e mettendo le mani nelle tasche dei pantaloni, passò di nuovo lungo il tavolo, borbottando a mezza voce in georgiano: “Quanto si scrive adesso. . . e si scrive bene. . . anche se non si dorme più. . .”.

Si fermò accanto a Ira e, risintonizzandosi subito, chiese di nuovo:

“Settecento metri? Vicinissimo, e io non lo conosco. Se ci sarà il tempo, portamici un giorno”.

Gli occhi della stenografa brillarono per il piacere e la vanità infantile.

“Solo quando c’è poca gente”.

“Domani!” disse a bruciapelo. “Verso le dieci di sera, va bene?”.

“Per adesso rimaniamo d’accordo così”.

Scoccarono le due, e un’altra porta, a due battenti, si aprì pesantemente, come un’enorme conchiglia, e lasciò

³⁶ Vasta regione dell’Asia sud-occidentale, politicamente divisa fra Iran, Afghanistan e Pakistan.

³⁷ Stato nella parte nord-occidentale dell’India.

³⁵ Piatto tipico georgiano a base di succo d’uva e farina.

entrare Molotov. Il volto di Molotov era grigio. Come stiamo invecchiando, pensò di nuovo Stalin, andando frettolosamente incontro a Molotov, pronto ad indicare alla stenografa, con un movimento delle sopracciglia, di mettersi al suo posto. Ma questa era già andata via dal davanzale, c'era solo la sigaretta ancora fumante sul posacenere, e si era solo sentito lo schioccare della borsetta che si chiudeva, dopo che Ira ci aveva ficcato i propri occhiali alla moda. Stalin si avvicinò a Molotov fino a mettersi proprio davanti a lui e, con inattesa irritazione, disse:

“Non tornare con loro. Il traduttore è sufficiente come accompagnatore. Qualche volta devi anche riposarti”.

Gli occhi di Molotov, sotto le palpebre gonfie, si fecero allegri.

“Non torno con loro. Vado al Narkomat”.

“Qualcosa di urgente?” chiese cautamente Stalin.

Molotov scrollò le spalle.

“Vedremo. Comunque qualcosa che promette bene”.

Stalin sospirò profondamente, socchiuse gli occhi, si preparò interiormente, staccandosi da tutto ciò che era inutile in quel momento, e poi disse:

“Iniziamo”.

Molotov fece due passi indietro e, ritrovandosi nella sala d'attesa, disse ad alta voce:

“Prego, signori”.

Entrarono. Stalin strinse la mano a tutti, un po' più forte e a lungo a Lord Towny, il capo della delegazione. Si accomodarono. Le sedie di legno picchiettarono brevemente sul pavimento. Stalin gettò uno sguardo fugace alla stenografa, immobile e perfettamente pronta davanti a una pila di fogli bianchi, prese meccanicamente la pipa e subito dopo la ripoggiò. Percepì lo sguardo meravigliato di Molotov scivolare sulle sue mani che avevano inspiegabilmente rinunciato all'onnipresente svago. Intrecciò le dita, fissò lord Towny che gli sedeva di fronte. Il silenzio durò un attimo.

“Ci rendiamo perfettamente conto, signori, che, trovandovi adesso all'opposizione, non siete in grado di influenzare nella misura desiderata la politica del vostro paese, il cui progresso, per voi e per tutta l'umanità, è necessario e auspicabile”, iniziò Stalin senza fretta. “Tuttavia non è compito del compagno Stalin spiegarvi di quale autorità e potenza disponga il vostro partito,

le aspirazioni di quanti milioni di persone esso cerca di esprimere e di realizzare. Noi non solo siamo felici di quest'incontro, ma abbiamo fiducia nel suo esito positivo”.

Il traduttore iniziò a borbottare, accentuando con discrezione ma autorevolmente il suono della lettera “r”. Imita gli americani, pensò Stalin, notando come echeggiassero in modo elastico, non all'inglese, le parole *prosperity, power, party*. Ha fatto incetta di videocassette hollywoodiane. Non solo, comunque. La tesi di laurea, ricordò Stalin, l'ha scritta su Whitman. Si è sistemato qui da noi, è venuto a esercitarsi nel parlato prima del dottorato, e si è trovato bene. Un ragazzo serio, coscienzioso, non ambizioso.

“Abbiamo ben presenti gli anni Trenta. Allora molti governi commisero una serie di atti miopi, avventati, e il mondo si trovò a un passo dalla catastrofe. Qua e là le SS di ogni risma salirono al potere, sperando di utilizzare gli apparati statali di coercizione allo scopo di ostacolare l'incipiente processo di innalzamento dell'umanità su un livello di sviluppo assolutamente nuovo, nel quale questi banditi non avrebbero più trovato posto. Molte nazioni vissero in quegli anni un loro ‘putsch da birreria’...”. Parole antiche, quasi portate via dalle ondate dei pensieri successivi, perduto il loro significato minaccioso, gli si scioglievano in bocca come dolci caramelle. Era la giovinezza, i suoi segni, la sua essenza. Stalin ricordava quel tempo meglio del giorno prima, e ancora adesso il cuore, come succede ai vecchietti, gli si stringeva per l'orgoglio verso i suoi uomini, bastava solo far rivivere nella memoria i comunicati, i nomi... E come il paese aveva salutato il ventennale dell'Ottobre!

“Non mi soffermerò in modo particolareggiato sul problema della comparsa del totalitarismo terroristico del ventesimo secolo. È risaputo che una crescita demografica senza precedenti, la complicazione delle dinamiche economiche, il rafforzamento della dipendenza reciproca fra le forze economiche resero inefficaci i vecchi modelli di organizzazione sociale. Sorse la necessità di creare un modello che fosse capace di risolvere la sempre più crescente mancanza di coordinamento fra tutte le varie cellule sociali. A livello di principio erano possibili solo due percorsi. Il primo, l'unico ad avere un futuro, prevedeva l'innalzamento a un nuovo livello di etica e di comprensione e, conseguentemente, anche di

istruzione, di responsabilità e di autonomia di ogni persona, in modo che nessuno avesse più bisogno di essere diretto, ma solo di essere informato e di essere libero di agire. Il secondo era opposto al primo: un brusco insprimento e una diffusione capillare del controllo dello stato su ogni individuo, un costante comando dall'alto che stabilisse cosa si dovesse fare, quando e chi lo dovesse fare, il tutto inevitabilmente si accompagnò a un istupidimento generale, a un'apatia totale, a una sorveglianza e a un terrore totali. È evidente che questa strada è un vicolo cieco, dato che non limita, bensì aumenta la frattura fra la sempre più crescente complessità del mondo e la sua interpretazione da parte delle persone. Una terza via non c'era e non c'è. Per questo la storia, in modo assolutamente logico, ha generato il comunismo come mezzo per realizzare la prima via e, in seguito, il fascismo come mezzo per bloccarla attraverso la realizzazione della seconda via. In questo, e solo in questo senso, si può, purtroppo, dire che il comunismo ha generato il fascismo. La naturale forza d'urto del comunismo è rappresentata da coloro che aspirano a innalzare tutte le persone fino a farle diventare intellettuali, intendo dire intellettuali di tutti gli strati sociali, dagli operai e dai contadini fino all'apparato statale. La naturale forza d'urto del fascismo è formata da coloro che aspirano a rendere tutti mediocri, ancora una volta senza distinzioni sociali, dall'apparato statale fino agli operai e ai contadini”.

Stalin tacque, iniziò a parlare il traduttore. Venti anni, continuò a riflettere Stalin. Che cosa sono venti anni? Volse lo sguardo verso la stenografa: la testa rivolta da un lato, la mano volava goffamente sulla carta, i riccioli neri, sobbalzanti per i bruschi movimenti, pendevano sulla fronte, la punta della lingua stretta fra i denti in modo buffo. . . Ha finito. Sentendo il suo sguardo, si voltò verso Stalin, gonfiò le guance in modo espressivo, facendo finta di sbuffare, agitò la mano. Stalin le fece un viso severo, lei rise senza far rumore, in attesa, concentrata al massimo. Venti anni. Fiducia, energia, incredibile brama di una felicità che sembra sempre a portata di mano. Che tentazione sarebbe utilizzare questa forza in modo amorale, come in una centrale idroelettrica si usa la forza dell'acqua che cade! Che incredibile concentrazione di forza! Quando le persone credono, è uno spreco di tempo dargli da pensare, e anche, ancor

prima, insegnar loro a pensare, abituarli a pensare. È molto più veloce e semplice ordinare. Per una migliore organizzazione. Per il bene della nazione. E anche per governare più agevolmente . . . È stato un bene aver avuto in tempo la capacità e il tatto di capire: l'organizzazione e l'unitarietà non sono la stessa cosa. L'organizzazione per cinque-sette anni non è una cosa difficile, persino quella carogna di Hitler è stata capace di farla con la sua banda, e a che gli è servito? Non appena è stato chiaro che non era possibile fare la guerra, questa organizzazione gli si è rivolta contro, si è trasformata nel crollo dell'economia, controllata dal partito nazional socialista dei lavoratori tedeschi, in un istupidimento su larga scala, nella corruzione, nella distruzione del potenziale creativo e in una lotta senza quartiere. L'esame della pace è molto più affidabile dell'esame della guerra. Basta mantenere questa organizzazione in una situazione di pace esteriore per qualche anno, ed essa si avvelena dei prodotti della propria disgregazione.

“Noi riteniamo”, Stalin iniziò nuovamente a parlare, “che le nazioni che ancora oggi non hanno scelto in modo chiaro nessuna di queste due vie, hanno subito e continuano a subire l'influenza di entrambe le tendenze e di fatto, nel corso degli ultimi cinquant'anni circa, si sono trovate in una situazione di equilibrio instabile: inoltre all'interno della loro struttura esistono sia elementi comunisti che fascisti. I primi assicurano il mantenimento dell'efficienza culturale e industriale di questi paesi, i secondi l'immutabilità del loro ordinamento politico. Tuttavia l'equilibrio del vecchio ordine, in presenza della pressione di queste due nuove forze, non può essere eterno. Il fascismo aspira sempre alla violenza e se è privato della possibilità di realizzarla in modo palese, la realizza in modo latente, e più passa il tempo, più è atroce. In queste condizioni diventa particolarmente importante la lotta di tutte le forze antitotalitarie per ogni uomo, per ogni germoglio di coscienza e di bontà. Noi abbiamo già esperienza di questa lotta comune. Proprio l'unione del Komintern, del Socintern, dei partiti e dei governi socialdemocratici ha impedito tutti i tentativi dei gruppetti totalitario-fascisti di arrivare al potere in Italia, Giappone, Germania, Ungheria, Francia, Spagna e”, Stalin fece un cenno rispettoso verso lord Tawny e i suoi colleghi, “in alcuni paesi del Commonwealth britannico. Adesso, dall'alto della prospetti-

va storica, possiamo dire con certezza: questa nostra vittoria comune ha evitato una guerra che probabilmente sarebbe stata molto più sanguinosa della Prima guerra mondiale. Le conseguenze catastrofiche di una guerra, se fosse iniziata negli anni Quaranta, sarebbero difficili da immaginare. Soprattutto se consideriamo che l'arma atomica, con tutta probabilità, sarebbe stata elaborata già nel corso della guerra e immediatamente utilizzata”.

Stalin si alzò. Aspettò in piedi che il traduttore finisse.

“Invece le conseguenze di una guerra, se iniziasse adesso, alla fine degli anni Ottanta, sarebbero facili da immaginare”, disse alzando la voce, lasciando al traduttore una pausa per tradurre questa breve frase. Poi continuò:

“Il fatto che al momento attuale i governi di quasi tutti i paesi del pianeta siano legati l'uno all'altro da accordi di pace, il fatto che dal millenovecentosessantatre nessuna delle potenze produca armi atomiche, o armi chimiche, e gli ulteriori fatti piacevoli della vita politica degli ultimi decenni purtroppo non costituiscono la base di una piena tranquillità. Il totalitarismo, uscito distrutto dalla lotta per il potere in campo aperto, ha toccato il fondo, ma non per questo è diventato meno pericoloso. Gli elementi fascisti, presenti nei paesi che hanno un equilibrio instabile, hanno praticamente costruito una loro internazionale, un loro stato sotterraneo costituito da molti milioni di persone, una loro supermafia di terroristi. Lo sterminio degli elementi progressisti, ovvero del fior fiore dell'umanità, significa guerra, significa genocidio. Kennedy, Allende, Moro, Gandhi, Palme... E i continui sequestri e le uccisioni degli ostaggi? Questa è una guerra e il fascismo, dal sottosuolo dove si trova, l'ha già scatenata. Il fatto che non sia stata dichiarata non cambia i fatti e fa solo il gioco degli oscurantisti. Negli ultimi anni possiamo parlare di una vera e propria escalation. Ci sono giunte già decine di volte comunicazioni su inspiegabili sparizioni da arsenali di munizioni a testate nucleari, arsenali che non si capisce come facciano ancora ad esistere. Il nemico si equipaggia. Come sempre, attraverso il furto. Noi costruiamo, il fascismo usa. Una settimana fa il nostro controspionaggio elettronico ha messo in luce in modo attendibile un fatto inspiegabile: la riprogrammazione del satellite uruguayano Celeste-27. È risultato che nel

corso di chissà quanto tempo questo satellite, lanciato sei anni fa, ha svolto la funzione di centro di coordinamento per il lancio di missili strategici che non si sa dove siano e da chi siano stati installati. Chi li ha installati? Dove sono puntati? Abbiamo comunicato all'Uruguay il fatto e abbiamo raccomandato di far rientrare il satellite per analizzare la sua elettronica, ma letteralmente un quarto d'ora dopo che la nota era stata consegnata al governo uruguayano, il satellite è esploso. Il comando di autodistruzione è stato inviato da un potente trasmettitore mobile che ancora non è stato rinvenuto e che si trovava nelle giungle paludose tra i fiumi Uruguay e Paraná, a sud-ovest delle cascate dell'Iguazù”.

Quando il traduttore ebbe finito, gli inglesi iniziarono a bisbigliare tra di loro in modo animato e un po' cupo. L'esplosione della Celeste, un satellite di produzione inglese, non era per loro una novità, ma la storia di ciò che aveva preceduto l'esplosione era stato un fulmine a ciel sereno.

“Siamo obbligati a prendere subito l'iniziativa strategica in questa guerra. Le azioni difensive, di polizia, intraprese di caso in caso da questo o quel paese, sono evidentemente prive di effetto e risultano essere un'oggettiva connivenza. Non si può più sperare che la malattia sparisca perché la cacciamo sempre più in fondo. Rischiamo di vedere il momento in cui le SS degli anni Ottanta, armate di armi rubate a noi, proveranno nuovamente a iniziare una lotta aperta per conquistare un potere legale, alla luce del sole. Una catastrofe del genere non serve né al vostro, né al nostro ordine politico, né alle vostre, né alle nostre brave persone. Il nostro paese propone di elaborare un sistema globale di lotta attiva contro l'internazionale sotterranea dei terroristi, un sistema che comprenda un'attività coordinata non solo tra gli enti responsabili dell'istruzione democratica della popolazione, non solo delle forze di polizia, ma, in caso di necessità, delle principali forze armate dei vari paesi. Il progetto di dar vita ad iniziative per la formazione di uno stretto contatto in funzione antifascista fra i ministeri della cultura e fra i servizi di spionaggio e di antispying dei vari paesi, e di creare anche, non ho paura di queste parole, un'unione militare lo porteremo successivamente a conoscenza dei governi di tutti i paesi”.

Gli inglesi si agitarono un po', ma stavolta in silenzio.

Stalin si lasciò pesantemente cadere sulla propria sedia.

“I memorandum sono già stati inviati al signor presidente degli Usa e al compagno segretario del Pcc. Tre ore fa abbiamo avuto un colloquio confidenziale con un rappresentante del governo tedesco che adesso, probabilmente, è già in volo verso Berlino. Domani il compagno Stalin si incontrerà con il signor ministro delle relazioni estere della Repubblica francese. I colloqui preliminari del signor ministro con il compagno Molotov fanno ben sperare. La Pasionaria”, Stalin sorrise in modo impercettibile, pronunciando con piacere ancora un'altra parola della giovinezza, “e Ruben³⁸ sono già in Messico. Penso che voi, come noi, abbiate visto in cosmovisione come sono stati accolti”.

Stalin si appoggiò allo schienale della sedia, facendo capire al traduttore che era nuovamente giunto il suo turno. Da sotto le palpebre semichiusse osservava gli inglesi.

“Il governo di sua maestà non ha ancora definito il suo atteggiamento nei confronti dei nostri sforzi”, aggiunse in seguito. “Saremmo felici di ascoltare le vostre considerazioni, signori”.

Ci fu una pausa. Gli ospiti si guardarono fra loro. Si sentivano gli orologi ticchettare. Sfruttando questa tregua inaspettata, Ira tirò velocemente fuori una sigaretta dal pacchetto, la prese con le labbra e si mise a cercare da accendere. La sua espressione era sperduta. Gli inglesi, vigili, si aggrapparono a questa possibilità di riempire il silenzio. Con grottesca simultaneità apparve nella mano di ognuno un accendino, tutti accendini diversi fra loro, risuonò una gran quantità di crepiti e da tutte le parti si stesero verso Ira mani con fiammelle tremolanti. Ira li guardò in modo sperduto e quasi spaventato, le sue guance arrossirono.

“Oh, grazie... io non...”.

Stalin chissà perché si tastò le tasche con le mani, sapendo che non aveva da accendere, per questo aveva rimesso a posto la pipa, gesto che aveva molto sorpreso Molotov, si era ricordato in tempo di non avere i fiammiferi. Adesso tutti guardavano Ira. Lei incassò la testa nelle spalle, poi saltò in piedi quasi disperata. Ma-

gra, irruente, con enormi occhi sporgenti, anche senza occhiali ricordava una libellula.

“Torno subito!” balbettando per il proprio coraggio, disse a bruciapelo. “Io... li scrocco alle ragazze del reparto Decifrazione! Compagno Stalin... li... li prendo anche per lei?”.

Stalin fece di no con la testa. Ira si mosse velocemente verso la porta, allontanandosi, strofinò davanti agli inglesi la scritta firmata “H. Göring werke” sui suoi jeans. Perspicace, pensò Stalin. Molotov non aveva capito, lei invece sì. Gli accendini scomparirono, uno dietro l'altro.

“È meraviglioso”, disse a mezza voce uno degli ospiti. “Ne parlerò sicuramente. Il capo della prima potenza del mondo interrompe un'importante riunione per un capriccio della stenografa! Ci scriverò sopra un articolo”.

Il traduttore, chinandosi verso l'orecchio di Stalin, mormorò in russo, ridacchiando sotto la sua barbetta da hippy. Molotov sussurrò con rimprovero:

“Tu vizi troppo i giovani, Soso”.

Stalin guardava dritto davanti a lui, il suo viso era imperturbabile.

“Per voi, signori, è meraviglioso, esotico e non molto chiaro”, disse. “Per noi è naturale”.

“... But natural for us” disse tutto d'un fiato, enfatizzando la “r”, il traduttore.

La memoria di Stalin scivolò di nuovo indietro, all'inizio di tutto. Era stata forse la prova più difficile, perché effettivamente non c'era niente, c'era bisogno di tutto. Bisognava nutrire, come polli per la cucina dello zar, quelli che al momento avevano più bisogno, mentre gli altri dovevano aspettare giorni migliori... Gli anni Venti, oh, gli anni Venti. Come era tutto pregno di conseguenze.

“I bolscevichi l'hanno fatta finita per sempre con l'antico antagonismo fra Giove e il toro”, disse sorridendo Stalin. “O possono tutti, oppure nessuno. Non appena sorgono dei privilegi più o meno legalizzati, le persone smettono di lavorare. Ha inizio una lotta oscura per un pezzo di torta e ne viene fuori un generale incattivimento. Tutto inizia ad andare al contrario, la morale diventa un fardello superfluo e il segno dell'incapacità di adeguarsi alla vita. Sui giornali vengono lodati con frasi fatte gli altruisti eroi del lavoro e vengono

³⁸ Dolores Ibàrruri (1895-1989), figura carismatica del movimento comunista spagnolo, e suo figlio Rubèn, in realtà arruolatosi nell'armata rossa e morto nel 1942 durante la battaglia di Stalingrado.

esortati a continuare nella loro abnegazione, mentre i doni della natura, gli appartamenti, le dace e le belle ragazze”, gli inglesi, come telecomandati, si voltarono verso la porta da dove era uscita correndo Ira, “toccano in sorte agli avventurieri della politica e ai ladri. Quelli che sono più coscienti e più talentuosi nemmeno si immergono in questa immondizia. E così facendo non trovano una collocazione adeguata. La possibilità di interferire sul corso delle cose inizia a manifestarsi solo dopo che si è rinunciato all’etica e al talento, ma a quel punto non è difficile immaginarsi di che tipo di interferenza si possa trattare. Contemporaneamente fa la sua comparsa anche un’altra perversione: l’ozio diventa di prestigio, alla moda. Se sto seduto con le mani in mano significa che sono onesto e di talento!”. L’orologio suonò le due e un quarto. Stalin aspettò che i rintocchi finissero, e concluse: “Il grande Marx più di un secolo fa ha formulato queste verità. La pratica sociale le ha confermate più di una volta”.

“E chi trascriverà questa arringa?” gli sussurrò allegramente all’orecchio Molotov. Stalin dondolò afflitto la testa e gli pose una mano sul ginocchio.

Era un gesto di gratitudine. Già al XX Congresso Zoščenko aveva rimproverato Stalin, perché, secondo lui, con il passare degli anni questi iniziava non più a parlare, ma a pontificare. Da allora Stalin più di una volta aveva pregato gli amici di “farlo tornare immediatamente sulla retta via” in casi del genere.

La riunione terminò poco dopo le quattro. Gli inglesi andarono via, se ne andò via anche Molotov, – Stalin, vagando stancamente per l’ufficio deserto, sentì presto sulla strada i suoi echeggianti passi solitari. Poi tintinnarono distintamente delle chiavi, si aprì e si richiuse la portiera di una vettura. Il riflesso dei fari accesi mosse leggermente la linea rettangolare della finestra. A lungo e rumorosamente gorgogliò il motorino d’avviamento e poi si spense. Gorgogliò nuovamente, a lungo e senza risultato. Erano già due settimane che Molotov si lamentava dell’accensione, ma, evidentemente, non aveva trovato il tempo di andare dal meccanico. Alla fine il motore sbuffò indolente, il fruscio cantante del glider passò accanto alle finestre, si diresse verso la porta Spasskij e si immerse velocemente nel diafano silenzio che precedeva l’alba. Anche Ira si preparava a tornare a casa, aveva sistemato le carte nei cassetti, poi vuotò la

borsetta sul tavolo, prese lo stretto necessario e lo rimise dentro, lasciando il resto sul tavolo. Era terribile pensare di portare un peso inutile sulle spalle dopo una notte del genere. Sentendo lo sguardo di Stalin, ciondolò rilassata la testa e disse onestamente:

“Mi gira tutto”.

“Però è stato interessante”, disse Stalin in modo quasi supplichevole. Sapeva che la ragazza non avrebbe lavorato in quel posto ancora a lungo, e se ne dispiaceva. “Come è andata stavolta, ti è piaciuto?”.

Lei non capì subito. La prima cosa che le era venuta in mente era che lui la stesse prendendo in giro. Soffriva per la propria mancanza di tatto. Poi si ricordò di come all’inizio della notte avesse approvato il corso dei colloqui con Von Ratz e la sua compagnia.

“Non molto”, confessò. “Lei si è comportato con loro... come se fossero dei compagni. Io invece!...” strinse i pugni e li scosse in modo ridicolo, mimando fermezza di posizione. “Almeno l’India, una carta del genere da giocare... e lei non l’ha nemmeno menzionata!”.

“Come fai a sapere dell’India, tu?”.

Lei scrollò le spalle, sporse in avanti il labbro inferiore.

“Lo sanno tutti. Le ragazze del reparto Decifrazione hanno aperto una bottiglia di champagne per festeggiare il fatto che lì sta andando tutto per il meglio. Avevo chiesto di lasciarmene un gocciolo”, sospirò, “ma sono già le quattro e mezzo...”.

“Ascolta. Una carta del genere, mi dici. La politica non è come la briscola. Non è furbizia, è premura. Perché offenderli? Il compagno Mao, mi ricordo, amava citare uno dei suoi vecchi filosofi. Se, volendo ottenere uno scopo ben preciso, ci metti un po’ meno forze di quelle che servono, forse non completamente, magari un po’ in ritardo, ma ottieni quello che vuoi. Ma se ci metti un po’ più di quello che serve, ottieni esattamente l’opposto. È così difficile mantenere la misura esatta, lo stesso compagno Mao non sempre ne è stato capace... Gli uomini per molto tempo non hanno creduto né in se stessi né nelle persone che li circondavano, perciò si sono abituati che più si è in grado di forzare la mano, più si hanno probabilità di ottenere risultati. Si sono abituati ad aver paura di non metterci la forza ne-

cessaria. Ma metterne più del necessario è molto più terribile”.

Ira annuì. No, pensò Stalin, non ascolta. Peccato. Bisogna sapere che questo accade anche agli individui, non solo alle nazioni. Di solito alle brave persone, a quelli che provano a superare il naturale, ma animale egoismo nei rapporti: se qualcosa non mi riguarda, che vada al diavolo. Nella vita capitano, eccome se capitano, errori che poi non si possono correggere con un'eccezione di varianti dello stesso tipo, e ci si sguazza per almeno venti anni. E se non si fa in tempo a sterzare in modo deciso, solo la vita stessa riesce a correggerli, o la storia, nell'unico modo che conosce, il metodo della chirurgia senza anestesia, troncando di netto un intero ventaglio di soluzioni, scaturite dalla premessa inesatta che una volta era stata adottata. Ma quanto sangue viene versato! E la cosa che offende, quella più ingiusta è che più forze, più tenacia, più arte si perdono per le operazioni che prolungano la crisi, e maggiore è la catastrofe finale. All'inizio del secolo la Russia aveva conosciuto questa verità troppo bene, non voglia dio che la conosca ancora una volta.

“Dove devi andare?” chiese.

“A Kuzminki”.

“Lontano”.

“Ma no. Mi faccio una passeggiata fino al Kuzneckij, arriverò che avranno appena aperto la metro, da lì arrivo diretta a casa... Arrivederci, compagno Stalin. Mi scusi. Per quei maledetti fiammiferi...”.

“Sciocchezze, Ira, sciocchezze. Al contrario, mi sei stata di grande aiuto. Sono in macchina, vuoi un passaggio?”.

“No, grazie. Ho voglia di respirare un po' d'aria fresca”.

“Non hai paura da sola, di notte?”.

“Ma no, che dice!”.

Andò via, facendogli un cenno di saluto sulla soglia della porta, e subito entrò il segretario. I suoi occhi brillavano di eccitazione.

“Che c'è?” chiese Stalin, che già sognava di mettersi a leggere i versi di Osip. “Nikolaj ci ha concesso un altro giorno per leggere?”.

“No, questo no”, disse il segretario. “Ma c'è un telegramma da Kapustin Jar”³⁹. Stalin si avvicinò. “È fir-

mato: Langemak⁴⁰, Korolev⁴¹. Il motore ha funzionato per duecentodiciassette ore, la trappola magnetica non si è mai interrotta”. Stalin mosse il collo soddisfatto. “Sacharov ritiene che questo sia sufficiente per andare a velocità subrelativistiche. Il prossimo esperimento lo condurranno nel cosmo”.

“Ottimo”, disse Stalin.

“E quarantasette minuti fa”, aggiunse il segretario con trascuratezza, “ha chiamato Vavilov”⁴².

“Cosa ha detto?”.

Il segretario fece una pausa teatrale da attore consumato, e poi, con un movimento rallentato, solido, alzò il pollice.

“È fiorito?” disse con un filo di voce Stalin e, curvandosi e camminando goffamente per la fretta, si lanciò verso il telefono.

“Mi ha pregato di telefonargli quando si fosse liberato”, disse il segretario alle sue spalle, già con un tono di evidente ilarità. Senza voltarsi, Stalin gli mostrò il pugno con la mano sinistra. Con quella destra, prese la cornetta, per poco non la fece cadere, la strinse così forte che la plastica scricchiolò. Le mani gli tremavano così tanto per l'eccitazione che a fatica riuscì a comporre il numero.

“Sa che cos'altro ha detto?” aggiunse il segretario a bassa voce. “Che adesso, se servisse, potremmo nutrire tutto il mondo”.

“Filiale di Aral?” chiese Stalin con voce rauca. “Parla Stalin. Collegatemi con il Reparto esperimenti, per piacere, con Nikolaj Ivanovič. Se ancora non dorme”.

Ira camminava per la città notturna e deserta. La piazza che calpesta sembrava infinita nell'oscurità, ma incredibilmente presto si ammassò all'orizzonte il blocco dormiente dell'albergo. Ridacchiando per un piacere infantile, – era strano e piacevole non usare il sottopassaggio per attraversare la strada, Ira attraversò viale Marx, impietrito nella luce arancione dei lampioni. Non c'erano macchine in giro, solo una volta, oltre il Maneggio, quasi senza far rumore, era passato, illuminato, un piccolo glider, Ira aveva sentito solo il fruscio

⁴⁰ Georgij Erichovič Langemak (1898-1938), ingegnere militare, uno degli inventori del razzo Katjuša, represso su ordine di Stalin nel 1938.

⁴¹ Sergej Pavlovič Korolev (1907-1966), ingegnere spaziale, padre dei progetti spaziali sovietici.

⁴² Nikolaj Ivanovič Vavilov (1887-1943), genetista di fama mondiale, arrestato su ordine di Stalin nel 1940 e morto in prigione nel 1943.

³⁹ Cosmodromo e poligono nella regione di Astrachan'.

dell'aria tagliente arrivare in ritardo e da lontano. Si stava così bene che Ira aveva voglia di innamorarsi. I lilla davanti al teatro Bol'soj erano impazziti, emanando il loro profumo, gli enormi grappoli biancheggiavano diafani nella fitta oscurità. Fruscivano gli zampilli volanti della fontana, il loro suono accompagnò Ira fin quasi allo CUM, che emanava luce ben oltre i suoi vetri. Superò lo CUM, arrivò davanti al ponte Kuzneckij.

Qui la fermarono. Due giorni prima due autostop-pisti ugandesi avevano tentato di far esplodere il ponte, fissando a uno dei tori una bomba. Il terrorismo, che sia dannato, sembra lontano e invece può arrivare anche da noi... Naturalmente i terroristi sono stati catturati, ma fino a quando non si arriverà a risolvere questo caso, i ponti verranno controllati per sicurezza da volontari, scelti tra quelli che la notte non riescono a dormire pensando che c'è ancora un problema da risolvere: i terroristi non avrebbero potuto far passare la mina attraverso la frontiera, quindi l'hanno ricevuta già qui, probabilmente in qualche ambasciata. Sul marciapiede si trovava un gazebo rosso, di quelli per turisti, da dove proveniva un buon odore di caffè, due voci profonde all'interno discutevano a bassa voce. Con la mano poggiata al parapetto di granito del lungofiume, era di guardia un uomo alto e magro, in pantaloni bianchi e con un giacchetto variopinto scamicciato. Sul petto aveva un binocolo a infrarossi, a tracolla il laser della compagnia Stečkin⁴³, più simile a un potente apparecchio fotografico che a un'arma. Avendo notato Ira, si allontanò dal parapetto e le venne lentamente incontro. Ira sorrise. "... Prova a immaginarti, una catena di montaggio, ventisette operazioni al secondo, e sempre così!" – disse qualcuno ad alta voce dall'interno del gazebo. L'uomo di guardia si avvicinò a Ira. Aveva il viso di un vecchio operaio della fabbrica Putilovskij, come nei film⁴⁴, e le

dita di un pianista o di un neurochirurgo. Si accarezzò con imbarazzo i baffi grigi e chiese aspirando all'ucraina la lettera "g":

"Aspetta, figliola. Devi andare dall'altra parte?"

"Già", rispose Ira.

"Allora fammi vedere i documenti, per piacere", disse, vergognandosi un po'. Ira annuì e si mise a rovistare nella borsetta. Il nécessaire per il trucco, il profumo, le chiavi di casa, le chiavi del motorino, una spazzola, un libretto di Akutagawa⁴⁵ da leggere nella metro, una sua stereofoto in costume mozzafiato da regalare a qualche ragazzo nel caso la corteggiasse e lui le piacesse, una banconota stropicciata da cinque rubli lasciata per ricordo dopo che i soldi erano spariti dalla vita dell'umanità... Il passaporto non c'è. Bene, un'altra volta. Il nécessaire. Non sarà lì dentro, comunque... Lo aprì e ne uscì fuori della roba. E allora le venne in mente.

"Cavolo!" si mise persino a ridere, sollevata. "Ecco dov'è il balordo! L'ho lasciato sul tavolo!"

"Artem!" si sentì dal gazebo. "Lo vuoi il caffè?"

"Certo che lo voglio! Adesso arrivo! ... Su quale tavolo?"

"Al lavoro... al Cremlino. Telefoni al compagno Stalin oppure al segretario e chiedi: lavora da voi una tale Ira Gol'dbrut? Le diranno come riconoscermi oppure... Oh. Non lo so".

"Ma che dici, libellula? Sono le cinque passate! O se ne sono andati tutti oppure già dormono da parecchio".

"Sì, già, dormono... ci lavoro da più di due settimane e ancora non ho capito quando dormono".

Artem annuì con simpatia.

"E come ti ci trovi?"

Ira sospirò.

"È tutto terribilmente serio. E spaventoso, hai sempre paura di sbagliare qualcosa. Oggi ho combinato una cosa che pensavo di morire!". Sospirò nuovamente. "A me piace quando c'è casino. A-do-ro stare coi bambini! Mi volevo iscrivere a pedagogia, non c'è l'ho fatta per pochissimo, sa? Ho imparato, stupidina, a stenografare, a scrivere riassunti...". Ira scrollò le spalle. "Beh, la stenografia poi alla fine mi è servita... Quest'estate proverò di nuovo a iscrivermi, sicuro".

Artem sorrise.

privata con lo scrittore, marzo 2007).

⁴⁵ Ryunosuke Akutagawa (1882-1927), scrittore giapponese.

⁴³ Igor' Jakovlevič Stečkin (1922-2001), inventore della famosa pistola che porta il suo nome.

⁴⁴ Rybakov si riferisce all'immagine degli operai della fabbrica Putilovskij tratta dai film degli anni Trenta di Grigorij M. Kozincev su Maksim (*La gioventù di Maksim*, del 1934, *Il ritorno di Maksim*, del 1937, e *Dalla parte di Vyborg*, del 1938), film che, come afferma lo scrittore in persona, "quando ero ancora un bambino venivano passati abbastanza spesso in televisione. Gli operai della fabbrica Putilovskij prima della rivoluzione d'ottobre erano l'élite della classe operaia di Pietrogrado. I più istruiti, i più ricchi di idee. Guadagnavano bene, quindi avevano un comportamento corrispondente, erano vestiti, non erano scalzi, non erano poveri. Se era un operaio anziano, sicuramente calmo, saggio, con gli occhi intelligenti e con lunghi baffi biancastri..." (conversazione

“Vabbene, corri dall'altra parte. All'altro posto di blocco dirai che ti ha fatto passare Artem, che io ti conosco, che con tuo padre siamo vecchi amici. Come si chiama tuo padre?”

“Sono orfana”, disse Ira. “Non ho né padre, né madre”.

Alla guardia si afflosciarono i baffi. Dal gazebo uscì fuori una testa rotonda che disse con rabbia:

“Artem, si raffredda!”.

“E aspetta! Come è possibile, figliola... dove?”.

“Là”, disse Ira con fastidio e richiuse bruscamente la borsetta. “Nella nazione scelta da dio. Per molto tempo non li hanno fatti andare via, non gli davano il permesso... e quando è iniziata la guerra dei cinque giorni, tutti quelli a cui avevano rifiutato il visto furono chiamati alle armi... Poi la Croce Rossa ha mandato gli orfani in quei paesi dove volevano andare i genitori”.

“Oddio”, disse la guardia. “Sei... completamente sola?”.

“Perché?” Ira si offese. “Ho un fratello maggiore, un cibernetico. Adesso è entrato nei sommergibilisti. Ogni estate vado a trovarlo, sono stata sul sommergibile. Lo sa che è molto interessante?”.

“Lo so”, disse Artem con leggera raucedine e tossì silenziosamente, schiarendosi la voce. Toccò con delicatezza la spalla di Ira. Ira miagolò.

“Vuoi un caffè?” chiese la guardia debolmente.

“No, grazie, Artem. Io andrei. Ho trascritto per tutta la notte, prima i tedeschi, poi gli inglesi...”.

Artem annuì, estrasse dalla tasca interna della giacca la scatoletta del radiofono. Con movimento abituale fece una specie di “capra” con tre dita⁴⁶, batté senza attenzione sulla tastiera. Lampeggiando pallidamente, uscì fuori l'antenna e il radiofono cominciò a gracchiare.

“Pal Semenyč? Ciao! Senti, ti sto mandando una ragazza”.

“Sì?” chiese il radiofono. “E che ci faccio?”.

“È una brava ragazza, solo che ha lasciato i documenti al lavoro. Non rimandarla indietro, è una brava ragazza, lo vedrai tu stesso”.

“Insomma, la tua ragazza ha fatto gli straordinari”, disse il radiofono con malizia. “Va bene, falla passare”.

“Benissimo. Ciao”.

“Aspetta, aspetta, Artem Grigor'evič! Ha chiamato Vaclav, ti saluta”.

“Ha chiamato? Perché non è venuto?”.

“Stava finendo un integrale. Dice che si è scordato del tempo”.

“Capito”, disse Artem con una certa, rispettosa invidia. “C'ha talento, quel diavolo”.

Il radiofono fece “mah” e disse:

“E adesso c'è qualcuno che non ha talento? Quando si lavora felici...”.

“Però siamo tutti diversi”.

“Beh, sai, Artem Grigor'evič, è come per l'altezza. Qualcuno è uno e settanta, qualcuno due metri e cinque. Ma per vivere vanno bene tutte le altezze. E senza altezza non si nasce”.

Artem si mise a ridere.

“Sei un perfetto agitatore! Aspetta, ti volevo dire ancora una cosa... Sì! È nuovamente passato quel tipetto di ieri”.

“Che tipetto?”.

“Ti ricordi? Come posso arrivare a via del ponte Kuzneckij? Devo andare alla Sala delle Mostre dell'Unione degli artisti...”.

“E che voleva quest'artista?”.

“Parlare, mi sembra di aver capito. Sarà mica insonne? Dice, che razza di ponte è questo se nelle ore di punta qui ci sono più macchine che acqua?”.

“Addirittura, che intelligentone. E tu gli hai spiegato che, ad esempio... beh, un uccello, anche se richiude le ali e cammina sull'erba, comunque rimane sempre un uccello, e non un topo! Oppure, prendi il socialismo... per quanto tu possa...”.

“Pal Semenyč, scusa, ti richiamo dopo. La ragazza qui si sta addormentando”.

“No, non fa niente”, borbottò Ira sentendosi colpevole e aprendo gli occhi con lentezza. “Sono le palpebre che mi cadono”.

“Lo vedo”.

“Va bene”, disse il radiofono. “Dille di venire e di non fare cattivi pensieri. Interrompo il collegamento”.

“Ma io non faccio mai cattivi pensieri”, affermò Ira. “Come si permette?”.

Alzandosi per un momento in punta di piedi, diede un bacio ad Artem sulla guancia rugosa, lui, per la sorpresa, gridò e poi iniziò a correre verso il ponte.

⁴⁶ Uno degli animali che vengono “descritti” con abili movimenti delle dita e mostrati ai bambini per farli divertire e imparare.

Lei amava i ponti per il senso di libertà e il vento. Era come se la città fosse stata scaraventata lontano, in disparte, restavano solo le cose fondamentali: il cielo e il fiume. Lungo il fiume si stava spandendo in modo ampio il fresco del mattino, si percepiva che presto sarebbe spuntata l'alba. Le fessure fra le nuvole si riempivano di succo scarlatto, e lungo l'acqua cristallina, che giaceva immobile immersa nella profondità, scorrevano lentamente specchi rosati. Era così bello correre in questo deserto mattutino che Ira improvvisamente si mise a strillare una qualche stupidaggine con raucedine da pirata, cadenzando sonoramente con i tacchi il passo del ritmo sfrenato appena inventato, mentre di tanto in tanto saltava per evitare le pozzanghere che aveva lasciato la pioggia calda che era caduta la sera prima.

[V. Rybakov, "Davnie poteri", *Zvezda*, 1989, 10, pp. 9-18.
Traduzione dal russo di Stefano Bartoni]



"PERDITE ANTICHE". COMMENTO DI V.
RYBAKOV AL RACCONTO

Questo è il quarto e ultimo racconto scritto in seguito a un sogno.

Il sogno era stato molto bello, luminoso. C'è Stalin con i suoi compagni di lotta, discutono di qualcosa, e alla segretaria all'improvviso viene voglia di fumare, e glielo dice direttamente, e Stalin, interrotta la riunione, la lascia bonariamente andare in cerca di un accendino da scroccare. Basta. Mi sono svegliato dopo questo sogno verso le quattro di notte, e per l'ora in cui mi dovevo alzare il racconto era già pronto nella mia testa. L'ho scritto in due giorni, e non ho avuto quasi bisogno di correzioni successive, ho dovuto rivedere solo singole frasi, e ho aggiunto l'epigrafe. E, ancora, quando già potevo far vedere il testo e addirittura offrirlo per la pubblicazione, ho inserito il cognome Palme: nell'84 non lo avevano ancora ucciso, e questo nuovo assassinio rientrava benissimo nella serie di quelli già menzionati.

Ho predetto la formazione di una lega antiterrorismo, cavolo! Quasi venti anni prima che succedesse! E A CHI ho attribuito l'iniziativa della sua costituzione! Bush si riposa e fuma in disparte...

Mi ricordo molto bene come ho scritto l'inizio del racconto. Quando ho dovuto per la prima volta premere i sei tasti che formavano la parola "Stalin", le dita

mi tremavano. Non volevano battere, ecco tutto. Un crampo, una paralisi. E in testa la voce assordante, rabbiosa di qualcuno mi gridava: "Non ne hai abbastanza, idiota? L'hai scampata già qualche volta, questa volta non ce la farai, è mai possibile così, in modo così diretto... Non stuzzicare il can che dorme, stupido! Non osare! Scrivi che il cronoscafo odorava di carburante!".

Ho fatto un respiro profondo e, senza pensarci più un istante ho battuto: "D'altronde, Stalin non aveva mai sminuito niente"...

Era un classico racconto di storia alternativa: l'epoca è la stessa in cui viviamo, l'anno addirittura è lo stesso, ma tutto è completamente diverso. Mi rendevo perfettamente conto che una tale "diversità" non avrebbe potuto avverarsi grazie a nessuna concatenazione di eventi, ma comunque qualcosa mi aveva spinto a scrivere questo racconto. In seguito mi hanno chiesto parecchie volte: di cosa parla questo racconto? Io stesso non ho compreso subito cosa rispondere, ma dopo, circa tre anni dopo, mi è venuta un'illuminazione: il ponte Kuzneckij! Dopo tutto non si chiama così per caso! E Ira lo attraversa all'alba correndo...

Ho descritto un mondo nel quale le parole significano proprio quello che sta dietro di loro. Se "ponte", allora c'è un ponte, se "nell'interesse del popolo", allora nell'interesse del popolo, se "comunismo", allora comunismo... Senza inganni.

E perché *Perdite antiche*?

È molto semplice: in queste poche paginette sono letteralmente elencate, per nome o almeno per fatti, tutte le cose fondamentali che abbiamo perso negli anni Trenta. Per questo anche noi siamo responsabili ancora oggi dell'azione del "padre dei popoli"; non perché gli abbiamo permesso di regnare (e come si poteva non permetterlo? Hanno sterminato e fucilato tutti quelli che ci hanno provato, non c'era niente da fare... sono lontano anni luce da quei demagoghi che ormai chissà da quanti anni ci esortano in modo ipocrita al pentimento universale, non dandoci, naturalmente, l'esempio e per nulla intenzionati nemmeno a partecipare a questo pentimento), ma perché ancora oggi tutti noi patiamo e siamo condannati a patire ulteriormente senza tutto quello di cui ci siamo privati in quegli anni...

[V. Rybakov, "Davnie poteri", *Pis'mo živym ljudjam*, Moskva 2004, pp. 413-414. Traduzione dal russo di Stefano Bartoni]

INDICE

BIBLIOGRAFIE

“Angelo Maria Ripellino. Bibliografia. Aggiornamento”, a cura di Antonio Pane 449-452

IMMAGINE 6



Andrej Filippov. Pausa tra una ripresa e l'altra

Angelo Maria Ripellino.

Bibliografia. Aggiornamento

a cura di Antonio Pane

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 449-452 ◇

Il fortunato ritrovamento di 26 “articoli illustrativi” di programmi radiofonici e televisivi, apparsi tra il 1955 e il 1961 sul Radiocorriere TV, e di altri scritti rari, ha reso necessario un aggiornamento della nostra bibliografia ripelliniana (eSamizdat 2004/2, pp. 251-274), che è stata contestualmente aggiornata. Alle voci “ritrovate” si aggiungono quelle riguardanti i titoli apparsi dopo il 2004.



1946

- [6] “L’ultimo Pasternàk”, *La nuova Europa*, 1946, 1, p. 8. → 2007.1

1952

- [7] Recensione a: E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, Sansoni, Firenze 1952, *Rivista di Studi Teatrali*, 1952, 3-4, pp. 346-348. → 2007.1

1955

- [7] “Figure, pagine, vicende della letteratura russa dalle origini” [presentazione della trasmissione radiofonica *Storia della letteratura russa*, a cura di E. Lo Gatto, 2. *Politica, vita sociale e letteratura dal sec. XIII al XVI. Cenni bibliografici*, prevista sul secondo programma martedì 25 gennaio 1955, ore 19,00-19,30], *Radiocorriere*, 1955, 4, p. 11.
- [8] “Quattro trasmissioni sul teatro di Ostrovskij” [presentazione della trasmissione radiofonica *Teatro di Ostrovskij. Con quelli di casa ci si arrangia. Commedia in quattro atti*, traduzione di E. Lo Gatto, regia di E. Salussolia, Compagnia di prosa di Torino della Radiotelevisione italiana, con C. Pilotto, L. Galli, A. Quinterno, A. Zanobini, M. Campa, V. Gottardi, L. Acconci, A. Marché, prevista sul secondo programma venerdì 11 febbraio 1955, ore 21,20-23,30], *Radiocorriere*, 1955, 6, pp. 10-11.

- [9] “L’idiota di Dostojewski” [presentazione della trasmissione radiofonica *L’idiota. Romanzo di Fjodor Dostojewski*, adattamento di A. Valdarnini, regia di U. Benedetto, prima puntata prevista sul secondo programma mercoledì 30 marzo 1955, ore 16-17], *Radiocorriere*, 1955, 13, p. 7.

1956

- [2] “Il sogno dello zio” [presentazione della trasmissione televisiva *Il sogno dello zio, di Fiodor Dostoevskij*, riduzione televisiva in due tempi ed un epilogo di C. Alvaro, regia di G. Morandi, con N. Marchesini, M. Bagni, M. Vannucci, A. Battistella, A. Millo, J. Morino, G. Giacobbe, N. Zocchi, I. Verdirosi, A. Sivieri, T. S. Perna, G. Patrioli, T. Pierfederici, C. Zoppegni, G. Cimara, R. Navarrini, E. Urbini, S. Spaccesi, E. Cristini, D. Coreno, A. Furlai, R. Cappellini, prevista venerdì 20 gennaio 1956, dalle ore 20,45], *Radiocorriere*, 1956, 3, p. 42.
- [3] “Un briccone moralista” [presentazione della trasmissione radiofonica *Anche il più furbo ci può cascare. Commedia in quattro atti di Aleksandr Ostrovskij*, traduzione di P. Cometti, regia di P. Masserano Taricco, Compagnia di prosa di Roma della Radiotelevisione italiana, con R. Cominetti, C. Sainati, S. Tofano, M. Colli, M. Malaspina, G. Griarotti, E. Toniolo, A. Geri, J. Morino, M. T. Rovere, M. Saccenti, G. Tempestini, F. Solieri, L. Bigatti, L. Curci, R. Graziani, prevista sul secondo programma lunedì 6 agosto 1956, ore 21,00-23,00], *Radiocorriere*, 1956, 32, p. 5.
- [4] “Il tragico e disperato Gogol” [presentazione della trasmissione radiofonica *Una vita per il teatro. Nicolaj Gogol*, a cura di U. Benedetto e M. Cattaneo, regia di U. Benedetto, Compagnia di Prosa di Firenze della Radiotelevisione Italiana, prevista sul Secondo Programma giovedì 23 agosto 1956, ore 16,00-16,45], *Radiocorriere*, 1956, 34 (19-25 agosto), p. 6.

1957

- [12] Traduzione di poesie di B. Pasternak [Il grano; Tu sei qui], in *Poeti sovietici d’oggi*, traduzioni di U. Cerroni, E. Bazzarelli, V. Strada, A. M. Ripellino, Associazione Italia-U.R.S.S., Roma 1957, pp. 10-11.
- [13] “Boris Godunov” [Presentazione della trasmissione radiofonica *Boris Godunov. Tragedia delle vere sventure*

- del Regno di Mosca, dello Zar Boris e del pretendente Grishka Otrepiev detto il falso Dimitrii. Cronaca in due parti dei molti torbidi accaduti in quei tempi scritta da Alessandro Puskin*, versione radiofonica di G. Guerrieri, commenti musicali di B. Nicolai su antichi motivi popolari russi, regia di C. Pavolini, Compagnia di prosa di Roma della Radiotelevisione italiana, con R. Ricci, G. De Lullo, A. Geri, M. Giorda, A. M. Guarnieri, F. Jandolo, G. Fattorini, M. T. Rovere, R. Cominetti, F. Caiati, G. Conforti, G. Mauri, P. Tordi, D. Crescentini, L. Curci, E. Urbini, G. Tempestini, N. Dal Fabbro, S. Mettina, V. Degli Abbati, D. Dolci, M. Molfesi, F. Solieri, S. Spaccesi, R. Pisu, L. Casciano, R. Tasna, G. Griarotti, E. Giovine, prevista sul secondo programma venerdì 10 maggio 1957, dalle ore 21,20], *Radiocorriere*, 1957, 18, p. 3.
- [14] “Con quelli di casa ci si arrangia” [presentazione della trasmissione radiofonica *Teatro di Ostrowskij. Con quelli di casa ci si arrangia. Commedia in quattro atti*, traduzione di E. Lo Gatto, Compagnia di prosa di Torino della Radiotelevisione italiana, regia di E. Salussolia, con C. Pilotto, L. Galli, A. Quinterno, A. Zanobini, M. Campa, V. Gottardi, A. Marchè, prevista sul secondo programma venerdì 5 luglio 1957, dalle ore 21,20], *Radiocorriere*, 1957, 26, p. 6.
- 1958
- [6] “Platonov” [presentazione della trasmissione radiofonica *Commedia senza titolo (Platonov). Quattro atti di Anton Cecov*, traduzione di E. Lo Gatto, adattamento e regia di C. Pavolini, Compagnia di prosa di Firenze della Radiotelevisione italiana, con G. Galletti, C. Principini, A. Miserochi, F. Farese, G. Petrasanta, E. Imberciatori, T. Erler, F. Sabani, G. Piamonti, L. Alberti, F. Luzi, M. Pisu, A. Innocenti, F. Caiati, R. Martini, C. De Cristofaro, W. Pasquini, prevista sul secondo programma mercoledì 29 gennaio 1958, dalle ore 21,20], *Radiocorriere*, 1958, 4, p. 6.
- [7] “La fanciulla di neve” [Presentazione della trasmissione radiofonica *La fanciulla di neve. Fiaba primaverile di Aleksandr Nicolàevic Ostrovskij*, traduzione di E. Lo Gatto, Compagnia di prosa di Milano della Radiotelevisione italiana, regia di A. Brissoni, commenti musicali di L. Berio, coro di Milano della Radiotelevisione italiana diretto da R. Benaglio, con G. Rossi, D. Sassoli, A. Ortolani, F. Mammi, A. Carloni, R. Salvagno, P. Mazzullo, D. Montemurri, S. Calogero, A. Susana, A. Cicorella, C. Tempestini, A. Cerliani, G. Bartolucci, R. Giangrande, M. Barbagli, T. Carraro, W. Casagrande, prevista mercoledì 26 marzo 1958 sul terzo programma, ore 21,20-23,05], *Radiocorriere*, 1958, 12, p. 6.
- [8] “I fratelli Karamazov” [presentazione della trasmissione radiofonica *I fratelli Karamazov, di Feodor Dostojievskij*, adattamento in cinque atti di J. Copeau e J. Croué, traduzione di I. Chiesa, regia di A. Barsacq, Compagnia stabile del Teatro di via Manzoni, con L. Brignone, M. Benassi, G. Santuccio, e con D. Montemurri, A. Alzelmo, G. Mauri, E. M. Salerno, L. Savelli, L. Rizzoli, A. Alori, R. Tassani, M. Spinola, D. Parravicini, G. Losavio, G. Gaggiotti, V. de Toma, A. Asti, prevista sul secondo programma giovedì 10 luglio 1958, ore 21,00-23,15], *Radiocorriere tv*, 1958, 27, p. 8.
- [9] “Che disgrazia l’ingegno!” [presentazione della trasmissione radiofonica *Che disgrazia l’ingegno, di Aleksandr Griboedov*, traduzione di E. Lo Gatto, regia di C. Pavolini, Compagnia di Prosa di Firenze della Radiotelevisione Italiana, con T. Franchini, L. Rama, G. Corbellini, W. Pasquini, F. Sabani, A. Geri, F. Cajati, L. Savelli, T. Erler, F. Luzi, C. Boni, A. M. Sanetti, G. Stoppini, C. De Cristofaro, C. Gaipa, S. Dionisi, R. Martini, prevista sul Programma Nazionale martedì 29 luglio 1958, ore 21-22,45], *Radiocorriere tv*, 1958, 30, p. 7.
- [10] “Umiliati e offesi” [presentazione della trasmissione televisiva *Umiliati e offesi, di Fiodor M. Dostojevskij*, traduzione di O. Felyne, riduzione televisiva di F. Cancogni, F. Thellung e V. Cottafavi, regia di V. Cottafavi, con E. M. Salerno, A. Casini, R. Costa, E. Rossi, C. Penneitt, C. Sonni, C. Furlai, E. Morana, A. Costa, V. Silenti, E. Maltagliati, I. Garrani, C. Duccini, V. Di Silverio, W. Bentivegna, A. Belletti, M. Feliciani, A. M. Guarnieri, prima puntata prevista sabato 27 settembre 1958, dalle ore 22], *Radiocorriere tv*, 1958, 38, pp. 14-15.
- [11] “Padri e figli” [presentazione della trasmissione televisiva *Padri e figli, di Ivan Turgheniev*, riduzione televisiva e sceneggiatura di R. Mainardi e C. Serino, adattamento di G. Morandi, scene di S. Palmieri, coreografie di G. Ciampaglia, costumi di V. Colasanti, regia di G. Morandi, con V. Garbarino, M. Feliciani, F. Volpi, E. Maran, A. Lupo, L. Casartelli, R. Rory, F. Mulè, M. Guardabassi, R. Sorrentino, A. Danieli, G. Pomeranz, E. Tattoli, E. Rossi Drago, C. Gravina, M. Bagni, A. Silvani, E. Betrone, A. Ninchi, prima puntata prevista sabato 20 dicembre 1958, dalle ore 22,00], *Radiocorriere tv*, 1958, 5, pp. 16 e 46.
- 1959
- [4] “Confessione d’amore” [presentazione della trasmissione radiofonica *Confessione d’amore, da “Il burrone” di Ivan Gonciarov*, adattamento radiofonico in quattro puntate di D. De Palma, regia di A. Gomez, Compagnia di prosa di Firenze della Radiotelevisione italiana, prima puntata prevista sul secondo programma giovedì 8 gennaio 1959, ore 18-18,30], *Radiocorriere tv*, 1959, 1, p. 14.
- [5] “La battaglia di Poltava” [presentazione della trasmissione radiofonica *Poltava. Poema drammatico di Alexander Puskin*, traduzione di D. Ciampoli, adattamento e regia di G. Colli, Compagnia di prosa di Milano della Radiotelevisione italiana, con G. Santuccio, G. Giacobbe, R. Grassilli, M. Vannucci, A. Silvani, G. Bartolotto, L. Bosisio, S. Calogero, A. M. Cini, P. Mazzullo, S. Monelli, S. Mozzi, G. Polverosi, F. Solivani, prevista sul secondo programma venerdì 6 febbraio 1959, ore 21,20-22,15], *Radiocorriere tv*, 1959, 5, p. 20.
- [6] “Un ballo in maschera” [presentazione della trasmissione radiofonica *Un ballo in maschera. Dramma in quattro atti di Michail J. Lermontov*, traduzione di E. Lo Gatto, regia di A. Brissoni, con T. Carraro, E. Cotta, D. Montemurri, V. Valeri, O. Fanfani, G. Rossi, G. Bartolotto, A. Susana, P. Mazzullo, F. Solivani, S. Calogero,

- R. Salvagno, A. Cicorella, W. Vais, R. Battaglia, prevista sul secondo programma mercoledì 25 febbraio 1959, ore 21,20], *Radiocorriere tv*, 1959, 8, p. 9.
- [7] “Dubrovskij” [presentazione della trasmissione radiofonica *Dubrovskij, dal racconto di Alessandro Puskin*, libero adattamento in quattro puntate di M. Fabbri, realizzazione di I. Alfaro, Compagnia di prosa di Torino della Radiotelevisione italiana, prima puntata prevista sul secondo programma sabato 20 giugno 1959, ore 18,00-18,35], *Radiocorriere tv*, 1959, 24, pp. 16-17 e 35.
- [8] “La Madre” [presentazione della trasmissione radiofonica *La Madre. Tre atti di Karel Capek*, traduzione di A.M. Ripellino, regia di A. Fersen, con R. Morelli, I. Garrani, R. Grassilli, G. Bonagura, P. Giuranna, G. Pincherle, D. Biagioni, R. Cominetti, A. Miserocchi, prevista sul secondo programma mercoledì 15 luglio 1959, ore 21,20-22,50], *Radiocorriere tv*, 1959, 28, p. 9.
- 1960
- [21] “Serata čechoviana al Novelliere” [presentazione della trasmissione televisiva *Una serata per Cechov*, di G. Arrivabene (per il ciclo *Il novelliere*, a cura di D. D’Anza), musiche originali e adattamenti di A. Trovajoli, scene di M. Mammi, costumi di V. Colasanti, regia di D. D’Anza, con A. Lupo, E. Zareschi, S. Tofano, C. del Poggio, F. Volpi, A. Millo, C. Gherardi, A. Maestri, M. Vanucci, A. Tieri, A. Ninchi, C. Gravina, A. Pierfederici, il Ballet russe Irina Grjebina, U. e W. Dell’Ara, e con R. Bruni, M. Campa, R. Chevallier, A. Duse, L. Gorla, M. T. Mariotti, L. Modugno, L. Pasco, P. Rosmino, A. Trampus, S. Ziviani, prevista martedì 14 giugno 1960, ore 21,00-22,30], *Radiocorriere tv*, 1960, 24, pp. 14 e 30.
- [22] “I falsi Demetri” [presentazione della trasmissione radiofonica *I falsi Demetri*, a cura di R. De Felice, regia di G. D. Giagni, Compagnia di prosa di Roma della Radiotelevisione italiana, con C. Bizzarri, I. Garrani, U. Lay, A. Pierfederici, G. Sbragia, prevista sul secondo programma giovedì 23 giugno 1960, ore 21,30-22,25], *Radiocorriere tv*, 1960, 25, p. 18.
- [23] “A Mosca durante la ‘NEP’” [presentazione della trasmissione radiofonica *A Mosca durante la NEP. La letteratura satirica e la “Nuova Politica Economica” (1921-29). Avventure di bifolchi, rispettabili cittadini e burocrati nelle pagine di Maiakovskij, Zoscenko, Olescia, Ilf e Petrov, Kataev*, a cura di S. Bernardini, Compagnia di prosa di Roma della Radiotelevisione italiana, regia di G. da Venezia, prevista sul secondo programma giovedì 29 settembre 1960, ore 21,30-22,25], *Radiocorriere tv*, 1960, 39, p. 14.
- [24] “Pugaciòv” [presentazione della trasmissione radiofonica *Pugaciòv. Poema drammatico in otto scene di Sergeij Esènin*, traduzione di F. Maticotta, regia di A. Fersen, con T. Buazzelli, C. Reali, A. Lionello, N. dal Fabbro, C. Rissone, R. Palmer, R. Cominetti, A. Pierfederici, F. Graziosi, G. Bosetti, R. Grassilli, C. Gaipa, prevista sul secondo programma mercoledì 5 ottobre 1960, ore 21,30-22,25], *Radiocorriere tv*, 1960, 40, p. 9.
- [25] “Gli uomini nuovi di Tolstòj” [presentazione della trasmissione radiofonica *Gli uomini nuovi. Commedia satirica in cinque atti di Leone Tolstòj*, traduzione di O. Campa, regia di P. Masserano Taricco, Compagnia di prosa di Roma della Radiotelevisione italiana con A. Crast, A. De Roberto, J. Morino e G. Santuccio, prevista sul programma nazionale martedì 27 dicembre 1960, ore 2,001-23,00], *Radiocorriere tv*, 1960, 52, p. 3.
- 1961
- [8] “La potenza delle tenebre” [presentazione della trasmissione radiofonica *La potenza delle tenebre. Dramma in 5 atti di Leone Tolstòj*, traduzione di G. Guerrieri, regia di P. Masserano Taricco, con A. Marcacci, E. Zareschi, A.R. Garatti, L. Modugno, A. Zanchi, E.M. Salerno, R. Ricci, C. Gheraldi, M.T. Rovere, R. Cominetti, A. Silvani, L. Curci, J. Verdirosi, V. degli Abbati, R. Franchetti, S. Varriale, R. Herlitzka, S. Dionisi, G. Tempestini, G. Pellizzi, C. Filippini, prevista sul programma nazionale, martedì 7 febbraio 1961, ore 21-23,30], *Radiocorriere tv*, 1961, 6, p. 3.
- [9] “Tramonto di una vecchia famiglia” [presentazione della trasmissione radiofonica *Marija. Otto quadri di Isaak Emmanuilevic Babel’*, traduzione di F. Frassati, riduzione di V. Sermonti, commenti musicali di C. Frajese, con C. Hintermann, M. Chiocchio, A. Crast, V. Sanipoli, F. Giacobini, L. Brignone, A. Asti, A. Ninchi, R. Cominetti, R. Palmer, F. Graziosi, C. Gheraldi, S. Rossi, L. Curci, R. Berteau, G. Ombuen, S. Spaccesi, A. R. Garalli, prevista sul secondo programma mercoledì 8 novembre 1961, ore 21,30-23,00], *Radiocorriere tv*, 1961, 45, p. 47.
- 1964
- [13] Traduzione di poesie di B. Achmadulina [I nomi delle donne georgiane], A. Achmatova [Il quaderno bruciato], M. Cvetaeva [Adolescente], E. Evtušenko [I panni sporchi dell’epoca], V. Majakovskij [Congedo], O. Mandel’stam [Non di lupo è il mio sangue], B. Pasternak [Amare gli altri è una pesante croce], A. Voznesenskij [Il pozzo della morte], N. Zabolockij [Ieri, meditando sulla morte], in *Poeti sovietici*, a cura di G. Vigorelli, incisioni di U. Mastroianni, Editalia, Roma 1964.
- 1967
- [20] “Le ‘iterazioni cromatiche’ 1952-55”, in U. Sterpini, *Opere dal 1952 al 1967*, Galleria d’arte internazionale Due mondi, Roma 1967.
- 1970
- [24] Presentazione [nei risvolti di sovraccoperta] a: J. Weil, *La frontiera di mosca. Il cucchiaino di legno*, traduzione di G. Pacini, prefazione di R. Grebeníčková, Laterza, Bari 1970.

1971

- [19] Poesie [L'ignavo non soffre i desolamenti di Praga; Ero piccolo come un Lussemburgo], in *L'almanacco dei poeti*, G. Borletti, Milano 1971, pp. 142, 144 → S.

2005

- [1] “Quattro scritti sul teatro e la poesia” [Karel Čapek, *Loupežník*; Cento anni dalla morte del drammaturgo ceco Tyl; Notizie sul teatro sovietico; Sul poeta boemo Hrubín], *eSamizdat*, 2005 (III), 2-3, pp. 447-451.

2006

- [1] A.M. Ripellino, *Storie del bosco boemo e altri racconti*, cura e postfazione di A. Pane, Mesogea, Messina 2006. ← 1942.4, 8; 1975.1; SBB; 2000.4; 2003.2

- [2] Angelo Maria Ripellino, *Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi e A. Pane, presentazione di C. Vela, introduzione di A. Fo, Nino Aragno Editore, Torino 2006. ← 1940.1, 2; 1941.3; 1942.5; 1943.2, 5; 1952.3; 1954.2; 1955.1, 2; 1957.5, 11; NGA; 1960.18; 1962.4, 7; 1964.1, 8; FA; 1967.1, 4; 1975.3; 1976.3, 14; AB; 1977.35; 1979.1; 1980.1; 1981.1; 1986.2; SC; 1990.1, 2, 3; 1993.1; 1995.1; 1998.3; 2001.1, 3; 2003.4, 6

2007

- [1] A.M. Ripellino, “Due testi ritrovati” [L'ultimo Pasternak; Ettore Lo Gatto, *Storia del teatro russo*], *eSamizdat*, 2007 (IV), 2-3, pp. xx-xx. ← 1946.6; 1952.7



INDICE

ARCHIVI

Angelo Maria Ripellino, *Due testi ritrovati*, a cura di Antonio Pane 455-458

“La furia iconoclasta dell’anno 1619. Le devastazioni nella cattedrale del castello di Praga nel resoconto in italiano di un anonimo cronista”, a cura di Simone Bardazzi 459-467

IMMAGINE 7



Michail Sapego, fondatore della casa editrice Krasnyj Matros, tra una ripresa e l'altra

Due testi ritrovati

Angelo Maria Ripellino

A cura di Antonio Pane

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 455-458 ◇

Offriamo qui di seguito i testi di due delle trentatre voci recentemente recuperate che forniscono in un'altra sezione di questo numero di eSamizdat (pp. 449-452) un sostanzioso aggiornamento alla nostra bibliografia ripelliniana (eSamizdat, 2004/2, pp. 251-274), ventisei delle quali riguardano gli "articoli illustrativi" apparsi tra il 1955 e il 1961 sul Radiocorriere tv (presentazioni di spettacoli radiofonici e televisivi di area slava che costituiscono la seconda sezione di un volume – previsto dalle edizioni Mesogea con il titolo Solo per farsi sentire – in cui saranno anche riunite una serie di interviste a Ripellino).

Il breve studio su Pasternak, ulteriore testimonianza (al momento la più antica) di una "lunga fedeltà", ci sembra interessante perché vi sono precocemente enunciati i principali temi della riflessione critica di Ripellino sul poeta di Peredelkino (la meteorologia, la natura, la musica, l'intimismo, i treni ecc., fino alle riserve sulla produzione più recente) e perché vi figurano traduzioni di frammenti (nell'ordine, da I pini, I tordi, Primavera) che ricompariranno, con sensibili varianti, nella edizione einaudiana delle Poesie.

Analogamente, nell'accurata recensione alla Storia del teatro russo di Ettore Lo Gatto (da associare all'affettuoso quanto efficace ritratto che festeggia i sessant'anni del maestro: "Tra Puškin e Mácha", La fiera letteraria, 16.7.1950, p. 3), con le sottolineature della "dimensione spettacolo" e con la sfilata conclusiva di protagonisti primonovecenteschi, Ripellino sembra ritagliare lo spazio dei suoi futuri saggi teatrali: Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia e Il trucco e l'anima.

Come già avvenuto per altri testi di Ripellino pubblicati da eSamizdat ("Quattro scritti sul teatro e la poesia", eSamizdat, 2005/2-3, pp. 447-451), nell'intento di rispettare lo stile dell'autore, gli interventi redazionali sono stati limitati al minimo indispensabile: attualizzazione dei nomi citati e uso di corsivi, virgolette e parentesi.

Antonio Pane



L'ULTIMO PASTERNAK

L'ultimo volume di Boris Pasternak, *Lo spazio della terra*, è diviso in due parti: *Sui treni mattinali* e *Versi di guerra*. C'era già in una lirica di *Seconda nascita* il motivo dei treni moscoviti. Non so quante volte torni l'immagine del treno nella poesia di Pasternak, come nelle pagine di Kaverin. Il titolo di questa prima parte allude al tempo velato dell'alba, al risveglio della natura che ricorda il risveglio favoloso dell'infanzia. Molti dei temi trattati qui si trovano anche in opere precedenti: la lirica *Pini* riprende quella del volume *Temi e variazioni*, intitolata *Nel bosco*, il quadro della città a primavera si incontra spesso in *Oltre le barriere*.

C'è qualcosa talvolta delle cantilene zingaresche di Blok, e soprattutto una atmosfera lunare e lattiginosa, il clima delle "notte" care ai simbolisti russi. Ad esempio, in queste due quartine:

Ogni sera dietro il rimorchio
sui sugheri avanza il chiarore
e cangia come grasso di pesce
e velo nebbioso d'ambra.
Annotta, e gradualmente
seppellisce la luna le tracce
sotto la bianca magia della spuma
e la nera magia dell'acqua.

I paesaggi di Pasternak richiamano le tele ariose dei pittori Serov e Levitan. Una volta l'acquazzone era l'immagine centrale del mondo di questo poeta; i suoi versi, in un gioco di lampi, riflessi, barlumi, conservano ancora un senso di umido e di piovigginoso. In lui la natura rappresenta la liberazione e la salvezza dell'uomo dal peso della realtà. L'ambiente è sempre la villa della periferia moscovita, con la sua melodiosa solitudine. Pasternak trova delle equivalenze musicali tra natura, stanza e tempo. La sua arte ha le proprie radici nella musica, come quella dei simbolisti. Belyj per il romanzo *Il cinese battezzato* si ispirò alla *Kreisleriana* di Schumann e per la *Prima Sinfonia* alle composizioni di

Grieg. Ma Pasternak, più che nelle opere dei musicisti, scopre nella natura una sequenza di note, accordi e fughe. La musica si delinea così in figurazioni concrete, in corrispondenze geometriche. Canta nella lirica *I tordi*:

Ecco una sillaba lunga, ecco una breve,
 ecco una calda doccia, ed una fredda.
 Ecco quel che producono con l'ugola,
 stagnata dal luccichio di queste pozze.
 Sui mucchietti è il loro villaggio.
 Ammiccar di dietro le tendine,
 mormorio negli angoli delle stanzette
 e cicaluccio di un intero giorno.
 Per le loro stanze spalancate
 s'aggirano indovinelli già risolti.
 Le ore batte il bosco folto,
 e i rami cantano i quarti.

Nelle ultime poesie non prende rilievo un accento mosso, irrequieto, dinamico, ma una distesa serenità contemplativa, spesso tenuta su una tastiera elegiaca. S'accentua da un lato il contenuto emotivo e dall'altro il tono casalingo. La lirica di Pasternak si risolve in mormorio, intima confidenza, operosità familiare. Tutto ciò che è casalingo in arte possiede una sua tradizione. Tat'jana nell'*Onegin*, Carlotta che taglia il pane nero nel *Werther*, la cronaca di famiglia di Aksakov, i proprietari d'altri tempi gogoliani, il taccuino di cucina di Rozanov. E si appoggia a un gusto sottile dei dettagli. Pasternak vi parlerà dell'inverno in cucina, del canto di Pet'ka, della dispensa raggelata, di un ravello amaro, con il suo tono discorsivo e la sua tendenza ad enumerare le cose.

Questa raccolta, dalla linea esile e lievissima, ha perduto quel carattere di "pasternakismo" ermetico e frammentario che Sel'vinskij derise ne *Le memorie di Evgenij Nej*. Come Esenin nelle sue ultime poesie, Pasternak da tempo s'è andato avvicinando alla chiarezza e talvolta persino alla struttura puškiniana. Le lettere inserite nel poema *Il luogotenente Schmidt* ricordano per certi accenti le lettere dell'*Onegin*. Il poeta si avvia ora a una sintassi classica, senza fratture né molteplicità di piani. *Falso allarme* è una lirica degna di Batjuškov.

Siamo di fronte a una poesia delle stagioni. Ogni primavera è una favola, una rinascita, un avvenimento mondiale. Il tempo pasternakiano sembra fermo su quel punto dello zodiaco dove è simboleggiato l'inverno che trapassa nella primavera, con il gelo che si scioglie. La ruota delle stagioni gira su un quadrante di feste, incontri, ricorrenze. Pasternak è intento a coglie-

re ogni voce e fruscio della vita, a metterne in risalto i particolari più fiochi e più nascosti. Nei versi di guerra il frammento lirico di paesaggio cede al racconto e si dispiega in cadenze di ballata. Il modello ideale per questo genere è sempre Tichonov con le sue ballate della guerra civile. Tichonov puntava sul soggetto più che sulle immagini: Stevenson, Kipling, Twain erano i suoi maestri. C'è un libro più recente di Tichonov, *L'ombra dell'amico*, del 1936, in cui da un viaggio in un'Europa fosca e annerbiata, per città immerse in un buio denso e triste, egli trae presagi del prossimo conflitto.

Pasternak aveva già composto delle ballate melodiche. Nella letteratura sovietica hanno scritto ballate Aseev, Bagrickij (sul modello di Walter Scott e di Burns) e persino Majakovskij. Pasternak coglie la guerra nel momento in cui si trasfigura in leggenda, diventando quadro, incisione, scultura. Egli circoscrive medaglioni e aureole di generali e soldati; in *Affresco che riprende vita*, con gusto acmeista, rappresenta Stalingrado notturna come in un'icona. Scene di battaglia si profilano in forma di antiche "visioni". Vjaz'ma e Gžatsk, la batteria del PVO [Protivovozdušnaja oborona (difesa antiaerea)], i fuochi d'artificio dopo le avanzate, storie di combattenti e di "eroi senza nome delle città assediate".

Queste liriche non appartengono al meglio di Pasternak, perché il tema bellico esula dal cerchio della sua arte: i componimenti più riusciti, infatti, sono anche qui quelli in cui ritorna, sommerso, il canto della natura. Talvolta si entra in un'atmosfera slava. C'è qualcosa di pagano: il senso di antichi riti e la Russia con una saggezza ieratica. I versi si coprono del colore ingemmato e aureo del vecchio mondo slavo, come le stanze dei bojari e la chiesa di Vasilij il Beato. Così nell'ultima lirica, *Primavera*, che si allarga come in una cupola trionfale:

Al sognatore e al poeta notturno
 Mosca è più cara d'ogni cosa al mondo:
 egli si trova a casa, alla sorgente
 di tutto ciò di cui fiorirà il secolo.

Pasternak rivela qui ancora una volta il suo sentimento dell'epoca. Con i versi di *Un'alta malattia*, *L'anno 1905* e *Il luogotenente Schmidt* egli aveva dimostrato come la storia possa elevare un poeta. Questi poemi infatti appartengono a quel vasto epos sovietico di cui diede il prologo Majakovskij in *Guerra e pace*. Tuttavia il senso della storia, nel quale il poeta inquadra il tormento

della propria generazione dinanzi ai nuovi tempi di cui si riconosce testimone e attore, ricorda la posizione di Blok nel poema incompiuto che si intitola *La ricompensa*. *Seconda nascita* segnò per Pasternak il distacco dall'occidente, così come i poemi avevano indicato l'abbandono dell'individualismo in nome d'una realtà sociale. In quest'ultimo volume il sentimento dell'epoca diventa amore della tradizione.

["L'ultimo Pasternak", *La nuova Europa*, 1946 (III), 1, p. 8]



ETTORE LO GATTO, *Storia del teatro russo*

La *Storia del Teatro russo* conclude quel trittico di libri in cui, con la pazienza certosina e con l'appassionata dedizione di coloro che il moderno poeta ceco Otokar Březina chiamò "costruttori di templi", Ettore Lo Gatto ha raffigurato lo svolgimento della cultura di Russia dalle origini ai nostri giorni. Come già nella *Storia della letteratura* e nella *Storia politica*, anche qui egli iscrive le vicende, gli avvenimenti, i testi, le biografie in una sintesi pacata e armoniosa. Pur muovendo dall'aspetto letterario del teatro, il Lo Gatto sa osservare lo spettacolo nella sua compiutezza e cogliere il sincronismo dei diversi elementi che lo congegnano. Non solo il repertorio, ch'egli conosce in maniera invidiabile, ma i valori figurativi della scena, gli esperimenti della regia innovatrice, la recitazione, l'accordo di musica, pittura e danza attraverso i secoli, i circhi e le marionette hanno posto a rilievo in quest'ampia cronaca che sembra includere e orchestrare storie differenti in un solo spartito.

Ciò che più colpisce il lettore nei due volumi, ricchi di illustrazioni che si susseguono come i fotogrammi d'un film documentario, è la sagacia e la sicurezza con cui il Lo Gatto inquadra e sviluppa i suoi temi, toccandone a mano a mano tutti i lati, sempre su un fondo di precisi richiami e riferimenti alla critica russa: riferimenti così copiosi che tu puoi ricavarne, come una tela nascosta, un altro filone del libro, e cioè la rassegna dei critici e recensori e storici del teatro russo.

In questa molteplicità di motivi, intrecciati con abile montaggio, il Lo Gatto non perde mai di vista l'ambiente storico, le radici sociali, le condizioni politiche

in cui una commedia maturò o uno spettacolo fu messo in scena. Fedele al criterio del giudizio obbiettivo e sereno, sino a sacrificar talvolta le proprie predilezioni, egli è riuscito a presentare in un evidente rapporto di equilibrio la parte antica e quella moderna e a giudicare senza pregiudizi tutta la materia intricata e bruciante del periodo sovietico. Il lettore avveduto può trovare in questa *Storia*, non solo il piacere della consultazione e della ricerca, facilitata da un prezioso indice che orienta a rintracciare i fili d'un vertiginoso ordito di accenni e spunti e titoli e allusioni, d'un ordito contesto con minuzia d'orologiaio, ma anche la gioia d'una scrittura lenta, meditata, che resta avvincente e scorrevole, nonostante l'inevitabile groviglio di nomi e di date, che talvolta s'affastellano come gli oggetti nei "campi totali" del cinema. Fra i maggiori pregi del lavoro van ricordate la vivezza con cui l'autore narra e condensa la trama d'innumeri drammi e la scrupolosità con cui, nella chiusa dei capitoli, nomina le rappresentazioni, gli adattamenti, le riduzioni, le opere musicali derivate dai testi dello scrittore in esame.

Per vastità di concezione e per abbondanza di particolari, la *Storia* del Lo Gatto supera quanto s'è scritto sinora sul teatro russo in occidente e forse anche in Russia. Le storie del Znovsko-Borovskij, del Wiener, della Gourfinkel erano limitate all'età contemporanea. Invecchiate ormai, sebbene doviziose di notizie, quelle del Morozov e del Varneke; e la recente compilazione in francese del regista Nikolaj Evreinov troppo unilaterale e polemica. L'unica storia complessiva in russo che abbia ancor oggi una vitalità incontestabile è quella di Vsevolodskij-Gerngross apparsa nel 1929, storia di cui il Lo Gatto ha certo tenuto conto. Sarebbe difficile voler isolare nell'enorme spazio di questo lavoro le pagine che più fanno spicco, poiché una tale opera va piuttosto considerata nella sua struttura organica, nella sua unità compositiva, nell'ingegnoso meccanismo che annoda e ingrana i capitoli. Ciascun lettore tuttavia vi scoprirà a suo modo suggestioni diverse e momenti più curiosi e zone più interessanti. Per conto nostro, porremmo in risalto il bel capitolo delle origini, dove l'autore muove le figure bislacche degli istrioni skomorochi, dei burattinai e delle maschere popolari, i "caldei" che partecipavano al rito della Fornace, i paladini, i clowns, i guerrieri della commedia-mosaico sull'imperatore Massimiliano.

Oppure il capitolo su Denis Fonvizin, che sottolinea il realismo satirico di questo commediografo settecentesco. Oppure le pagine documentatissime e ragionate su Griboedov, oppure quelle assai ricche su Puškin drammaturgo, dove tutta la letteratura critica sull'argomento è accuratamente vagliata. O quelle su Gogol', dove egli segue punto per punto, con la tranquillità d'un antico glossatore, tutte le opposte interpretazioni, formalistiche e sociali, della maniera gogoliana, trovando come sempre un centro di equilibrio. E ancora ci piace segnalare la disamina del teatro di Ostrovskij, le pagine su Čechov che in certi momenti assumono, là dove si parla di atmosfere e stati d'animo e "accoramento nostalgico", un tono di sottile poesia, oppure il capitolo su Andreev che proietta nella sua giusta luce grottesca e prestigiosa l'opera ormai trascurata di questo autore. Il teatro lirico di Blok, che fa danzare mistici fantocci in un clima da "fêtes galantes"; gli spettacoli pagliaccheschi dei futuristi a Pietroburgo; l'arte di Stanislavskij (riflessa nei suoi svariati aspetti e non imprigionata nella formuletta a cui oggi si è soliti ridurla); il cabaret di Nikita Baliev; le teorie dionisiache di Vjačeslav Ivanov; gli splendidi balletti Djagilev; la smagliante produzione scenografica del "Mondo dell'arte"; le tappe del lungo cammino di Mejerchol'd (dal simbolismo all'interesse per Hoffmann e per Gozzi, sino al costruttivismo e alla biomeccanica); i sistemi teatrali di Vachtangov, di Radlov, di Akimov; il teatro ebraico di Granovskij e di Michaels; i drammi di Majakovskij; le opere di Šostakovič e Prokof'ev; i balletti di Gliere e di Asaf'ev: ecco alcuni fra i ghiotti motivi di questa *Storia*, che resterà come una miniera inesauribile per tutti gli studiosi di teatro e come un vanto della nostra slavistica.

[Recensione senza titolo a: Ettore Lo Gatto, *Storia del teatro russo* (Sansoni, Firenze 1952), *Rivista di Studi Teatrali*, 1952 (I), 3-4, pp. 346-348]



La furia iconoclasta dell'anno 1619. Le devastazioni nella cattedrale del castello di Praga nel resoconto in italiano di un anonimo cronista

Simone Bardazzi

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 459-467 ◇

Il motivo scatenante che portò alla defenestrazione di Praga del 1618, e alla successiva rivolta, nacque apparentemente da una questione di relativa importanza. Il materiale infiammabile accumulato negli ultimi cento anni esplose nel profondo del cuore economico e politico dell'impero. Se l'imperatore Rodolfo II d'Asburgo aveva intuito che il capoluogo boemo era l'ago della bilancia della situazione generale, Matthias, "usurpatore" del trono, suo successore e fratello, aveva mal governato la città, accrescendovi il malcontento. In apparenza la causa del dissidio, che ben presto assunse proporzioni ed effetti devastanti, fu piuttosto irrilevante: una controversia sull'erezione di due chiese. Persino la scintilla che incendiò le polveri del malumore cittadino, la già citata defenestrazione, parve al tempo nient'altro che un incidente, più increscioso, che irreparabile. Gli stati protestanti, infatti, esigevano la libertà di culto come compenso per la lealtà dimostrata all'imperatore Matthias, già concessa da Rodolfo II, in forma teorica, con la cosiddetta lettera di maestà del 9 luglio del 1609. A Braunau, invece, fu impedita la costruzione di un tempio evangelico, mentre un altro già esistente nel villaggio minerario di Hrob fu chiuso e incendiato. Tali soprusi motivarono una riunione di protesta a Praga nel castello imperiale. Il 23 maggio 1618, un centinaio di nobili locali, capitanati da conte Heinrich Matthias von Thurn, presentarono le proprie rimostranze ai luogotenenti del re e imperatore. Dopo un acceso scambio di parole, i due malcapitati – i conti Wilhelm Slavata e Jaroslav von Martinitz – furono scaraventati dalla finestra della sala del consiglio nel fossato del castello. Si trattò di un volo di circa venti metri, dal quale incredibilmente i due uscirono illesi. Gli storiografi del tempo attribuirono la loro salvezza alla mano divina che, a detta loro, ne aveva attutito la caduta. Meno prosaicamente, adesso, i testi di storia sono concordi nel ritenere che essi caddero sopra un mucchio di letame, in procinto di essere utilizzato come concime per i giardini imperiali. Gli stati boemi nominarono, quindi, un direttorio con funzioni di governo provvisorio, mentre Thurn, con estrema facilità, raccolse attorno a sé un esercito piccolo e ben motivato.

La defenestrazione fu soltanto la manifestazione di superficie di

un conflitto ben più profondo. Due trattati segreti del marzo e del giugno 1617 tra l'imperatore Ferdinando II d'Asburgo, allora già chiaramente designato erede al trono imperiale, e Filippo III re di Spagna, avevano preparato il terreno ad un conflitto aperto. Nel primo trattato, in cambio delle concessioni del Finale e di Piombino e alla rinuncia di pretese imperiali sull'Alsazia, Filippo s'impegnava a non candidarsi alle prossime elezioni imperiali, lasciando così campo libero a Ferdinando. Il secondo trattato, invece, fu un vero e proprio patto di successione: Filippo riconosceva a Ferdinando il diritto all'eredità dei regni asburgici orientali. Tale patto sanciva la separazione definitiva del ramo spagnolo da quello austriaco. Gli accordi ebbero piena attuazione quando Ferdinando, eletto e incoronato re di Boemia nel 1617 e di Ungheria nel 1618, successe come imperatore a Matthias alla morte di quest'ultimo. Egli, infatti, era deciso a combattere e debellare la riforma, e per questo aveva gettato le basi per salde alleanze europee con la Spagna e la Lega cattolica. L'aperta rivolta che seguì la defenestrazione e l'istituzione di un direttorio degli stati generali offrirono a Ferdinando, dopo la morte dello zio, l'occasione che cercava. I ribelli boemi, armati di buone ragioni (e non solo), per via della violazione della lettera di maestà di Rodolfo II persero immediatamente ogni diritto nel momento in cui si ribellarono all'imperatore, al quale avevano giurato fedeltà. Nonostante si fosse ventilata un'ipotesi di accordo fra le due parti, Ferdinando scelse la via del non dialogo con i ribelli boemi. L'intransigenza del nuovo corso imperiale divenne, quindi, palese. Nell'agosto del 1619, gli stati boemi invalidarono la sua elezione a re di Boemia e indicarono come loro sovrano l'elettore palatino Federico V, capo dei protestanti tedeschi e nemico giurato degli Asburgo.

Federico godeva del sostegno diretto degli stati ribelli in Slesia e indiretto da parte dei protestanti austriaci. Nel 1613 egli si era unito in matrimonio con Elisabetta, giovane figlia di Giacomo I re d'Inghilterra¹. Le nozze erano state programmate sin dal 1608,

¹ H. Watanabe-O' Kelly, "War and politics in early seventeenth century Germany: the tournaments of the protestant union", *La civiltà del torneo secc. 12-17. Giostre e tornei tra Medioevo ed Età Moderna* atti del settimo convegno di studio (Narni, 14-16 ottobre 1988), Narni 1990, pp. 231-

ma il benessere del re d'Inghilterra era giunto soltanto cinque anni dopo, quando Giacomo I aveva stretto una forte alleanza con l'unione dei protestanti tedeschi (1611), formatasi nel 1607. Il matrimonio fra Elisabetta e Federico ottenne subito una rilevanza di carattere internazionale e a Londra le nozze furono festeggiate con grande sfarzo, apparati trionfali e *masque* di corte che videro il coinvolgimento diretto dell'architetto italiano Costantino de' Servi, come scenografo in sostituzione di Inigo Jones². La coppia fece, quindi, ritorno in Germania, accolta con tutti gli onori del caso. Il matrimonio che si tenne ad Heidelberg, nel giugno del 1613, non fu meno sontuoso e venne celebrato con grande solennità. In tale unione i protestanti vedevano, infatti, il simbolo del loro riscatto politico e religioso, oltre a cogliervi un aspetto ecumenico, dal momento che Federico era calvinista ed Elisabetta anglicana. Il conte palatino era ben conscio del suo ruolo sulla scacchiera politica europea ed aveva avuto tutto il tempo per prepararsi. Furono i suoi consiglieri, vista la parentela con il re d'Inghilterra, a spingerlo a tentare di ottenere la corona di Boemia³. Giacomo I non vedeva di buon occhio l'avventurismo politico del genero, il quale poteva contare, invece, sull'appoggio entusiasta del cognato Enrico, principe di Galles. Questi era l'erede al trono d'Inghilterra, aveva gusti italiani in fatto di arte, adorava, così come sua sorella, il teatro di Shakespeare, ma soprattutto sognava di poter divenire un punto di riferimento per tutti i protestanti d'Europa. Enrico era, inoltre, molto legato ad Elisabetta e aveva personalmente benedetto la sua unione con uno dei maggiori principi protestanti di Germania.

Nel 1615, Federico si era recato nel palatinato superiore, governato allora da Cristiano di Anhalt, suo rappresentante. Durante i loro colloqui aveva preso corpo il progetto di conquista della corona boema, così come desiderava Elisabetta d'Inghilterra, spinta dal fratello. Nel luglio del 1618, il conte Alberto di Solms si recò a Praga per proporre Federico del palatinato come re. Nel contempo, Federico inviò Cristiano d'Anhalt a Torino per convincere Carlo Emanuele di Savoia ad appoggiarlo in questa scalata al trono. Il Savoia, che dapprima si era mostrato favorevole, negò però alla fine il proprio appoggio. Anche una piccola parte dei protestanti tedeschi non vedeva di buon occhio il giovane Federico, dal

momento che avrebbero preferito, come re di Boemia, l'elettore di Sassonia Giovanni Giorgio. Questi, però, nonostante fosse di confessione luterana, si era dimostrato riluttante a schierarsi contro la casa d'Asburgo. Tale *empasse* politica, rafforzò in Federico l'idea che la corona boema fosse raggiungibile solo attraverso una mossa decisa. Elisabetta d'Inghilterra, la sua ambiziosa consorte, esercitò non poche pressioni affinché egli si decidesse ad assumere tale titolo, senza aspettare l'approvazione diretta del re d'Inghilterra, che tardava a venire. Federico, quindi, come ebbe modo di scrivere al suocero, al principio d'ottobre fece capire ai boemi che accettava la loro corona. Subito dopo questa decisione, Federico lasciò la città di Amberg, dove risiedeva al momento, per raggiungere sua moglie ad Heidelberg. Il 25 ottobre Federico ed Elisabetta attraversarono la frontiera a Waldassen, nei pressi di Cheb, dove furono ricevuti da una delegazione composta dai rappresentanti di tutte le terre della corona boema. Il conte Andrea Šlik fu il primo a dare il benvenuto al re e la delegazione fu poi ricevuta dalla regina stessa, che fu ringraziata per essersi mostrata favorevole alla loro causa. Il medesimo giorno, i due nuovi regnanti vennero accolti con entusiasmo in tutti i centri minori dell'attuale Repubblica ceca, per i quali si trovarono a passare. Il 3 novembre fecero la loro entrata solenne a Praga, città fino a quel momento considerata una città cattolica, dove però protestanti ed ebrei avevano sempre convissuto più o meno pacificamente.

Com'è noto l'eresia nei paesi germanici si era diffusa sin da prima delle teorie di Martin Lutero e ben presto si era sviluppata in diverse correnti. L'ambasciatore veneto Giacomo Soranzo nella sua relazione al senato del 1562, a tal proposito, scrisse ad esempio che "quest'eresia, cominciata da Martin Lutero, ora è divisa in sessantasei opinioni derivate dai suoi scritti"⁴. Le varie correnti dell'e-vangelismo trovarono un terreno particolarmente favorevole nella città di Praga, ben prima dell'epoca rudolfina. Sebbene la religione ufficiale fosse quella cattolica, i protestanti avevano un sufficiente margine di libertà per i propri culti. La città boema, sotto Rodolfo II, era divenuta una sorta di zona franca dove potevano prosperare le dottrine evangeliche, così come l'ebraismo. L'improvviso cambio di rotta fu un episodio senza precedenti. Per la prima volta nella sua storia, la Boemia, che era stata una sorta di baluardo per la cristianità, ma anche sufficientemente tollerante con i non cattolici, divenne un regno guidato da un protestante calvinista. Diversamente da quanto accadeva in Sassonia, dove sebbene i signori locali fossero luterani il cattolicesimo aveva trovato un proprio spazio, Federico aveva infatti in animo di attuare un'intransigente riforma

245.

² Si vedano C. Pagnini, "Ottaviano Lotti residente medico a Londra (1603-1614)", *Medioevo e Rinascimento*, 2003 (XVII/n.s. XIV), pp. 323-408 e Idem, *Costantino de' Servi. Architetto fiorentino alla corte d'Inghilterra (1611-1615)*, Firenze 2006.

³ Si vedano R.J.W. Evans, *Felix Austria. L'ascesa della monarchia asburgica 1550-1700*, Bologna 1981; J.K. Hoensch, *Histoire de la Bohême*, Parigi 1995²; R. Kann, *Storia dell'impero asburgico (1526-1918)*, Roma 1998²; A. Wandruszka, *Gli Asburgo*, Milano 1974 e il volume *Italia e Boemia nella cornice del rinascimento europeo* a cura di S. Graciotti, Firenze 1999.

⁴ Si veda E. Albèri, *Relazione degli Ambasciatori veneti al Senato*, Firenze 1839-1863, I, p. 187.

delle abitudini cattoliche.

La prima cosa che egli decise colpire fu la ricchezza delle chiese. Anche la collezione rudolfina⁵ patì la furia iconoclasta del nuovo re che, probabilmente per ottenere denari liquidi, tentò di disfarsi di una buona parte di pezzi faticosamente raccolti da Rodolfo II. I protestanti, infatti, mal tolleravano le raffigurazioni pagane e cattoliche, e non vedevano di buon occhio le nudità e le pose provocanti dei manufatti manieristi. Rodolfo II aveva sperato, quando ancora era in vita, che la sua prestigiosa raccolta d'arte antica e moderna, assemblata con tanti sforzi, divenisse una collezione permanente e parte della gloria della futura dinastia asburgica. Sette anni dopo la sua morte, invece, i calvinisti rivoluzionari di Praga ne pretesero la vendita. Questi ultimi, non riuscendo ad imporre le proprie leggi con il diritto, ricorsero alla forza. Pochi mesi dopo che Federico del palatinato ebbe ottenuto la corona, essi spogliarono la chiesa del castello di tutti gli arredi sacri e cercarono di asportare le immagini sacre in ogni luogo della città. Di quello che accadde durante le devastazioni, che furono perpetrate al patrimonio artistico e religioso di Praga, è conservato presso l'Archivio di stato di Firenze un preciso resoconto ad opera di un anonimo cronista. Si tratta di un racconto dettagliato degli eventi accaduti in città il 21 dicembre del 1619, il giorno di San Tommaso, quando i protestanti misero in pratica la distruzione di gran parte delle immagini sacre della città per ordine dello stesso Federico del palatinato. La descrizione degli eventi risulta chiara e godibile ancora oggi, redatta in uno stile fresco paragonabile a quello di un moderno reportage. Dopo un confronto diretto con il documento conservato presso la biblioteca del museo nazionale di Praga, trascritto ai primi del novecento da Vincenc Kramář⁶, risulta arduo stabilire quale sia il documento principale e quale sia la traduzione. Nei giorni in cui si svolsero i fatti non abbiamo notizie, tuttavia, sulla presenza uff-

ciale a Praga di ambasciatori fiorentini, che nel frattempo si erano trasferiti a Vienna, ma in città vi era pur sempre un folto numero di italiani. Il fatto, però, che non vi sia alcun riferimento alla loro condizione in quei giorni difficili, può far ritenere che il documento fiorentino sia una traduzione eseguita per il gran duca di Toscana o per altre corti italiane.

I calvinisti boemi entrarono nella chiesa del castello e distrussero le immagini sacre e gli arredi in esso contenuti, con mannaie e picconi. Non ebbero scampo il crocifisso dell'altare maggiore, le immagini della Vergine e di San Giovanni, così come vennero profanate la sepoltura di San Giovanni Nepomuceno e di Maria di Spagna. Le opere di valore e i preziosi furono trafugati. L'anonimo cronista ebbe modo di visitare il teatro degli eventi soltanto il giorno seguente. In sua presenza furono profanati i due altari che si trovavano nella cappella della famiglia Pernstein, le cui reliquie furono calpestate, rotte e raccolte alla rinfusa in alcuni sacchi, che furono portati via da due servitori del predicatore calvinista Sculteto per essere dati alle fiamme. Di particolare interesse, nel documento, è il dialogo fra lo scrivano delle fabbriche, incaricato di prendere nota degli oggetti contenuti nella cattedrale, e il nostro anonimo cronista. Attraverso il suo racconto abbiamo modo di conoscere la genesi di alcune dicerie popolari, già presenti ai tempi di Rodolfo II, ma che avevano trovato nuova linfa durante gli eventi narrati. Si trattava di voci che attribuivano ai cattolici e all'imperatore la vicinanza a culti esoterici, spesso demoniaci o semplici accuse di idolatria. Nella mente dei praguesi calvinisti prese forma la convinzione che fra le reliquie vi fossero ossa di cani (alludendo alla leggenda popolare che voleva che per Praga si aggirasse il diavolo sotto le spoglie di un cane nero) e di persone giustiziate sulla forca. L'accusa di idolatria da parte dei cattolici era stata la motivazione ufficiale, data da Federico del palatinato, affinché si procedesse alla rimozione delle immagini sacre e alla trasformazione della cattedrale in tempio evangelico. Due giorni gli eventi narrati, si festeggiò da parte della comunità calvinista il natale nella cattedrale del castello di Praga. Nel coro della chiesa fu posta una tavola con dodici scranni, per farvi la comunione secondo il rito evangelico, e una credenza per contenere il pane e il vino. Tutte le macerie e gli oggetti profanati furono spostati nella sagrestia e nell'attigua cappella di San Sigismondo. Il giorno di natale il re spezzò il pane a se stesso per la comunione, mentre agli altri fu offerto a fette sopra una tazza dalla quale ciascuno ne prese un pezzo, lo mangiò e bevve il vino tenendo il bicchiere con le proprie mani.

L'integralismo riformista di Federico del Palatinato e di sua moglie Elisabetta d'Inghilterra non furono accolti con entusiasmo da tutti gli abitanti di Praga. I luterani, in particolare, non tolleravano

⁵ Sulle collezioni rudolfine si veda J. von Schlosser, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze 1974; il catalogo dell'omonima mostra *Rudolf II and Prague, the Court and the City* in *Rudolf II and Prague: the Imperial Court and the residential City as the Cultural and the Spiritual Heart of Central City*, a cura di E. Fucíková Londra 1997, *Rudolf II, Prague and the world. Papers from the international conference*, a cura di L. Konečný, B. Bukovinská e I. Muchka, Praga 1998; e il catalogo dell'omonima mostra *Praga magica 1600. L'art à Prague au temps de Rodolphe II*, a cura di E. Fucíková, Dijon 2002.

⁶ Il documento originale tedesco, conservato presso la Knihovna Národního Muzea v Praze (collocazione 42 D 17), fu pubblicato nei primi del Novecento dallo storico boemo Vincenc Kramář e il suo lavoro è stato ristampato nel 1998 in edizione integrale. Tale studio, difficilmente reperibile in Italia, mi è stato segnalato da Guido Carrai, che colgo l'occasione di ringraziare per il suo fondamentale aiuto. Si veda V. Kramář, *Zpustošení Chrámů svatého Víta v roce 1619*, Praga 1998, pp. 121-126.

la totale distruzione di altari e immagini sacre. Il popolo era furioso nei confronti del nuovo re che pretendeva di portare in città dei cambiamenti tanti radicali. In molti erano propensi a ritenere che con questa sua nuova azione, egli avesse determinato la propria fine come re di Boemia. I predicatori luterani avevano iniziato a biasimarlo aspramente nelle loro prediche.

Il cronista prosegue raccontando poi come fosse stato intimato al senato della Città vecchia di togliere il crocifisso posto sul ponte Carlo. Quando tale notizia giunse all'orecchio degli abitanti della città vecchia, essi ordinarono alla guardia del ponte di controllare a vista il crocifisso e di gettare nella Vltava chiunque si fosse avvicinato per oltraggiare il crocifisso. Gli stessi luterani asserivano, inoltre, che, se il re avesse tentato di fare cose simili nelle loro chiese avrebbero reagito immediatamente, anche se avrebbero permesso che le chiese cattoliche venissero oltraggiate. Il predicatore personale del re Federico nel castello, intanto, accusava nelle sue prediche i luterani per le loro tendenze idolatre, poiché avevano conservato nei loro luoghi di culto le immagini sacre e avevano asportato un altare dalla chiesa dei gesuiti per metterlo nella loro. Il 27 e il 28 di dicembre furono infranti tutti gli altari di pietra della chiesa del castello e distrutto il prezioso altare della cappella di San Sigismondo "qual aveva fatto dipingere l'Imperatore Ferdinando o Massimiliano all'eccellente pittor Lucas Cramacher". Tutti i quadri furono asportati e gli affreschi coperti, in modo che non rimanesse visibile alcuna raffigurazione sacra. Le immagini di legno scolpite nel pulpito, che rappresentavano la passione di Cristo, furono distrutte. Si salvarono soltanto le sepolture degli imperatori.

L'anonimo cronista terminava infine il suo racconto chiedendosi come avrebbe agito l'esercito imperiale, giunto ormai nei pressi del regno di Boemia. Federico del palatinato, temendo che Praga venisse cinta d'assedio, aveva mandato un'ambasciata a Giovanni Giorgio, elettore di Sassonia, per ottenerne degli aiuti. Nelle ultime settimane proprio quest'ultimo era stato infatti aspramente criticato per aver messo assieme alcune milizie e fatto scrivere sulla propria tavola queste parole: "Io temo Iddio, amo la Giustizia, riverisco il mio imperatore". Proprio lui, pur essendo luterano, aveva scelto di stare dalla parte di Ferdinando II ed era in procinto di spingersi con le proprie truppe verso Eger (l'odierna Cheb); a tale scopo aveva già fatto condurre quattordici pezzi d'artiglieria dai suoi arsenali. Egli, a dispetto della sua fede evangelica, si era dimostrato un fedele alleato dell'imperatore, riteneva, infatti, che Ferdinando II dovesse essere ritenuto il protettore di tutta la cristianità e che il suo dovere fosse quello di difenderlo. Probabilmente, sulla decisione dell'elettore di Sassonia pesava il fatto che Federico del palatinato, di fede calvinista, si fosse comportato tan-

to aspramente con i luterani di Praga e che stesse diventando un vicino scomodo. A Giovanni Giorgio di Sassonia si deve, anche, l'appellativo con cui Federico del palatinato è passato alla storia, quello di "re d'inverno", perché, come aveva giustamente previsto, avrebbe regnato un solo inverno.

L'elettore di Sassonia, solamente pochi mesi prima, nel settembre del 1619, era stato molto indeciso su quale strada intraprendere. L'architetto e pittore fiorentino Costantino de Servi, che in quel periodo si trovava presso di lui per realizzare i progetti per la sua residenza di Weimar, ebbe modo di avere con lui un vivace scambio d'idee. Il de Servi conosceva bene Federico del palatinato ed Elisabetta d'Inghilterra, dal momento che a Londra aveva curato l'allestimento del *masque* rappresentato per il loro matrimonio. Egli conosceva anche il principe Enrico di Galles, fratello di Elisabetta, di cui era a servizio prima che egli morisse, così come conosceva lo zio di, il principe Maurizio di Nassau, per il quale aveva realizzato un edificio all'Aja⁷. Di quest'interessante relazione riportiamo qui un brano:

Non credo già che l'elettore di Sassonia sia contento di aver tal vicino né forse la Slesia né la Moravia, che sebbene si ribellano lo faranno per un certo timore. Le risposte son di esso principe molto fievoli e deboli come di tutti gli altri, dicendo che non vogliono spagnoli e che il re di Spagna si faccia [...] ma gli risposi che nessuno gli chiama altri che voi altri principi dell'Unione, voi chiaramente anche il Papa con tutta l'unione dei cardinali e principi d'Italia come d'altre provincie che voi sapete. Voi volete far l'unione e non vorresti che li altri la facessero per difesa della nostra religione e non di spagnoli come voi pensate, lassate stare la religione e vedrete che sarete contenti da noi cattolici, che ancora noi amiamo la libertà di stato e conservazione di nostra religione se in altra maniera si mescoleranno le carte con gran perdita e rovina di tutta la Germania e cristianità; e Vostra Altezza spenderà gran denari che si farebbe due palazzi così cominciati, e così passando questi ragionamenti per burla dico quel che forse gli fo pensare allo stato suo, che se lui toccherà il vicino di [...] Pamperge e Viersispurge, sarete ancora voi molestati, e guardatevi da mali consigli se ben dite che son buoni non saranno mai da Dio approvati volendo pretender quel di altri senza legittima causa non consiglio da Dio, ma dal Diavolo⁸.

Il de Servi, come apprendiamo da una sua lettera alla segreteria fiorentina del 25 settembre, si diceva sicuro che il duca Giovanni Giorgio di Sassonia non sarebbe stato affatto contento di avere Fe-

⁷ Lettera di Costantino de Servi alla segreteria granducale dall'Aja, 20 novembre 1615, ASF [Archivio di stato di Firenze], Mediceo del principato, f. 1363 c. non numerata.

⁸ Lettera di Costantino de Servi alla segreteria granducale da Weimar, 25 settembre 1619, ASF, Mediceo del principato, f. 996, c. 900r-v.

derico come confinante nelle regioni della Slesia e della Moravia. Tuttavia, le sue reazioni in quei giorni erano ancora timide e incerte, così come quelle degli altri principi, dal momento che essi non volevano l'intervento degli spagnoli nelle terre dell'impero. Il fiorentino, invece, aveva motivato al duca di Sassonia la lega cattolica, voluta da Papa e dai principi cattolici, spiegandogli che si trattava di una mossa preventiva per contrastare l'unione dei protestanti. Egli, pertanto, aveva invitato il proprio committente tedesco a lasciare da parte le questioni di religione ed entrare nella lega dei cattolici, poiché essi avevano rispetto della libertà degli altrui stati. Il de Servi, poi, lo aveva messo in guardia da entrare in guerra dalla parte di Federico del palatinato, in quanto sarebbe stata solamente una perdita di tempo e di soldi, con i quali avrebbe potuto costruire persino altri due palazzi, oltre a quello che gli aveva commissionato. Così dicendo, il fiorentino cercava di farlo riflettere sui consigli che riceveva, spiegandogli che si sarebbe trovato, prima o poi, confinante del Palatino e che gli avrebbe certamente arrecato continue molestie. Cristiano di Anhalt, a sue spese, aveva addirittura costituito una *task force* di mercenari incaricata di proteggere l'elezione di Federico del palatinato a re di Boemia. Se questi non avesse accettato la corona, aggiungeva il de Servi, si sarebbe potuto pensare che il duca Sassonia avrebbe cercato di ottenerla per sé stesso, nonostante la sua parvenza di neutralità. Tuttavia, se Federico, come invece accadde in seguito, sarebbe divenuto re di Boemia, Giovanni Giorgio di Sassonia non avrebbe certamente potuto tollerarlo come vicino. Per questo motivo, l'architetto toscano si augurava che il proprio committente si spingesse sempre più dalla parte dell'imperatore Ferdinando II e della lega cattolica:

Siamo alcune volte venuti a tale che l'ho lasciato confuso, e se non fosse la persuasione dei prencipi di Analt suoi zii non sarebbe in questi pensieri, come è dal prencipe Ludovico e prencipe Cristiano che è oggi per esser generale dell'unione quelli che lo fomentano e gli anno fatto mettere in essere da 300 cavalli fino in 1000 sotto la sua carica saranno per al presente pagati da esso, et di indi aspetta di marciare, che già sarebbe partito se non che si crede si aspetti se il parer del re di Inghilterra se il palatino suo genero deva accettar la detta corona di Boemia e se lui non l'accetta ho paura che questo non ci pretenda lui d'accordo così e abbia li medesimi aiuti sotto mano del detto palatino, se bene crederò che l'elettor di Sassonia non lo vorrà per vicino poi che può pretendere questo l'elettorato come si deve credere che farebbe et così spero che detto Elettor si stabilisca sempre più in favor dell'imperatore se ben non apparisce e voglia esser neutrale nonostante le ambascerie che gli vanno intorno per metterlo nell'Unione contro al Re Ferdinando e

*a tutta la religione cattolica*⁹.

Sicuramente non furono le parole del de Servi a far desistere l'elettore di Sassonia dall'appoggiare il Palatino, ma la minaccia crescente che questi rappresentava per il ducato di Sassonia. Federico si sarebbe del resto dimostrato un pessimo re, oltre che un calvinista intransigente, apertamente schierato non solo contro i cattolici, ma anche contro i luterani. Meno di tre mesi più tardi, quindi, anche l'elettore di Sassonia si schierò dalla parte della lega cattolica senza incertezze. A riprova dell'integralismo del re d'inverno, invece, rimangono i trentatré articoli che egli promulgò nel dicembre del 1619, trascritti in calce al resoconto dell'anonimo cronista.¹⁰



[536r] *Di Praga a Sua Altezza 1619. Per causa della distruzione degli altari, crocifissi e altre immagini nella chiesa di castello, è seguito, che io in verità non so come io debba descrivere l'abominevole, orribile ed empia desolazione. Addì 21 di dicembre, che fu il giorno di San Tommaso dopo mezzogiorno si diede principio. Il signor Bichobol Berka, signor Ruppa, signor Budewez, signor Michalowiz Bernstorff, signor Daniel Schreta, e molti altri della loro opinione furono presenti; ruppero tutti gli altari, e crocifissi con mannaie e picconi. Nel mettere a basso il crocifisso grande che era sopra l'altar maggiore, volendo i lavoranti lasciarlo senza che si rompesse la croce, fu comandato che la lasciassero cadere, e non la riguardassero. La quale fece una sì orrenda caduta, che pareva cadesse tutto l'edificio. Il Bernstorff urtandola con i piedi gli disse: "ah, qui giaci o povero Gesù aiuta te stesso". Di poi congiunsero le immagini della Beata Vergine e di San Giovanni, dicendogli con empie parole: "Mentre viveste vi amaste l'un l'altro, ora amatevi ancora l'un l'altro". Con la bella immagine della Beata Vergine quale più volte fu adornata di gioie dalla signora Schlawata, fecero molte impietà. Due ferrate, che erano all'intorno della sepoltura del Beato Giovanni, ruppero; e fracassarono per tutto i crocifissi che erano sopra gli epitaffi. Aprirono con grande impietà e crudeltà i sepolcri dei santi Padri, bestemmiando contro Dio e i suoi santi; ed è più da meravigliarsi della somma benignità, e longanimità di nostro Signore Iddio, che della deformità e perversa cecità di questo popolo non cristiano. L'altare maggiore e*

⁹ Ibidem.

¹⁰ *Avvisi da Praga del 1619*, ASF, Mediceo del principato, f. 4575, c. 536r-539v.

tutte le sedie si sono levate dal coro. L'altare di mezzo di nostra Donna fra il coro e la sepoltura degli Imperatori è stato fracassato fino a terra. L'artificiosissimo crocifisso fatto portare da Norimberga con grandissima spesa dalla beata madre di Rudolfo II, e che stava al sasso della sepoltura, l'ha impetrato il signor Poppel e fattolo condurre a casa sua, e, come si dice, ha animo di metterlo al battistero della sua chiesa. Tal distruzione d'altari e immagini durò [536v] quel giorno delli 21 di dicembre, fino a mezzanotte. Il seguente giorno si fece opera di levar ogni cosa fuor degli occhi degli uomini. Lunedì vi stetti io stesso, per spazio di un'ora intera, riguardando con sommo cordoglio (e non vi era altro cattolico nella chiesa) nella maniera che da due begli altari nella cappella del Pernstain pigliarono le sante reliquie, le ruppero e gettarono a terra, e le calzarono con i piedi. Sporte intere piene di teste e altre reliquie, la maggior parte della Compagnia di Sant'Orsola e San Maurizio, tutte ornate di seta e d'oro furono portate via da due servitori del predicante Sculteto calvinista per darle al fuoco; e m'approssimai apposta per vedere di averne qualcuna, ma non potei ottenerla. Quando entrai, il Pauschreiber, o voglian dire scrivano delle fabbriche, mi esortò à non dimorarvi troppo; ma pure vi rimasi riguardando la bella commedia. Vi era anche un dottore consigliere del re, il quale per istigazione come potei comprendere dal suddetto scrivano, voleva cominciare a discorrer meco, ma io non gli davo orecchie. Egli mi asserì per cosa certa, che fra le reliquie che avanti che io entrassi, erano state portate via, vi era un cranio d'un cane, e che fra tali ossa, ve ne dovevano essere anche di quelli che erano caduti dalla forca, che l'idolatrie e superstizioni presso i cattolici, erano così grandi, che le semplici genti potevano facilmente essere ingannate con simili ossami. Quello stesso dottore mi disse di più, che non voleva partirsi di la fin che conforme al comandamento regio queste idolatrie non fossero tolte via totalmente. Che la causa perché il re si sia mosso a ciò fare era principalmente che egli più volte dal suo oratorio vide i cattolici in presenza sua andare in chiesa e in essa cadere avanti agli altari, crocifissi e immagini usando simili idolatrie; il che a sua maestà non avvezza a vedere nemmeno a comportare così fatte cose, parve molto strano; e però ella medesima andò i giorni passati in esse per vederne gli effetti più chiari, avanti a chi le misere genti usavano queste cerimonie idolatre; e trovò che lo facevano avanti le putative reliquie, crocifissi, immagini del signore della Beata

Vergine e di altri santi di legno e dipinti; e però si risolse di voler le sue chiese [537r] libere d'ogni idolatria; e a fin che Sua Maestà non vedesse più tali cose da simili genti, comandò che affatto si levassero. Di più riguardando io nella cappella del Pernstain, quel che con le reliquie facevano, Mi domandò di chi era un tal ritratto che era sull'ala dell'altare. Risposi essere del signor Pernstein, d'uno della più nobil casata, e che era stato dei più principali del regno di Boemia, essendo stato rispettato come prencipe. Di più domandatomi che ufficio egli aveva avuto, gli disse che era stato conservatore segreto di sua maestà cesarea e gran cancelliere nel regno di boemia. Onde soggiunse, se egli non ha servito e consigliato il suo imperatore e re, e anche il paese meglio di quello che da molti anni in qua hanno fatto molti altri imperatori e re, e arciduchi d'Austria, avrà meritata la forca: e i consiglieri dell'imperatore passato e ora del vivente seguono i consigli spagnoli dietro alla soppressione ed estirpazione della religione evangelica e che qui né volevano ammonizioni, né altra cosa; e che da dieci e più anni si diede abbastanza ad intendere, che se si rimuovevano così fatti consigli, la cosa non poteva durare. Che egli stesso già tre anni or sono l'aveva accennato al signor Egenmiller in Aschafenburg in una conversazione, che egli era uomo prudente, ma accecato in questo caso come gli altri, che non vedono come malamente consiglino i loro signori, li seducano, e perdano loro gli stati, e regni: che i signori austriaci, sono per se stessi buoni, ma che solo anno questo mancamento che si lasciano reggere e governare da simili mali consiglieri e non attendono essi medesimi alle lor cose, e che è danno che l'imperatore Ferdinando per via di simili consiglieri, per i suoi consigli spagnoli e gesuitici sia stato ridotto a tale stato, e perciò abbia perduto sì bei paesi, ma che la cosa era già fatta e cose simili. Finalmente non potendo io acquistar nessuna di quelle reliquie, ed essendo sopraggiunti alcuni predicanti, me ne andai. Quello stesso giorno dunque, e il seguente cioè il giorno di Natale essendo di tal maniera sformata la chiesa, giacendo la maggior parte delle cose sottosopra nella sacrestia, e nella cappella di San Sigismondo, fu preparata sul coro una tavola con 12 scanni per la comunione alla calvinistica, e postavi una credenza. Il giorno [537v] del Natale il re ruppe a se medesimo il pane per la comunione. Agli altri fu dato in fette sopra una tazza, dalla quale ciascuno ne pigliava un pezzetto, lo mangiava, e poi beveva, si come queste cerimonie son note sebbene nel principio della cristianità, né in questa chiesa,

né in tutto il regno di Boemia non furono mai vedute; poiché i piccardi in Boemia non hanno mai usato simili riti nelle loro comunioni. Il signore Ruppa, signore Budwez, signore Harrat, signore Daniel Skrata, e molti altri sedevano a tavola. Vi vennero molte centinaia di persone per vedere sì inusitato spettacolo, e ne restarono attoniti, non avendo mai visto di simil comunioni, dolendogli di aver accettato per lor capo un tal re empio, dicendo, essere impossibile che vi si possa sperare la benedizione di Dio. La seconda festa di Natale da ambo le parti del coro, dove si va alla sepoltura di San Giovanni e dall'altra banda presso la sacrestia, dove si va a San Vito, furono inchiodate delle assi, della cagione se ne parla variamente si sopprime e si tiene celata. Alcuni dicono, che uno mentre empicamente passava sopra il sepolcro di San Giovanni cadde come furioso ruggendo. Altri dicono, che una persona principale morì all'improvviso presso al sepolcro di San Vito. Altri dicono che vi successe altra cosa miracolosa. Oggi mi è stato detto, che perciò si sia fatto, che è stato aperto il sepolcro di San Vito, e trovatosi dentro dei bracci legati in argento e che però stia segreto, e nessuno vi vada, né veda. Sia quello che esser si vuole, bisogna che sia qualche gran causa, che ciò sia seguito così presto. Allora che io fui nella chiesa di castello, non v'era più altar nessuno, fuoché nella cappella di San Sigismondo e il privilegiato del signore di Martini, ambedue serrati; due nella cappella dei Pernstein se sian per rimanere non credo, poiché si dice di certo, che la regina vuol rompere il sepolcro di San Venceslao e levare le sue ossa, acciocché tutto quello che è superstizioso e idolatro s'annulli e si tolga via. I crocifissi li chiamano per scherzo, bagnaroli nudi, i quali non voglion vederseli davanti agli occhi. Alla cappella di San Venceslao per ancora non è stata fatta cosa alcuna ed è tuttavia serrata. Non so quel che seguirà della sepoltura degli imperatori e temo, sì come si tiene e si dice, che anche essa si leverà. E non posso scrivere abbastanza come tutto il popolo di che religion si sia [538r] si trovi mal contento di questa così terribile devastazione delle immagini e altari. Tutto alterato e adirato è il popolo verso del re vanno intorno sì stravaganti parole, che io non le posso abbastanza descrivere. Alcuni dicono, che egli con questo ha consumato tutti i suoi affari. Nessuno gli porta affezione, che l'imperatore Ferdinando ritornerà tanto più facilmente alla corona e regno, mentre siano assicurati della religione. Adesso aprono gli occhi e vedono che piega ne prende. I predicanti luterani ne predicano for-

temente contro e lo biasimano, del che il volgo ne diviene tanto più adirato, ed è da temere che finalmente non segua qualche stravagante inconveniente. Molti del re stesso non ne dicono bene; poiché nelle città dove pervengono hanno da temere d'esser morti. Ai giorni passati fu intimato al senato di Terra Vecchia, che levassero il crocifisso sul ponte. Fu risposto che da loro stessi non potevano, che la comunità dei cittadini l'aveva fatto fare e porre in quel luogo, e che senza il suo consenso non potevano levarlo. Ma se sua maestà lo voleva far levare da se stessa, e perciò si muovesse il popolo a qualche stravaganza, essi ne volevano essere scusati. Quando questo pervenne al volgo fu commesso alla guardia di porvi mente, e che buttassero in fiume il primo che vi si approssimasse per oltraggiarlo, in modo che potrebbe nascervi ancora qualche inconveniente. I cittadini dicono, che si faccia pure una minima simile cosa nelle loro chiese, e poi si vedrà. Io sono di parere che anche permetteriano che si faccia oltraggio ad una chiesa cattolica. Il predicante nel castello mormora sempre contro gli altri e dice loro esser mezzi idolatri papisti poiché comportano nelle loro chiese così fatti idoli e che di più abbiano preso un altare della chiesa dei padri Gesuiti e messolo nella loro. Tutto il legname degli altari, crocifissi, immagini, e d'altro è dei predicanti: lo fanno spezzare e scaldano con esso le loro fornaci, e lo adoprano ad uso proprio; e si reputerebbero a gran coscenza se lasciassero qualche cosa di esso ai cattolici, anche con denari e temerebbero esser colpevoli e partecipi della loro idolatria. Io mi credo che tutte quelle sante ossa siano state bruciate ancora quel giorno, e che Cristo e i suoi santi di nuovo martirizzati, per via [538v] di simili disonori, benché pensassero fare a Dio lodevole sacrificio. Il 27 e 28 di dicembre, si ruppero tutti gli altari di pietra nella chiesa di castello, e fracassarono a pezzi l'artificiosissimo Altare nella Cappella di San Sigismondo, qual aveva fatto dipingere l'imperatore Ferdinando o Massimiliano all'eccellente pittore Lucas Cramacher. Gli autori, e riformatori dopo andarono intorno a vedere se vi era più altro da rompere e levare. Alla fine si pervenne alla sepoltura degl'imperatori. Fu dal signore di Ruppa, signore Budwez e molti altri consigliato e concluso, che si levasse perché impediva assai e teneva il più bel luogo, e che dopo sarebbe stata maggior piazza. Il signore Berka lo sconsigliò, con dire, che conteneva assai in se. Quello che poi abbiano fatto non lo so, ma temo che anch'ella sarà stata levata via. Le immagini e le pitture sul muro si levarono, a fin che né

di Dio, né dei suoi santi vi rimanesse memoria alcuna. Le immagini di legno sul pulpito, che rappresentavano la passione di Cristo, sono state buttate a terra e fracassate. Lo scrivano delle fabbriche in una lunga disputazione che oggi abbiamo avuta insieme, fra le altre cose disse: “Se quelle ossa che sono state trattate di quella maniera, erano di santi, perché non si son difese, né hanno fatto qualche miracolo? Non hanno mai avuto riposo dai preti, che presso ai loro sepolcri non facevano che molestarle con le loro invocazioni e grida: Ora pro nobis Jesus! Adesso avranno riposo e Dio sa se quelle ossa eran loro o donde siano pervenute”. Poiché la regina non intende la lingua tedesca ha il suo proprio predicante inglese, e si è eletta la chiesa d’ogni santi per il suo esercizio, la quale parimenti dovrà esser disgombrata o per dire meglio profanata e fatta un’abitazione di bestie simile all’altra. Il buon San Procopio bisognerà divenga calvinista o sarà scacciato fuor di chiesa e bruciato. Questa è ora la bella indulgenza che segue dopo il Giubileo dell’anno passato cominciato l’anno 1618. E questo è quanto posso brevemente scrivere della riforma o desolazione della chiesa di castello. [539r] Si desidera d’intendere quel che sia per fare la soldatesca spagnola giunta nel vescovado di Passau. Prima si guerreggiava solo per l’onore e diritti dell’imperatore e di casa d’Austria, ma assai pigramente e ora acciocché si destino dalla pigrizia e si veda se siano della milizia di Cristo, permette Iddio e li mette avanti agli occhi se si affaticheranno anche per l’onore suo e dei suoi santi, il quale è maggiore di quel di casa d’Austria, poiché i calvinisti per mantenimento dell’empia loro eresia non guardano né onore, né vita, ma senza coscienza e confessione l’espongono, e veramente è una gran vergogna che i figlioli di questo mondo siano più prudenti dei figlioli della luce nel suo genere. L’arrivo di quella gente spagnola è stato udito qui malvolentieri, e il re ne è mal contento, e lo attribuisce a negligenza che la strada loro non sia stata meglio guardata. I candelieri grandi d’ottone che nella chiesa de padri Gesuiti stavano avanti gli altari, sono stati portati in corte. La settimana passata mandò il re per suo ambasciatore all’elettore di Sassonia, il conte di Solms: la risposta s’intenderà poi. La levata della soldatesca, che fa esso elettore di Sassonia nei suoi stati, dà assai da pensare e ivi questo re viene deriso e dispregiato fuor di modo. Si dice che ai giorni passati il duca di Sassonia fece scrivere sopra la sua tavola questo detto: “Io temo Iddio, amo la giustizia, riverisco il mio imperatore”. Dicesi anche che

egli sia per andar presto con molta gente verso Egger, per far la mostra, e che di già 14 pezzi d’artiglieria siano stati condotti fuor dell’arsenale. Egli si mostra buono imperiale. Ha dato ad intendere all’imperatore (le cui lettere sono state intercettate dai boemi), che poiché sua maestà è stata messa da Dio per supremo capo del Romano Impero e di tutta la Cristianità, vuole egli, come obbediente membro ed elettore mostrargli con effetti la dovuta fedeltà, e che per difesa dell’onore e dignità di sua maestà vuol mettervi tutto il suo e pervenir si lontano, che si debba veder il suo sangue in Canisia ed egli suol nominare l’elettore palatino un re invernale, non avendo a durar il suo regno più che questo inverno. [539v]

Nota degli articoli principali comandati dall’elettore palatino da osservarsi nelle sue chiese.

- I. Che dalle chiese siano levate tutte le immagini.
- II. Gli altari di pietra poiché sono papisti, siano affatto buttati a terra e in luogo loro si metta una tavola di legno, con un cassetto, coperta fino a terra di tela nera, e quando si vuol far la comunione, si copra di tela bianca.
- III. Tutti gli altari, tavole, crocifissi, pitture, essendo cose idolatre e che derivano dal Papa siano affatto interdette. Invece dell’ostia, si facciano pani grandi e frittelle larghe, le quali tagliate in fette lunghe si diano in mano ai comunicanti, le quali loro stessi possano mangiare e adoperare, e così anche il calice.
- IV. Le parole della cena non si debbano più cantare, ma leggere.
- V. L’orazione e colletta, si tralasci.
- VI. Gli ornamenti da messa, non siano più adoperati.
- VII. Che sull’altare non si debban più mettere, né accender lumi.
- VIII. Al comunicante, non si tenga più avanti il panno.
- IX. Che non ci si debba inchinare, come se Cristo fosse presente.
- X. Che i comunicanti non s’inginocchi.
- XI. Le croci e benedizioni siano tralasciate.
- XII. I sacerdoti non stiano più in piedi voltando il dorso al popolo.
- XIII. Le collette e epistole non più si cantino, ma si leggano.
- XIV. Che non si debba più confessarsi, ma per via di parole o scrittura accennarlo ai sacerdoti.
- XV. Quando si nomina Jesus, nessuno debba inchinarsi,

né levarsi il cappello.

XVI. *Sul pulpito non si preghi pubblicamente, ma segretamente.*

XVII. *Gli ammalati non si visitino con comunione, perché è pericoloso, massimamente in tempo di peste.*

XVIII. *Il battisterio sia levato e in suo luogo s'adoperi un bacile.*

XIX. *Non si comportino più nelle chiese epitaffi e crocifissi.*

XX. *I dieci comandamenti e il catechismo siano mutati.*

XXI. *La Santissima Trinità non si debba più in modo alcuno scolpire.*

XXII. *Le parole del santissimo sacramento siano mutate e tenuto per segno.*

XXIII. *Non si debba più predicare le epistole e evangeli, ma solo pigliare qualche cosa della Bibbia.*



INDICE

RASSEGNE

Antonio Maccioni, “Pavel Aleksandrovič Florenskij. Note in 471-478
margine all’ultima ricezione italiana”

Alessandro Ajres, “Anonimo, non più gallo? Storia di una discussione 479-484
intorno all’autore della prima cronaca polacca”

IMMAGINE 8



Aleksandr Florenskij assorto in un momento di pausa

Pavel Aleksandrovič Florenskij.

Note in margine all'ultima ricezione italiana

Antonio Maccioni

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 471-478 ◇

INTRODUCENDO nel 1950 i lettori italiani alla *Filosofija Tragedii*¹ [La filosofia della tragedia, 1903], importante contributo di Lev Isaakovič Šestov alla ricezione di Nietzsche nei primi anni del Novecento russo, Ettore Lo Gatto sottolineava quanto la particolare casistica nell'indecisione degli storici, in merito all'ambito di collocazione di un dato autore e della sua opera, sia un fenomeno non prettamente caratteristico della cultura russa e della sua storia letteraria. L'autore ripercorrevla la problematica come un dato di fatto complesso e generale: una considerazione semplice all'apparenza, ma paradossalmente cangiante. Dopo aver citato i casi di Nietzsche e Kierkegaard, tanto filosofi quanto blasonati poeti o letterati all'interno di complessi processi interpretativi, Šestov poteva dunque essere inequivocabilmente letto "nella prospettiva di uno storico della letteratura", la quale accidentalmente "da alcune sue interpretazioni non può oggi prescindere"². Davanti alla dimestichezza con problemi di puro pensiero che sono quindi definiti al di fuori "della loro trasformazione in immagini d'arte", gli stessi filosofi non avrebbero però potuto astenersi dal considerare gli attacchi, i capovolgimenti tipici delle sue pagine senza correre il rischio di perdere sfumature, se non contributi, storicamente determinanti nella "vita dello spirito contemporaneo"³: ci sarebbe da chiedersi quanto quella provocazione sia stata in seguito accolta e assimilata. Si trattava a tutti gli effetti di un appunto significativo, tanto chiaro quanto apparentemente ingenuo nonostante l'entità alisonante dell'interlocutore, considerando però che il richiamo sotteso poteva rivolgersi a paradigmi ben più vasti e suscitare altri stimoli.

Evidenziare i più recenti risultati della ricerca o del-

l'editoria italiana, passando in rassegna le ultime traduzioni degli scritti di Pavel Aleksandrovič Florenskij e la relativa saggistica, significa scomodare gli esiti della ricezione italiana fin dalle sue prime battute, a partire da quel 1974 quando Elémire Zolla (che fu essenzialmente comparatista e filosofo, anche se diversamente appellabile sulla scorta di una molteplice e vasta attività letteraria) presentava ai lettori italiani *La colonna e il fondamento della verità*⁴. Il nostro contributo sarà pertanto un breve tentativo di contestualizzazione delle maggiori pubblicazioni florenskiane relative al 2006⁵.

Zolla, intervistato da Dorian Fasoli pochi anni prima della scomparsa, avvenuta il 30 maggio del 2002 nella sua casa di Montepulciano all'età di 76 anni, annoverava Florenskij tra gli artefici di un pensiero che rifiutava "la dualità, la contrapposizione, per attenersi all'unità"⁶. Forse per questo, a suo modo e contraddittoriamente fu figlio di chi andò ad insediarsi "fuori dal tempo": del Nietzsche che rompendo le tradizioni familiari ravvisava la "comicità di tutte le fedi che lo circondavano", sedotto davanti al mistero dionisiaco della tragedia e della commedia antica. Studioso di letteratura angloamericana e conoscitore di dottrine esoteriche, Zolla si considerava allora travolto dalla lettura dell'opera di quel mistico russo: perché difese una filosofia "ortodossa e perenne" e lo fece con stile arroventato e

¹ E. Lo Gatto, "Prefazione", L. Šestov, *La filosofia della tragedia. Dostoevskij e Nietzsche*, Napoli 1950, pp. 5-11.

² Ivi, p. 5.

³ Ivi, p. 6.

⁴ P.A. Florenskij, *Stolp i utverdenie Istiny. Opyt pravoslavnoj feodicej v dvenatcati pis'mah*, Moskva 1914 (trad. it. *La colonna e il fondamento della verità. Saggio di teodicea ortodossa in dodici lettere*, Milano 1974).

⁵ S. Tagliagambe, *Come leggere Florenskij*, Milano 2006; P.A. Florenskij, *La mistica e l'anima russa*, a cura di N. Valentini e L. Žák, traduzione italiana di C. Zonghetti, Cinisello Balsamo (Mi) 2006; P.A. Florenskij, *Non dimenticatemi. Le lettere dal gulag del grande matematico, filosofo e sacerdote russo*, a cura di N. Valentini e L. Žák, trad. it. C. Zonghetti, Cinisello Balsamo (Mi) 2006².

⁶ E. Zolla, D. Fasoli, "Pavel Florenskij: l'ultima estetica", *Un destino itinerante. Conversazioni tra Oriente e Occidente*, Venezia 2002, p. 73. Il breve passo dell'intervista era già apparso in D. Fasoli, "Con Nietzsche alla scoperta di Dioniso. I suoi pensieri inediti", *La Repubblica*, 31 maggio 2002, p. 39.

confessionale andando oltre la filosofia stessa, perché era “convinto da Platone” e “perciò capace di scrivere ad un amico lettere appassionate e dottissime, dove la filosofia perenne si dispiega in maniera trionfale”. Già nel 1974 Zolla rinvangava su una Russia dai rari e così intensi capolavori: nel passaggio dall'Ottocento al Novecento avrebbero dovuto confondere con la qualità della loro luce “quel torvo regno della quantità”, un mero e vano amministrare la cultura in nome della socialità e del progresso. Il comparatista italiano citava ancora Gogol', Dostoevskij, Tolstoj, Čechov, Solov'ev: perché in molti iniziavano allora a meditare vicende spirituali e anomale docenze profetiche. Così avvenne che “all'inizio del secolo qualcosa si increspò, la piatta impeccabilità dell'amministrazione progressista apparve intaccata”⁷: il contributo di Elémire Zolla avrebbe poi fatto scuola.

Presentando una breve proposta di linee di ricerca, all'interno di una raccolta antologica di testi tratti dalla *Stolp*, M.G. Valenziano introduceva il volume sottolineando il sorgere di un'esigenza filosofica indipendente nella Russia di Florenskij, distante dallo scolasticismo marxista-leninista studiato e approfondito continuamente dal pensiero ufficiale. Evidentemente, si trattava di valutazioni storiche già assodate e ben definite: a tutti gli effetti la novità era rappresentata dal ritrovato interlocutore.

Un salto temporale, notevole, permette adesso un avvicinamento alla disamina delle principali chiavi di lettura dell'opera florenskiana emerse nel corso degli ultimi decenni. Giuseppe Lorizio, nella sua *Teologia fondamentale*⁸ del 2003, sarebbe infatti arrivato a privilegiare l'attualità filosofico-teologica dell'opera florenskiana: in tono programmatico avrebbe disdegnato riconoscimenti “formali quanto sterili” e ogni mera ed estemporanea attualizzazione teoretica. Contro l'oppressione della “stupidità” fuoriuscita dalle costrizioni naziste e staliniste del secolo breve, la figura dell’“idiota” priva di ogni legame “vive in sé e per sé”, perché agli stessi profeti lapidati saranno un giorno definitivamente, forse

già antinomicamente, consegnati i “sepolcri”. Lorizio in pochi passi si muoveva quindi alla ricerca di chiavi interpretative, individuandole proprio nel “carattere asistemico e antinomico della conoscenza”, nella “dimensione iconica del pensiero”, nel “nesso tra verità e libertà”. Come attraverso la metafora della musica, nel “palpitare ritmico dei temi che si compenetrano reciprocamente”, quasi secondo i toni della “polifonicità” di Silvano Tagliagambe (alla quale più avanti faremo riferimento), il suo Florenskij discreditava una sistematicità tipicamente moderna, cosicché la pascaliana professione dei contrari poteva riecheggiare nella fedeltà a un cristianesimo originario ma a un tempo reintegrato nel postmoderno; il tema veniva ripercorso in relazione alla materia del terzo escluso che conduceva Lorizio a suggerire una pagina, presentata oltretutto come “suggestiva”, del *Radicalismo cristiano*⁹ di Italo Mancini. La lezione di Florenskij secondo la chiave del paradosso veniva individuata come paradigmatica sia per la teologia fondamentale del Novecento che per quella ortodossa che considererebbe la creazione quale rivelazione. La “vita tragica” veniva riconosciuta come la più mondana delle esistenze, riferibile ai due “aut” che sono la *geenna* e l'eroismo ascetico nella *Stolp*, perché in fin dei conti oltre la geometria e la progettazione di carrozze attrezzate per le vie di Parigi, nel Pascal celebrato da Mancini, non è appellabile alcuna distrazione “dal mal di denti” che possa giustificare o rendere comprensibili gli esiti della “notte di gioia e di fuoco”. Di questo passo, lo spirito concettualistico e intellettualistico della cultura egemone precedente dovrebbe favorire l'interpretazione di un Florenskij postmoderno perché il simbolo, che per Lorizio prelude al “pensiero iconico” anche se il paradigma al di fuori di qualunque sistematizzazione può essere considerato inscindibile, partecipa a deporre l'aridità dello stesso pensiero moderno; il nesso tra icona e Sofia viene pertanto presentato come il nocciolo della concezione sociologica di Florenskij, che si mantiene tradizionalmente nell'idealismo e, per mezzo del carattere antinomico del pensiero, può comunque superarlo: la “metafisica concreta” è così richiamata senza equivoci dall'icona, che prelude o meglio significa l'incarnazione; lo stesso pensiero iconico proposto nelle pagine del

⁷ E. Zolla, “Introduzione”, P.A. Florenskij, *La colonna*, op. cit., pp. 7-26.

⁸ G. Lorizio, “Teologia fondamentale”, *La teologia del XX secolo. Un bilancio*, I, *Prospettive storiche*, a cura di G. Canobbio e P. Coda, Roma 2003, pp. 393-411. Si veda anche Idem, “Pavel Aleksandrovič Florenskij: un profilo del suo pensiero”, *Dialeghestai*, 2003 (5) [<http://mondodmani.org/dialeghesthai>].

⁹ I. Mancini, “Radicalismo cristiano”, *Agonie del cristianesimo*, a cura di G. Mosci, Brescia 1977, pp. 22-23.

mistico russo è quasi “ponte fra filosofia e teologia” e, come in Massimo Cacciari, sarebbe fortemente presente nel Novecento della filosofia. L'intreccio tra antropodicea e teodicea, in ultima battuta, conduce a una divinizzazione dell'uomo che può compiersi attraverso il “libero assenso”: la risoluzione del nesso tra verità e libertà, terza chiave di lettura per Giuseppe Lorizio dopo il paradosso e il pensiero iconico, dischiude la salvezza che allontana dallo sguardo l'orizzonte “metafisico del negativo e della morte”.

La rinascita degli studi florenskiani, in senso più generale, oltre i limiti dell'insuperabile chiusura sovietica, venne favorita già nel 1967 dalla pubblicazione di *Obratnaja perspektiva* [La prospettiva rovesciata] sostenuta dall'università di Tartu, in Estonia. Milan Žust nel 2002 avrebbe effettivamente individuato in quel risultato editoriale il primo segno di un rinnovato interesse verso l'opera del filosofo¹⁰. Pavel Evdokimov nel 1970 dedicava a Florenskij alcune pagine¹¹ di disamina dell'articolazione trinitaria ed ontologica del suo pensiero, ma concludeva col consegnare un'immagine del filosofo pesantemente mistificata. Analogamente al compositore russo A.N. Skrjabin (che predicava la sua sinfonia *Mistero* come ciò che avrebbe letteralmente cambiato attraverso la sua esecuzione la stessa faccia della terra, annunciando un cataclisma universale come portatore di un'elevazione spirituale dell'umanità verso Dio), Florenskij per Evdokimov si consacrava alla ricerca di suoni capaci di uccidere e capaci di risuscitare. Prendiamo dunque in considerazione un passaggio singolare di *Le Christ dans le pensée russe*, elaborazione delle lezioni tenute presso l'Istituto superiore di studi ecumenici dell'Istituto cattolico a Parigi, che fa riferimento al giorno in cui Florenskij

andò all'ufficio funebre di Skrjabin, il 15 aprile 1915, e presso il suo corpo confidò all'amico Sabaneev che Skrjabin era eliminato dalla morte e dalle potenze occulte, ma che i suoi presentimenti rimanevano meravigliosamente veri. Aggiunse che trentatré anni precisi dopo quella morte, una scossa mondiale e un avvenimento della medesima natura della morte di Skrjabin si sarebbero verificati. Ha profetizzato così il tempo delle rivoluzioni, della seconda guerra mondiale e la sua stessa morte nel 1948, esattamente trentatré anni dopo, eliminato dal potere dei senza-dio militanti¹².

Evidentemente, l'interpretazione di Evdokimov non offriva sconti all'elemento conturbante della concezione sofologica, presente in Florenskij (“filosofo, matematico geniale, musicista, poliglotta [...] bruno, dal viso scuro, assomigliava ai re assiri, e la sua testa era costantemente curva sotto il peso dei suoi pensieri”)¹³, disarmante in senso ipostatico e, per alcuni versi, considerabile come elemento di squilibrio della stessa concezione trinitaria. Si trattava inoltre di una lettura comprensibile in quanto giustificata dall'ignoranza storica (con le dovute sfumature concesse al termine) risolta definitivamente solo all'apertura degli archivi del Kgb nei primi anni Novanta. Florenskij venne fucilato con molte probabilità l'8 dicembre del 1937, nei dintorni di Leningrado e all'interno di un consistente gruppo di condannati alla pena suprema, composto da cinquecento detenuti del regime, accomunati da sorti tragiche, e analoghe.

Tra il 10 e il 14 gennaio del 1988, a Bergamo, Nina Kauchtschischwili fu tra i promotori e curatori del convegno internazionale *P.A. Florenskij i kul'tura ego vremeni*: per la pubblicazione degli atti ufficiali si sarebbe dovuto però attendere l'editore Blaue Hörner Verlag di Marburgo fino al 1995¹⁴. “Ho avuto la fortuna di lavorare a Bergamo” considerava Nina Kauchtschischwili nel 2004, ricordando anni caratterizzati da disponibilità finanziarie istituzionali e rinnovate aperture verso numerosi centri di ricerca internazionali. “Siamo arrivati al convegno su Florenskij, a cui hanno partecipato i più grossi nomi di specialisti: Vjačeslav Ivanov, Avernicev, Hagemeister. Questo evento ha segnato l'inizio del boom di interesse per Florenskij in Russia. Eravamo nel 1988”¹⁵. Il primo convegno internazionale fu seguito, ancora presso l'università di Bergamo, dall'incontro *Svjaščennik Pavel Florenskij: osvoenie nasledija* nel 1990, i cui atti venivano stampati a Mosca nel 1994¹⁶. A

¹³ Ivi, p. 171.

¹⁴ *P.A. Florenskij i kul'tura ego vremeni*. Atti del Convegno Internazionale, Università degli Studi di Bergamo (10-14 gennaio 1988), a cura di M. Hagemeister, N. Kauchtschischwili, Marburg 1995.

¹⁵ “L'occidente, con le sue categorie razionali, non riesce ad abbracciare la bellezza. Dialogo con Nina Kauchtschischwili”, a cura di S. Burini, G.P. Piretto, *eSamizdat*, 2004 (II), 3, p. 10.

¹⁶ *Svjaščennik Pavel Florenskij: osvoenie nasledija*, Convegno internazionale, Istituto di lingua russa dell'Università degli Studi di Bergamo (19-23 aprile 1990), a cura di N. Kauchtschischwili, N.K. Boneckaja, Moskva 1994.

¹⁰ M. Žust, *À la recherche de la Vérité vivante*, Roma 2002, p. 25.

¹¹ P. Evdokimov, *Le Christ dans le pensée russe*, Paris, 1970 (trad. it. *Cristo nel pensiero russo*, a cura di B. Magi, Roma 1972).

¹² P. Evdokimov, *Cristo nel pensiero*, op. cit., pp. 171-172.

conferma delle implicazioni critiche e letterarie della (in questo caso) poetica florenskiana, Kauchtschischwili ricordava ancora come “nel testo sta la concretezza da cui partire. Florenskij non ha creato un vero metodo, ma a me ha insegnato che in ogni testo (letterario, figurativo o altro) bisogna partire dai particolari specifici che distinguono ogni autore”¹⁷. Sull’edizione della Comunità di Bose con traduzione di Elena Treu, Kauchtschischwili introduceva nel 1992 *Il sale della terra. Vita dello starec Isidoro*¹⁸; nel saggio *Florenskij e la Georgia*¹⁹ del 2003 ripercorreva il celebre rapporto del bimbo nativo di Evlach col mare di Batumi, che avrebbe segnato il giovane filosofo in quella terra attraversata dall’incrocio tra popoli ed etnie; un anno più tardi partecipava al numero monografico della rivista *Humanitas*, curato da Natalino Valentini, con lo scritto *La formazione di Pavel Florenskij e il testo letterario*²⁰. La stessa rivista presentava inoltre la prima traduzione italiana dello scritto florenskiano *O realizme* [Sul realismo, 1922-23].

Valentini, direttore dell’Istituto di scienze religiose “A. Marvelli” di Rimini, avrà in tempi più recenti un ruolo cardine nella diffusione degli scritti del filosofo presso l’editoria italiana. Talvolta legato strettamente alla categoria ermeneutica del “martirio”, desunta dalle tracce biografiche e dalla vita del pensatore, accennava alle false imputazioni accettate dal sacerdote davanti alla condanna, prima della fucilazione nei pressi di Leningrado nell’anno 1937²¹. Definiva in questo modo un’interpretazione dall’apparente tonalità esistenziale, una lettura cristiana che considerava inscindibile gli aspetti strettamente teologici e filosofici dalle vicende, della vita più concreta, subite dal loro autore; rilevante interprete del pensiero di Florenskij, Lubomir Žák

dedicherà, su un piano poco distante, una particolare attenzione alla concezione orientale della bellezza²².

Nel 2004, Valentini concludeva con la stampa i lavori per un volume dal forte valore teologico e divulgativo. Dalla ricerca della verità fino al gulag, dal rinnovato incontro fra Atene e Gerusalemme fino al “processo farsa”, i cui atti furono resi noti nei primissimi anni Novanta, quando venne confermata sulla carta la fine tragica e ineluttabile destinata al “Leonardo da Vinci della Russia”. La “sorprendente anticipazione degli aspetti riguardanti la fondazione cristologico-trinitaria della comunione ecclesiale, che in alcuni tratti sembrano percorrere l’elaborazione ecclesiologica del Concilio vaticano II”²³, è subordinata alla citazione di Pavel Florenskij nell’enciclica *Fides et Ratio* di Giovanni Paolo II, come raro esempio del fecondo incontro tra esperienza di fede e ricerca filosofica.

Alcuni appunti “per una biografia intellettuale” sul filosofo dello “sconfinamento”, fino al rapporto con la cultura russa di inizio secolo, vengono raccolti da Graziano Lingua nel volume *Oltre l’illusione dell’Occidente*²⁴ del 1999. Qui, dopo aver evidenziato i meriti e l’impegno nella diffusione del pensiero florenskiano, attribuiti in prima istanza a Zolla e Kauchtschischwili tra il 1974 e la fine degli anni Ottanta, l’autore considerava come l’ultima letteratura critica in lingua russa fosse caratterizzata da una minuzia di ricostruzione agiografica che evidenziava ancora il primato della vita sul pensiero dell’autore. L’illusione a cui alludeva il titolo del lavoro (che rappresenta l’evoluzione delle ricerche di dottorato di Lingua prima della docenza in Teoria della percezione presso l’Accademia di belle arti di Cuneo) si proponeva in prima istanza come l’identico che è cifra della modernità occidentale e della sua “visione del mondo”: piena adesione all’identità astratta dell’io fortemente ostile al pensiero del mistico russo. Veniva così proposta una lettura fondata sulla critica florenskiana al pensiero occidentale, svincolata da rapporti teorici e quantomeno comparatistici con le posizioni di au-

¹⁷ “L’occidente”, op. cit., p. 11.

¹⁸ P.A. Florenskij, “Sol’ zemli, to est’ Skazanie o žizni starca Gefsimanskogo Skita Avvi Isidora [1908-1909]”, *Sočinenija v četyreh tomah*, I, Moskva 1994, pp. 571-637 (trad. it. *Il sale della terra, Vita dello starec Isidoro*, Magnano (Bi) 1992).

¹⁹ N. Kauchtschischwili, “Florenskij e la Georgia”, postfazione a P.A. Florenskij, *Ai miei figli. Memorie di giorni passati [1916-1925]*, Milano 2003, pp. 335-342. È chiaro che, nonostante l’ampiezza della disamina, la nostra rassegna che si limita senz’altro a un’indicizzazione emblematica non ha pretese di catalogazione bibliografica che, infatti, nel caso dell’autrice in questione andrebbe (per esempio) sviluppata e approfondita con riferimenti più estesi.

²⁰ N. Kauchtschischwili, “La formazione di Pavel Florenskij e il testo letterario”, *Humanitas*, 2003, 4, pp. 555-573.

²¹ N. Valentini, “Introduzione”, P.A. Florenskij, *Il significato dell’idealismo*, a cura di Idem, Milano 1999, p. VII.

²² L. Žák, *Verità come ethos. La teodicea trinitaria di P.A. Florenskij*, Roma 1998. Limitandoci in questa sede a una brevissima citazione, è ad ogni modo necessario ricordare come, in ambito teologico, Žák è stato di frequente impegnato nella cura di alcune delle principali traduzioni apparse negli scaffali dell’editoria italiana negli ultimi anni.

²³ N. Valentini, *Pavel A. Florenskij*, Brescia 2004, p. 50.

²⁴ G. Lingua, *Oltre l’illusione dell’Occidente. P.A. Florenskij e i fondamenti della filosofia russa*, Torino 1999.

tori quali Martin Heidegger e Georg Simmel, con le “filosofie della crisi” con le quali il sacerdote condividerebbe esclusivamente la critica all'intellettualismo e alla moderna filosofia del soggetto kantiano.

Tra il 1985 e il 1986, Massimo Cacciari intuiva già le ripercussioni teoretiche della filosofia dell'icona di Pavel Florenskij, sostenendo: “ciò di cui essa è martire è il mistero, non la disvelatezza del mistero”²⁵. La diffusione degli scritti dell'autore russo, in Italia, in quegli anni è ancora parziale e marginale. Nelle *Icone della Legge* l'autore veneziano evidenziava il ruolo di un Cristo che, rimuovendo la benda dal volto di Mosè, portava il riflesso “a viso scoperto”, e con lui la creazione, della gloria del padre: la visione dell'*eikón* paolino del Cristo, prototipo primo dell'icona, permetterebbe allora la trasfigurazione in esso. Perché il figlio non nega Mosè: semplicemente ne rimuove la benda vetero-testamentaria, e l'icona riluce. Avvicinando le sue pagine incontro al carattere antinomico del pensiero florenskiano, Cacciari considerava quanto Cristo non fosse

immagine del Padre; il Padre mostra *Sé* in lui; né il Cristo è soltanto corpo celeste: per annunciare l'incorruttibilità che alla fine dei tempi *questo* corpo vestirà, egli lo ha *in realtà* indossato; il Padre mostra *Sé* nel corpo mortale, crocefisso del Figlio. I fondamenti teologici dell'icona non sembrano ammettere condizioni diverse²⁶.

Cacciari poneva in primo piano la duplicità di “pienezza simbolica” e di “valore evocatorio” dell'icona: duplicità corroborata dall'apparentemente inestinguibile antinomia. Se è porta regale, l'icona manifesta realmente il suo mistero: il carattere evocatorio si palesava allora come “rappresentazione-rimando”. Nell'icona si manifesta la “seconda nascita”, l'immagine perduta, e la figura diviene celeste. L'icona di Florenskij, allora, immancabilmente trattiene per Cacciari i due momenti: l'antinomia

non appare ulteriormente sviluppabile: un mostrarsi senza parole, un darsi del silenzio, un apparire dell'Inesprimibile – epifania e dimensione apofatica non tendono più ad annullarsi reciprocamente, ma formano piuttosto un solo ‘scandalo’ per la sapienza dei filosofi²⁷.

Assicurata l'eredità teologica e spirituale di Nicolas Cabasilas e Gregorio Palamas, presente nell'opera di Florenskij, ripercorriamo una pagina di Massimo Cacciari che vale la pena attraversare:

“Apritemi le porte” [...] canta l'icona: lo cantano insieme Colui che ci cerca, e colui che, cercato, ha ritrovato la sua forma perduta e può con quella uscire dal regno della separazione e della dissomiglianza. “Ai nostri occhi festanti”, “come attraverso una finestra” *vediamo* [...] il Volto nella sua oggettiva realtà. Il pittore di icone non imita, non rappresenta, ma, essenzialmente, *toglie il velo*, abbatte il muro di separazione, fa comunicare “questo e l'altro mondo”. [...] Voler distruggere l'icona è come “murare le finestre”, ostruire quel passaggio per il quale la luce trabocca nel mondo manifestandosi ai nostri occhi sensibili. L'icona ci immerge-battezza in tale Luce, ma nel senso più pieno e più forte [...]. L'icona testimonia (è martire) di questo primato della luce: trasforma le mura del tempio in porte e finestre attraverso le quali la Luce irrompendo possa compiere il miracolo di farci *vedenti*²⁸.

Antonella Anedda, nel 2004, poteva abbozzare alcuni riferimenti a

ciò che Florenskij teorizza in *Porte regali*: nello sguardo si è consumato il passaggio dalla rappresentazione alla incarnazione, dalla bellezza alla compassione. L'icona non può contemplare il paesaggio perché deve affidare al volto anche il paesaggio. [...] Forse l'icona è la sindone trasformata, è la croce che diventa tavola senza scandalo, purificata dalla compassione, è l'unione tra l'innocenza dell'albero con cui è fatta la croce e la profondità del dolore²⁹.

Nel 1995, Nicoletta Misler sosteneva che, se nel primo decennio del Novecento Florenskij fu costantemente affascinato e influenzato dalla frequentazione dei simbolisti e di Andrej Belyj³⁰ in modo particolare, negli anni Venti sarà letteralmente inquietato dalle arti figurative, nel loro stretto rapporto con le scienze, la fisica, la matematica, la geometria, la psicofisiologia. La stessa autrice curava inoltre lo scritto *Analisi della spazialità e del tempo nelle opere d'arte figurativa* e le lezioni al Vchutemas di Mosca risalenti agli anni 1923-1924, stampati all'interno del volume *Lo spazio e il tempo nell'arte*³¹.

Tomáš Špidlík³² nasceva nel dicembre 1919 a Boskovice, in Moravia. Nell'anno accademico 1938-1939 frequentava la facoltà di filosofia dell'università di Brno, chiusa nel 1939 in seguito all'occupazione nazista. Nel 1940 entrava nel noviziato dei gesuiti a Benešov, presso Praga, poi a Velehrad, in Moravia dove, tra il 1942 e il

²⁸ Ivi, p. 187.

²⁹ Ivi, pp. 649-650.

³⁰ Si veda: “Perepiska P.A. Florenskogo s Andreem Belym”, *Kontekst 1991. Literaturno-teoretičeskije issledovanija*, Moskva 1991, pp. 23-61 (trad. it. A. Belyj, P.A. Florenskij, *L'arte, il simbolo e Dio. Lettere sullo spirito russo*, Milano 2004).

³¹ P.A. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano 1995.

³² Per verificare i suoi frequenti rimandi a P.A. Florenskij si veda, in particolare, T. Špidlík, *L'Idée russe. Une autre vision de l'homme*, Troyes 1994 (trad. it. *L'idea russa. Un'altra visione dell'uomo*, trad. it. S. Morra, Milano 1995). Segnaliamo anche in nota che Špidlík, nell'anno in cui Stella Morra traduceva l'opera appena citata, predicava gli esercizi spirituali a Giovanni Paolo II.

²⁵ M. Cacciari, *Icone della legge*, Milano 1985, p. 188.

²⁶ Ivi, p. 178.

²⁷ Ivi, p. 189.

1945, terminava gli studi filosofici, più volte interrotti a causa dell'occupazione nazista e del lavoro giovanile forzato. Al 1955 risale la sua tesi di dottorato al Pontificio istituto orientale di Roma, quando diveniva docente di teologia spirituale patristica a Roma e in altri centri europei. Dall'anno accademico 1989-1990 diviene professore emerito in seguito a quarantacinque anni di insegnamento: dal 1991 compiva ricerca presso il Centro Aletti della Compagnia di Gesù intorno alla tradizione dell'oriente cristiano relativamente alle problematiche del mondo contemporaneo; poi titolare della cattedra di teologia orientale al Pontificio istituto orientale fondato da Sir Daniel & Countess Bernardine Donohue (lezione inaugurale: *Il ritorno della persona nella spiritualità orientale* nel novembre 1994). Nel marzo 1995 Špidlík predicava gli esercizi spirituali al papa Giovanni Paolo II, tre anni prima dell'enciclica *Fides et ratio*. Nell'ottobre del 2003 veniva creato cardinale per meriti di studio e servizio all'ecumenismo. Ci limitiamo ad evidenziare questi brevi passaggi biografici per ribadire quanto, passando per le brevi indicazioni del documento *Fides et ratio*, lo stesso Giovanni Paolo II – come già detto – fornirà un forte impulso, seppure indiretto, alla fondata attenzione teologica e spirituale rivolta agli scritti del mistico russo in occidente.

“Emblema degli splendori e delle miserie del Novecento”³³ è il Florenskij “grande polifonista” di Silvano Tagliagambe: una pubblicazione che nel 2006, in virtù della sua collocazione editoriale (sotto la direzione di Giovanni Reale, in una collana che già ospitava Kierkegaard e Pascal come filosofi protestanti e cattolici) ottiene un discreto consenso segnando un passo importante nella ricezione italiana del Florenskij filosofo³⁴. La Società matematica moscovita, fondata da V.N. Bugaev, V.Ja. Cinger e P.L. Cebyšev, avvicinata da Florenskij negli anni dei primi studi, avrebbe influito nell'eterogeneità dell'autore in modo consistente. Eppure, “nonostante i suoi interessi scientifici egli preferì però seguire

una strada del tutto diversa”³⁵. Il pensiero di Florenskij allora, per Silvano Tagliagambe, ha una “natura di composizione polifonica, capace di orchestrare temi e prospettive differenti”, implicato nelle “relazioni tra i vari piani e livelli, senza che possa essere individuato un unico centro e privilegiata una base ben definita”³⁶. Pertanto i tentativi riduzionistici, mai dispersi davanti ai molteplici livelli e alle “voci”, rischierebbero un allentamento dalla struttura globale, dove, in effetti, è solo il polifonista ad avere la “capacità di parlare in molte lingue anziché in una sola”³⁷.

Il pensiero filosofico russo, diviso tra modernizzazione e antimodernismo, concepisce l'idea del “cambiamento come rovesciamento totale”³⁸, ma alla presenza di uno sguardo sempre e costantemente rivolto al passato (che si trattasse di Pietro il grande o di un altrettanto glorioso medioevo, come nel caso del baratro sotteso tra slavofili e occidentalisti). È lo spazio, sulla via del nomadismo, “la vastità e l'uniformità, la mancanza di quelle catene montuose la cui presenza ha facilitato la divisione dell'Occidente europeo in numerosi Stati” a caratterizzare l'esperienza russa, come ricorda Tagliagambe:

in questo spazio omogeneo l'uomo si è abituato a muoversi con estrema facilità e frequenza, spostandosi da una parte all'altra, a ciò indotto anche dall'uso, come materiale da costruzione, del legno russo, che, contrariamente alla pietra europea, con cui sono stati elevati robusti agglomerati di edifici, simboli e centri di una vita sociale stabile, consentiva la costruzione soltanto di edifici precari, facilmente distrutti dal fuoco e con altrettanta facilità ricostruiti altrove. Questa consuetudine a una vita priva di radici e nomadica è uno dei tratti più caratteristici del popolo russo e della sua anima³⁹.

Tagliagambe, passando per pagine approfondite, dedicate a Petr Jakovlevič Čadaev⁴⁰, al rapporto con

³⁵ S. Tagliagambe, *Come leggere Florenskij*, op. cit., p. 8.

³⁶ Ivi, p. 15.

³⁷ Ivi, p. 17.

³⁸ Si tratta di collocazioni e contestualizzazioni che giustificano le influenze subite dallo stesso Florenskij, “dato che la sua opera riesce ad abbinare in maniera singolare e a far convergere il rigore di una formazione matematica di prima mano [...] il richiamo ad atmosfere arcaiche, talora quasi magiche, e alle suggestioni e intuizioni del pensiero orientale” integrate nel problematico confronto col pensiero occidentale. Tagliagambe introduce ampi riferimenti all'idea di progresso e alla concezione della storia “come sviluppo lineare”. Si tenga presente, inoltre, che la tradizione del pensiero religioso russo precedente a Florenskij difficilmente concepiva una fascia di “neutralità strutturale” (come accadeva, emblematicamente, nell'omissione del Purgatorio, nella concezione medioevale russa, come territorio mediano tra Inferno e Paradiso). Ivi, pp. 33, 36.

³⁹ Ivi, p. 44.

⁴⁰ Ivi, pp. 47-49.

³³ S. Tagliagambe, *Come leggere Florenskij*, op. cit., p. 7. Si veda inoltre: Idem, “La filosofia russa e sovietica”, M. Dal Pra, *Storia della filosofia. La filosofia contemporanea. Seconda metà del Novecento*, II, Padova 1998, pp. 1387-1567.

³⁴ Il 24 marzo 2007, con la comunicazione “L'epistemologia del simbolo di Pavel Florenskij”, Massimo Cacciari presentava il lavoro di Silvano Tagliagambe per il Dipartimento di scienze pedagogiche e filosofiche dell'Università di Cagliari, si veda A. Maccioni, “Il pensiero nomade di Florenskij”, *L'Unione Sarda*, 1 marzo 2007, p. 57.

Vernadskij, introducendo riferimenti a Vassarion Grigor'evič Belinskij, a Ivan Vsil'evič Kireevskij e allo slavofilismo (“è certamente agli slavofili che si deve volgere lo sguardo per cogliere il senso della cultura russa non solo del primo Novecento, ma anche delle sue manifestazioni più recenti”)⁴¹, contestualizza l'autore secondo una struttura elaborata e profonda, ampia e ben calata nella rispettiva area storico-filosofica che le è propria; ma da storico della filosofia, però, pone in secondo piano gli emergenti rapporti col pensiero contemporaneo (da Nietzsche a Bergson⁴²; in questo senso è necessario e inevitabile non tralasciare anche i limiti del suo lavoro) che nel suo Florenskij risultano decisamente assenti. Giunge frattanto ad identificare il problema filosofico e teologico fondamentale e l'idea di confine, senza disperdere i toni polifonici della sua lettura: così il centro del pensiero florenskiano, se si volesse proprio individuare un centro, per Tagliagambe si iscrive nel rapporto tra invisibile e visibile, tra Dio e mondo, nello sforzo di individuazione di una via che superi la “scissione” e “colmare il fossato”⁴³ che separa gli estremi.

Un esempio concreto e particolarmente significativo di come funzioni questa trasformazione e trasfigurazione degli elementi della realtà sensibile è dato da quel particolare procedimento tecnico di rappresentazione delle icone, costituito dalle linee cosiddette “*razdelki*” [...]. Siamo così di fronte a quella che possiamo chiamare, a tutti gli effetti, una specifica “realtà aumentata” che riesce a dilatare e ad amplificare il significato sia dei singoli elementi di cui si vale per la rappresentazione, sia della loro organizzazione complessiva. Si tratta di un potenziamento che già l'arte riesce a effettuare⁴⁴.

La filosofia dell'icona di Pavel A. Florenskij, del resto, è stata sempre oggetto di un'attenzione privilegiata da parte della letteratura critica; la profondità delle riflessioni di Tagliagambe, però, si iscrive inoltre nella messa a fuoco di quel carattere della Russia, “sempre in bilico tra Occidente e Oriente”⁴⁵. Poiché secondo i termini

dell'epistemologia del simbolo di Silvano Tagliagambe il filosofo, allora, proprio ai simboli assegna

una precisa e importante funzione conoscitiva, che consiste nella loro capacità di prospettare la possibile apertura delle frontiere del sapere medesimo, e di anticipare i possibili sbocchi della situazione in essere. Ed è proprio in relazione a questi obiettivi che l'interpretazione in chiave simbolica può apparire uno strumento molto più adatto all'esigenza di quella che fa appello al vero o presunto “effetto di trasparenza” del segno. Essa si rivela, in particolare, efficace per esplorare quella sorta di “barriera di contatto” tra lo spazio ultraterreno e l'ambito accessibile all'esperienza diretta, in cui si disloca il sentimento religioso, e per comprendere come essa sia un confine mobile, che l'uomo è in grado di spostare sempre più avanti via via che si innalza, di qualità e di livello, la sua ricerca culturale.

Quest'ultima oscilla pertanto di continuo tra due poli opposti: la “ricerca che non ha mai fine” e si manifesta attraverso l'attività critica, dei risultati raggiunti; e l'altrettanto costante desiderio di “chiusura” del *miroponimanie* e dei sistemi teorici in cui esso, di volta in volta, si esprime⁴⁶.

La linea di confine, pertanto, si definisce come “linea di demarcazione e di separazione” ma anche come “luogo del contatto e del reciproco scambio tra ambiti diversi”⁴⁷; la missione “salvifica” del filosofo concorre all'identificazione della “terra di mezzo”⁴⁸; la radicale contrapposizione tra fenomeno e noumeno, nel discorso sulla verità, gli esiti e la più generale impostazione del pensiero kantiano vengono superati; il dibattito sulla Sofia, prima dell'individuazione di una soggettività che non può che formarsi nell'ambito dell'intersoggettività, riporta il lettore nel contesto più naturale dell'opera florenskiana e del suo pensiero religioso; il simbolo è magico

come lo sono le produzioni artistiche, le teorie scientifiche, e in generale il mondo della conoscenza oggettiva. Tutti questi prodotti, frutto di particolari atti volitivi, sono infatti capaci di innescare specifici effetti su/nella realtà, e quindi di spostare il confine del corpo: per questo, appunto, sono magici⁴⁹.

Ripensando al nostro passo d'apertura, che riprendeva alcune considerazioni di Ettore Lo Gatto, è facile intuire come il percorso verso un decisivo riconoscimento storico-filosofico di Florenskij e, con lui, di gran parte dei pensatori russi coevi, sia passato e stia passando attraverso una ricezione spesso frammentaria e di frequente in prima istanza calata in ambiti distinti seppure

⁴¹ Ivi, p. 59.

⁴² Sul piano degli apporti, delle divergenze e delle consonanze si vedano, nella letteratura proveniente da altre aree linguistiche, ad esempio, R. Baron, “Intuition bergsonienne et intuition sophianique”, *Les études philosophiques*, 1963, 18, pp. 439-442; G.B. Rosenthal, “Pavel Florenskij as a God-Seeker”, in M. Hagemester e N. Kauchtschischwili (a cura), *P.A. Florenskij i kul'tura*, op. cit., pp. 67-81; J.E. Steineger, “Cult, Rite, and the Tragic. Appropriating Nietzsche's Dionysian with Florenskij's Titanic”, *Theandros*, 2006 (III), 3. Per un primo e più generale approfondimento della ricezione di Nietzsche in Russia si veda: *Nietzsche in Russia*, a cura di B.G. Rosenthal, Princeton 1986.

⁴³ S. Tagliagambe, *Come leggere Florenskij*, op. cit., p. 81.

⁴⁴ Ivi, pp. 100-101.

⁴⁵ Ivi, p. 104.

⁴⁶ Ivi, pp. 120-121.

⁴⁷ Ivi, p. 123.

⁴⁸ Ivi, p. 136.

⁴⁹ Ivi, p. 134.

mai troppo distanti⁵⁰ (si pensi quindi a quello teologico o critico-letterario: chiaramente le ragioni della molteplicità di letture si inscrivono nelle tante implicazioni e aperture tipiche e proprie del pensiero florenskiano). La pubblicazione del volume di Tagliagambe, inoltre, è stata accompagnata dalla riedizione in traduzione italiana delle lettere di P.A. Florenskij dalla deportazione e dalle Solovki, prima della tragica fine. “Come si desume da un attento confronto con la sua opera” – considerava Natalino Valentini nel saggio di apertura all’edizione italiana – “Florenskij concepisce il compito della sua vita come l’apertura di nuove vie per una futura e globale visione del mondo, e in tal senso lo si può definire filosofo”⁵¹, secondo una chiave di lettura agiografica ma non distante da alcune considerazioni espresse da Tagliagambe alle quali facevamo già riferimento. La mistica diviene il gradino più alto della teologia nei passaggi introduttivi di Valentini agli ultimi saggi di recente raccolti e tradotti: “non riguarda soltanto il vissuto, l’esperienza personale e intima dei misteri divini” considerava, o “le visioni interiori riservate a pochi, ma

è una vera e propria facoltà della conoscenza che investe l’intera esperienza ecclesiale”⁵². Così Tagliagambe, ricordando l’apprezzamento espresso proprio da Giovanni Paolo II, ai vertici ecclesiali cattolici, per l’itinerario filosofico-teologico (pur senza giudizi al merito) di Florenskij, Lossky, Solov’ev, Čaadaev, auspicava l’inserimento del filosofo non solo tra i grandi teologi che si segnalano anche come grandi filosofi, ma piuttosto tra gli autori le cui opere, in virtù del loro valore speculativo, possono essere considerate classici veri del pensiero contemporaneo⁵³.



⁵⁰ Sono certo più numerose le ricerche in ambito teologico dedicate all’autore russo, rispetto ai nostri brevi e limitati riferimenti. Si pensi ancora, tra i più recenti esiti, ad esempio, alle considerazioni espresse da Padre Aleksej Yastrebov nell’intervista “Un pope che si laurea in filosofia” (*Rivista Urbaniana*, 2006, 1, p. 12), in riferimento a una tesi dottorale di matrice florenskiana: “Florenskij è infatti un ‘pan-uomo’ in quanto ha saputo unire in sé molteplici conoscenze e non soltanto raccoglierle meccanicamente, ma anche viverle, rifonderle in sé in un’unica conoscenza vera che abbraccia tutto il mondo e non si divide nelle ‘discipline’. Questa sua nuova epistemologia di ‘unitotalità’ dà un messaggio assai chiaro anche a noi: a una globalizzazione rapace e disumana, dello sfruttamento feroce della natura e degli uomini, noi cristiani dobbiamo contrapporre una nostra unità nella quale non viene svilito il valore dell’individuo, viene rispettata ed amata la natura, ogni piccola parte del mondo viene percepita come un dettaglio importante del tutto. Questo metodo di unitotalità può essere ben applicato sia nell’ambito strettamente scientifico sia in quello sociale ed ecologico che in quello ecumenico. Ecco il messaggio di Padre Pavel a noi, cristiani, e al mondo intero”.

⁵¹ N. Valentini, “L’Arte della gratuità”, P.A. Florenskij, *Non dimenticatemi. Le lettere*, op. cit., p. 17.

⁵² N. Valentini, “Sull’orlo del visibile pensare”, P.A. Florenskij, *La mistica*, op. cit., p. 13.

⁵³ S. Tagliagambe, *Come leggere Florenskij*, op. cit., p. 231.

Anonimo, non più gallo?

Storia di una discussione intorno all'autore della prima cronaca polacca

Alessandro Ajres

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 479-484 ◇

IL 14 febbraio 2006 un articolo pubblicato sulle pagine scientifiche della *Gazeta Wyborcza* riaccende un dibattito storico-letterario da tempo sopito. La discussione verte sulla *Chronica*, la più vecchia cronaca in latino riguardante gli eventi della Polonia da tempi più remoti fino al 1113, nonché sul suo autore, definito a posteriori Gallus Anonymus. Il contenuto dello scritto a firma di Daina Kolbuszewska cattura anzitutto l'attenzione del mondo accademico, mentre il titolo che lo accompagna ne scatena le comprensibili critiche: "Gallo, non più Anonimo", in effetti, stravolge il senso della scoperta e dell'intervista che seguono¹. In essa il professor Tomasz Jasiński, storico dell'Università Adam Mickiewicz di Poznań, nonché presidente della commissione di ricerca per lo sviluppo scientifico nel consiglio delle scienze, avanza l'ipotesi che l'autore della *Chronica* non fosse un francese, un gallo per l'appunto, bensì un monaco del monastero di S. Nicola presso il Lido di Venezia. "Prima di dormire leggo sempre versi originali di testi storici", confessa Jasiński alla giornalista. "Durante la lettura del Gallo Anonimo mi sorprese la descrizione insolitamente particolareggiata della cultura slava meridionale. Soltanto un veneziano poteva conoscerla così bene: in effetti, proprio di là passava una via commerciale che partiva da Venezia ed era diretta al nord. Incominciai così a credere che Gallo Anonimo potesse essere proprio un veneziano". All'interno della *Chronica*, gli indizi più evidenti che spingono lo studioso verso questa soluzione sono tre: la particolare abilità letteraria, la somiglianza dell'opera con la storia del trasferimento delle reliquie di S. Nicola al monastero veneziano del Lido, l'avversione dell'autore per il pesce sotto sale. Jasiński fa notare come il redattore della *Chronica* proprio non tollerasse di nutrirsi dei "pesci sa-

lati e puzzolenti" con cui si imbandivano a quel tempo le tavole polacche, abituato com'era alle retate sempre fresche dell'Europa meridionale. Che questo testimoni a favore dell'origine veneziana dell'autore, e non piuttosto francese o francese del sud, rappresenta peraltro una forzatura a vantaggio della propria tesi. Altrettanto accade con l'accento che lo studioso pone sull'eccellente conoscenza dell'arte della navigazione da parte dell'autore della *Chronica*: i veneziani non erano certo gli unici abili marinai dell'epoca.

Molto più convincenti risultano, d'altro canto, le prove testuali cui Jasiński fa riferimento per corroborare la propria posizione. L'analisi dello stile, da cui si evince un'insolita elasticità linguistica, ci indirizza verso i monasteri benedettini dell'epoca: "il cronista si era formato presso i benedettini in Italia o Francia: il modo in cui scriveva lo denota chiaramente. Si trattava di un fenomeno letterario per il quale la scrittura in latino rappresentava un *divertissement*", sostiene Jasiński. "L'autore, tra l'altro, utilizzava una specifica disposizione degli accenti in prosa, che allora veniva impiegata unicamente alla corte papale". Al bivio tra Italia e Francia, Jasiński imbocca la strada per il monastero veneziano sulle orme di un'opera storiografica coeva, creata dopo il 1102, ovvero la *Storia della traslazione di S. Nicola*. La convergenza con la *Chronica* pare evidente: "la convenzione letteraria della *Traslazione*, che narra dell'ottenimento e del trasporto della reliquia del santo da Mira a Venezia, è identica alla nostra *Chronica*", dichiara il professore. "Dal punto di vista della costruzione, entrambe le opere sono rette dalla stessa idea: le preghiere rappresentano l'elemento chiave e sono identiche". L'autore dei due testi sarebbe, quindi, il medesimo e proverrebbe dalla cerchia dei benedettini veneziani. Il suo trasferimento in Polonia presso la cancelleria di Bolesław Krzywousty, databile attorno al 1110, si spiegherebbe con il mare-

¹ Daina Kolbuszewska, "Gall, już nie Anonim", *Gazeta Wyborcza*, 14.2.2006, p. 17.

moto che sommerge Venezia all'inizio del XII secolo, cui anche il monastero del Lido paga dazio con profondi danneggiamenti. I suoi monaci si sparpagliano, allora, in giro per l'Europa in cerca dei mezzi per restituirgli splendore. In questo modo si giustificerebbe la proverbiale avidità dell'autore della *Chronica*, che tra tutti trova la strada per la Polonia. Cosa gli sia accaduto dopo il 1116, al momento dell'interruzione dell'opera sulla storia polacca, resta una domanda irrisolta.

Dietro un titolo evidentemente mistificatorio e considerazioni poco pregnanti, né rintuzzate in maniera adeguata dalla giornalista, si fa largo un'ipotesi tanto rivoluzionaria da costringere i "volumi di storia al cambiamento", come si legge nell'occhiello all'articolo. La corsa cui si assiste a schierarsi al fianco di Jasiński, peraltro, garantisce la bontà dell'intuizione, ben al di là del desiderio di strappargli un briciolo di fama. Nello stesso articolo di Daina Kolbuszewska il professor Tomasz Jurek, medievista dell'Accademia delle scienze, afferma: "le argomentazioni del prof. Jasiński mi convincono appieno. Pare che il nostro primo cronista fosse proprio un monaco veneziano". Un altro eminente storico, il professor Wojciech Fałkowski dell'università di Varsavia, dichiara al sito di naukapolska.pap.pl qualche giorno dopo l'articolo della *Gazeta Wyborcza*: "grazie all'analisi del professor Jasiński si può affermare con una buona dose di sicurezza che l'autore della *Chronica* fosse lo stesso monaco veneziano noto come autore della storia di S. Nicola"². Le ricerche condotte al computer dal professor Jasiński, con un programma in grado di confrontare lo stile e la frequenza del ripresentarsi dei vocaboli nella *Chronica* e nella *Traslazione*, paiono aver convinto definitivamente il suo collega dell'Università di Varsavia. "Questo non significa affatto", aggiunge Fałkowski, "che l'Anonimo sia nato in Italia. Possiamo assumere che arrivasse dalla Francia del sud, quindi fosse emigrato verso il monastero di Venezia e in seguito comparso alla corte di Bolesław Krzywousty". In favore delle radici francesi dell'autore della *Chronica* testimonierebbero svariate tracce linguistiche antico francese presenti nell'opera.

Se il professor Fałkowski intende preservare, così, i natali francesi dell'autore della *Chronica*, il suo colle-

ga presso l'Università di Varsavia, Jacek Banaszkiwicz, si pone invece in maniera scettica rispetto all'intuizione di Jasiński in senso generale: "non sono molto persuaso che esclusivamente sulla base di criteri formali, quali l'analisi dello stile o del vocabolario, si possa indicare l'autore esatto o il suo ambiente di provenienza. Piuttosto, personalmente sono incline alla tesi che Gallo Anonimo provenisse dal sud della Francia", dichiara Banaszkiwicz a naukapolska.pap.pl³. La buona conoscenza della Francia che l'autore della *Chronica* mostra di possedere è l'elemento chiave di questa ipotesi. Banaszkiwicz, inoltre, ritiene che Gallo Anonimo fosse un monaco errante con dei rapporti con la cavalleria: "Lo dimostra l'evidente capacità di servirsi della retorica della battaglia e della cavalleria all'interno della *Chronica*".

In una lunga intervista pubblicata dal sito wirtualnapolska.pl, Jasiński ha replicato lungamente agli storici che continuano a considerare Gallo Anonimo di origine francese, al più transitato dal monastero veneziano del Lido⁴.

La descrizione dei territori slavi fatta da Gallo Anonimo è estremamente curiosa. Tutti la consideravano una schematizzazione; si credeva che i nomi che vi compaiono, come Epiro o Tracia, fossero dovuti al fatto che Gallo Anonimo amava sfoggiare conoscenza dell'antichità. Improvvisamente, viceversa io compresi che, attraverso i paesi che egli elencava, passa la cosiddetta via Egnatia, un'antica strada utilizzata ancora nel XII-XIII secolo. Ancora oggi, peraltro, si conservano dei suoi resti. Tutti i paesi descritti si sviluppano lungo questa strada. Prima la Tracia, poi l'Epiro, quindi la Dalmazia, la Croazia e l'Istria; infine, nella descrizione dei territori slavi, viene nominata persino Venezia. È un itinerario veneziano. Nessun francese avrebbe potuto sapere che l'Epiro non era un territorio slavo, ma che soltanto da lì iniziavano i territori slavi, mentre Gallo Anonimo ne scriveva. Allo stesso modo, nessun francese avrebbe potuto sapere che la Tracia non era territorio slavo, ma greco, data la popolazione che vi risiedeva.

Nel seguito Jasiński ritorna sulla teoria dell'origine francese di Gallo Anonimo e ribadisce il significato della propria intuizione: "Gallo Anonimo fu istruito nelle scuole benedettine in Italia, ma durante un viaggio in Francia, del quale parla egli stesso, apprese dai francesi alcune tecniche di ritmicità del testo, il che ha ingannato gli studiosi. Secondo me, Gallo Anonimo era un monaco del monastero di S. Nicola al Lido e nessuno,

² http://www.naukapolska.pap.pl/nauka/index.jsp?place=Lead01&news_cat'id=147&news'id=7298&layout=6&forum'id=2100&page=text.

³ http://www.naukapolska.pap.pl/nauka/index.jsp?place=Lead01&news_cat'id=147&news'id=7298&layout=6&forum'id=2100&page=text

⁴ <http://wiadomosci.wp.pl/kat,28434,wid,8198996,wiadomosc.html?tid=13d4b>

finora, lo aveva affermato”. Anche rispondendo all’ipotesi del professor Banaszkiewicz, secondo la quale Gallo Anonimo era un monaco errante buon conoscitore dell’ambiente della cavalleria, Jasiński finisce per contestare l’origine francese dal compositore della *Chronica*:

Sappiamo che Gallo Anonimo conosceva il greco poiché risulta dalla *Storia della traslazione di S. Nicola*. Era un benedettino italiano, aveva soggiornato in Francia, forse aveva anche preso parte alla spedizione in Terra santa: per questo la descrisse in maniera straordinaria. Uno degli storici polacchi, Gumpłowicz, alla fine del XIX secolo, analizzando le descrizioni artistiche di Gallo Anonimo, scrisse intuitivamente: si tratta di un uomo che viaggiò per mare durante la prima crociata e vide l’assedio di Antiochia. Nella *Traslazione* abbiamo davvero la descrizione di un viaggio, come supponeva lo storico polacco, e la descrizione di un attacco, in verità non di Antiochia bensì di Haifa. Se prese parte a una crociata, così come mi sembra, prese parte alla crociata veneziana, qualche anno più tardi. Inoltre, credo che fu fatto venire in Polonia poiché in Istria, Dalmazia e Croazia tutto il clero era composto soprattutto di veneziani. Almeno una parte di essi doveva conoscere una lingua slava. Gallo Anonimo sfoggia la padronanza di alcuni elementi di una lingua slava e si presume che la conoscesse. Nel caso di un francese, questo sarebbe curioso, nel caso di un veneziano, risulta del tutto naturale.

Nella stessa intervista Jasiński si sofferma sul fatto che la sua sia una ripresa, un approfondimento di teorie già esistenti piuttosto che una vera e propria scoperta. Il che accresce l’autorità della sua posizione, senza peraltro togliergli alcun merito.

Sul tema della provenienza di Gallo Anonimo esistevano molte tesi differenti. Quella “italiana” non è affatto nuova e non ne sono io l’autore. Già a metà del XIX secolo gli studiosi tedeschi che pubblicarono la *Chronica* di Gallo Anonimo affermarono che, con tutta probabilità, egli era italiano. Quindi, un eminente medievista polacco degli inizi del XX secolo, Tadeusz Wojciechowski, scrisse apertamente: Gallo Anonimo era di Venezia. Tuttavia, anch’egli non supportò questa tesi con alcuna prova. Nel 1965, le ricerche di Danuta Borawska portarono ad una svolta. Ella fece quel che non aveva fatto Wojciechowski: si informò sulle opere prodotte a Venezia e trovò la *Traslazione di S. Nicola e dei suoi compagni*. Cadde, però, in un errore madornale: scartò metà del testo. Il testo era composto della traslazione e della descrizione dei miracoli. Dalla seconda parte risultava nero su bianco che l’autore della *Traslazione* era un monaco del monastero di S. Nicola presso il Lido, cosa che Danuta Borawska negava. Ebbene nella seconda parte della *Traslazione* si possono riscontrare molti argomenti che supportano l’identificazione del suo autore con Gallo Anonimo⁵.

A Danuta Borawska venne anche un’altra idea, davvero curiosa: secondo lei, l’autore era il vescovo di Cracovia, Maur. Per di più, affermò che Maur era veneziano e un tempo era stato esiliato lì da Venezia. Tale affermazione era così fantasiosa che, quando pubblicò un articolo al riguardo, gli storici non sapevano come trarsi d’impiccio. Da una parte avevano a disposizione del materiale interessante, dall’altra dei risultati tali che era meglio non pronunciarsi. Trascorsero

vent’anni e si pronunciò soltanto Marian Plezia⁶, che scrisse addirittura che i risultati della Borawska sfioravano la trama di un romanzo giallo. Il professor Plezia era un filologo e latinista e, quando osservò il testo completo della *Traslazione* e la *Chronica* di Gallo Anonimo, giunse subito alla conclusione che si trattasse con ogni probabilità del medesimo autore. Gli risultava difficile, tuttavia, separarsi dalla tesi di gioventù, quindi affermò che certamente Gallo Anonimo aveva studiato in Francia. Poiché il professor Plezia, infine, non aveva portato argomenti circa la provenienza veneziana di Gallo Anonimo, col tempo certe affermazioni estreme furono nuovamente scartate.

Ben più che sull’avversione per il pesce sotto sale, cui l’articolo della *Gazeta Wyborcza* dedica effettivamente uno spazio esagerato, nell’intervista a [wirtualnapolska.pl](#) Jasiński si sofferma, come prova dell’origine veneziana dell’autore della *Chronica*, sulle tracce della sua teoria ricavate dalla lettura dei testi:

Ho redatto una versione elettronica della *Chronica* di Gallo Anonimo e una versione elettronica della *Traslazione*, le ho paragonate al computer e, laddove Danuta Borawska vi aveva trovato nove elementi simili, l’analisi condotta al computer ha permesso di trovarne oltre cento. Vi erano stili retorici identici, personificazioni della patria, modi di esprimere gioia, commozione e dolore, talvolta delle bazzecole irripetibili, nell’una e nell’altra opera. Quindi guardai ancora decine di altre cronache e potei affermare che la somiglianza tra queste due opere è notevole. Infine rivolsi la mia attenzione alla composizione. Il testo delle preghiere è lo stesso. In precedenza, nessuno aveva notato che l’impostazione compositiva è la stessa, che vi sono gli stessi nomi geografici: Epiro, Tracia, Dalmazia, Croazia, Istria. La cosa più interessante risultò dal *cursus* di Gallo Anonimo, che i più eminenti studiosi tedeschi esaminarono. Il *cursus* è un genere di prosa ritmata, un modo ritmico di concludere lunghe durate delle frasi. In breve: prima di Gallo Anonimo iniziò a svilupparsi proprio nei monasteri benedettini italiani il cosiddetto *cursus velox* che, sin dall’inizio, fu ritenuto cosa estremamente estetica, alla moda e necessaria. Venne compiuta addirittura una riforma di tutta la cancelleria papale per applicare il *cursus velox* e Gallo Anonimo ne fa registrare una quantità che supera chiunque altro. Solamente settanta o cento anni dopo circa venne raggiunto un simile livello di saturazione col *cursus velox*. In pratica, la ritmica di Gallo Anonimo, nonché la rima a due sillabe, dimostrano che egli si formò nei monasteri benedettini d’Italia. Tuttavia, dalla sua ritmica emerge anche qualche domanda. Egli utilizza in quantità abbastanza massicce, infatti, anche il *cursus spondiacus*, non tipico degli italiani.

Jasiński spiega così quest’apparente incongruenza:

Lo studioso polacco Feliks Pohorecki nel 1930 pronunciò una frase profetica: chi troverà l’una accanto all’altra le due forme di prosa ritmica (*velox* e *spondiacus*) scioglierà l’enigma di Gallo Anonimo. Ebbene, nel 1975 l’eminente latinista svedese Tore Janson dimostrò che il *cursus spondiacus* è tipico della scuola di un noto scrittore francese, l’arcivescovo di Tours, Hildebert de Lavardin. Su questa base Janson, e dietro di lui il professor Plezia, avanzò la tesi che Gallo Anonimo si

⁵ Nel prosieguo dell’intervista, Jasiński fa chiaro riferimento al fatto che nella parte della *Traslazione* scartata dalla Borawska l’autore accenna di aver celebrato messa al Lido e dunque suggerisce in un certo modo di esservi stato in monastero.

⁶ A Plezia appartiene una delle opere più importanti sull’argomento: *Kronika Galla na tle historiografii XII wieku* [La *Cronaca* di Gallo sullo sfondo della storiografia del XII secolo], pubblicata a Cracovia nel 1947. Altrettanto interessante risulta anche il testo di P. Jasienica, *Trzej kronikarze* [Tre cronisti], Warszawa 1964.

fosse formato alla scuola di Hildebert. Si tratta di un'opinione giusta, ma solo in parte: alla scuola di Hildebert non si prediligevano il *cursus velox* e la rima a due sillabe, come in Italia. Bisogna risalire alla *Traslazione* che, come ha dimostrato Plezia, è piena tanto di *velox* quanto di *spondiacus*, alla maniera di Gallo Anonimo. In breve, esattamente come se lo augurava Pohorecki, fu trovata infine un'altra opera, oltre a quella di Gallo Anonimo, che utilizzava tanto il *cursus velox* che *spondiacus*. E nella descrizione dei miracoli, che Danuta Borawska scartò, troviamo la soluzione all'enigma: l'autore della *Traslazione* scrive di essere stato per un certo periodo a Tours. Si può dunque assumere pressoché con certezza che, in qualità di benedettino del monastero al Lido, egli fosse stato educato lì o in un altro monastero italiano; in seguito, completò la propria istruzione nella cerchia di Hildebert de Lavardin. Per quanto riguarda la ritmica, Gallo Anonimo creò uno stile eclettico, unendo il modo di scrivere italiano con quello francese. Era italiano, però: l'intera stilistica, le rime sono tipicamente italiane. Ho trovato altre due opere italiane identiche sotto molti aspetti alla *Traslazione* e alla *Chronica* di Gallo Anonimo, se parliamo del metodo di scrittura: hanno lo stesso vocabolario, locuzioni e figure retoriche.

Jasiński lascia in sospeso quali siano queste due opere italiane che confermerebbero ulteriormente la bontà della propria idea; mentre sull'identità di Gallo Anonimo azzarda un'ipotesi:

Possiedo alcune biografie, ma non si adattano a Gallo Anonimo. In compenso, una è abbastanza interessante. Proprio quando Gallo Anonimo scompare in Polonia, questo monaco compare alla corte dell'imperatore bizantino. Il suo nome è Cerbanus Cerbani e intrattiene rapporti con dei monasteri ungheresi, coi quali, come sappiamo, aveva certamente dei legami anche Gallo Anonimo. Purtroppo, l'analisi delle opere di Cerbanus non consente di spingersi fino ad affermare che si tratti di Gallo Anonimo. Tuttavia, se si trattasse di Gallo Anonimo, avremmo un colpo sensazionale. Non escludo questa teoria poiché le persone, nel medioevo, riuscivano a scrivere con stili diversi. Cerbanus Cerbani scrive di poter usare uno stile poetico, di averci scritto una volta certi libri, ma di non usarlo più. Al contempo, la *Chronica* di Gallo Anonimo è scritta in stile poetico. Nell'opera di Cerbanus vi sono dei prestiti dalla *Traslazione*, questo è vero, ma non dalla *Chronica*.

Fino a che punto dovranno cambiare i manuali di storia e letteratura lo decideranno le prossime ricerche atte a scoprire se Gallo Anonimo fosse d'origine italiana o se, nel nostro paese, fosse solo transitato e vi avesse imparato certe tecniche di scrittura. Con ogni probabilità delle modifiche dovranno avvenire, poiché il suo legame con Venezia, che oggi sembra accertato, non era mai stato espresso finora con decisione. Nelle pubblicazioni più recenti, come ad esempio lo *Słownik pisarzy polskich* [Dizionario degli scrittori polacchi] a proposito del primo cronista di fatti polacchi si legge:

Molto probabilmente si trattava di un benedettino, uno straniero, ma neppure la sua nazionalità è stata fissata in maniera del tutto convincente. Marcin Kromer divulgò l'idea della provenienza francese del cronista ("un gallo ha scritto questa storia"). Esistono anche delle

ipotesi di un'origine ungherese, come pure italiana. La più comune resta quella riguardante i rapporti iniziali di Gallo Anonimo col monastero benedettino di St. Gilles in Provenza dal quale, passando per il monastero ungherese di Samogyvár, raggiunse la Polonia e si ritrovò presso la corte di Bolesław Krzywousty, di cui ottenne i favori grazie alla sua formazione erudita (conosceva alcune opere classiche, la Bibbia, la tradizione patristica, una serie di opere medievali; si orientava alla perfezione tra le regole contemporanee della retorica e le necessità dell'*ars dictandi*). Si può fare richiamo a tutto questo unicamente dalla sua opera; le circostanze biografiche dell'eminente scrittore restano imperscrutabili⁷.

Nessuna certezza sulla provenienza di Gallo Anonimo fino ad oggi, quindi, malgrado la sua figura sia stata lungamente approfondita. Del resto, egli è considerato all'unanimità autore della prima opera davvero significativa per la letteratura e storia nazionale polacca, creata, negli anni 1113-1116, presso la corte di Bolesław Krzywousty con l'aiuto del cancelliere Michał Adwaniec e del vescovo Paweł. Altri manoscritti nati in precedenza, vite dei santi o annali che fossero, non raggiungono né le dimensioni, né la poliedricità della *Chronica*.

Intento del cronista era quello di descrivere le imprese e la fama di Bolesław Krzywousty, i suoi antenati e la sua patria: "È nostro proposito scrivere della Polonia, ma soprattutto del re Bolesław, e descrivere in proposito alcune gesta dei suoi antenati degne di essere ricordate". L'opera, composta di tre libri, comprende i fatti che accadono in Polonia da tempi leggendari, quelli di re Popiel, fino a quelli degli anni 1109-1113, dalle vittoriose battaglie di Krzywousty alle invasioni germaniche. Malgrado nella *Chronica* non compaia mai un riferimento temporale, essa può definirsi tale poiché nell'instabile onomastica medievale erano cronache tutte le opere a contenuto storico, non solo quelle ordinate cronologicamente. Inoltre l'autore, sottolineando di voler presentare "alcune gesta degne di essere ricordate", si rifaceva esplicitamente al genere storiografico delle cosiddette "gesta", già note nell'antichità. Si trattava delle descrizioni di stupefacenti azioni eroiche intraprese da figure eminenti, talvolta definite anche come "storie". Esse presentavano una serie di eventi, generalmente in maniera corretta, sebbene di solito senza data; il loro accento principale non era posto sui nessi temporali o causali dei fatti, bensì sui fatti stessi meritevoli di entrare tra quelli memorabili riflesso della personalità straordinaria, della forza di volontà dell'eroe o degli eroi. Per

⁷ *Słownik pisarzy polskich*, Kraków 2003, p. 133.

tale motivo, le gesta gravitavano nella narrativa epica (si pensi alle *chansons de geste*).

Le capacità letterarie e poetiche di Gallo Anonimo sono evidenziate molto tempo prima degli apprezzamenti di Jasiński in tal senso. L'autore della *Chronica* conquista subito e porta con sé la fama di erudito affatto estraneo alla tradizione della letteratura storica, soprattutto romana, che confinava con la poesia e vi sfociava spontaneamente. Tale vicinanza fa avanzare, peraltro, l'ipotesi di un mescolamento di congetture e finzione ai nudi fatti storici di partenza. Del resto, nella *Chronica* il rispetto per determinati valori letterari è evidente: una composizione accurata, abilità narrativa, stile, capacità di diversificare il tono del racconto tra epico e prosaico grazie all'utilizzo di interludi in versi. Il narratore tiene in massima considerazione la bellezza della lingua; si serve di un'elegante prosa ritmica latina che divide la frase in segmenti paralleli, ovvero con la stessa quantità di sillabe, la cui condizione è sottolineata attraverso il ritmo (prosa ritmata).

Nei manuali su cui varie generazioni di polonisti italiani si sono formati, la figura di Gallo Anonimo è trattata alla stessa stregua, senza alcun dubbio circa una sua origine o provenienza italiana. Marina Bersano Begey si richiama infatti in modo esplicito alla tradizione:

La prima cronaca è dovuta ad un anonimo detto Gallo perché la tradizione vuole fosse nato in Provenza. Si ignorano le vicende che lo condussero in Polonia, "exul apod vos et peregrinus"; fu certamente un monaco, e scrisse tra il 1112 e il 1113 l'opera sua "ne frustra panem Poloniae manducaret". Essa comprende un proemio sulle vicende polacche dalle origini e due libri dedicati alle gesta del re Boleslao Boccastorta (Bolesław Krzywousty, 1102-1138) alla corte del quale egli fu cappellano. In buon latino, in prosa ritmica intercalata da frequenti versi leonini, Gallo celebrò il suo signore, i suoi avi, la terra ospitale di Polonia, in uno stile che echeggia le contemporanee *chansons de geste*. Il valore letterario della cronaca è notevole: memore del costume occidentale l'autore augura che, diffusa da un traduttore, sia letta "nelle scuole e nei castelli ed inciti i cavalieri alla virtù"⁸.

Molto più circospetto a riguardo della provenienza di Gallo Anonimo pare essere Czesław Miłosz nella sua *Storia della letteratura polacca*:

La prima cronaca fu scritta negli anni 1112-1113 o, per lo meno, così fanno supporre agli studiosi gli eventi quivi descritti. L'autore è conosciuto soltanto come Gallo Anonimo. Era un monaco di provenienza straniera, ma non è mai stato appurato se venisse dalla Francia. Che non fosse un tedesco è comunque accertato dalla forte avversione che provava per questo popolo. Nella sua cronaca dimostra una sorprendente conoscenza della storia dell'Ungheria, per cui non c'è dubbio

che prima di giungere in Polonia abbia vissuto per lungo tempo in quella nazione. Il suo stile ha sorpreso gli studiosi poiché possiede caratteristiche all'avanguardia nella sua epoca. Il latino medioevale aveva subito parecchi cambiamenti ed esattamente al tempo in cui fu scritta la cronaca di Gallo, a Roma era diventata di gran moda una prosa fortemente rimata. Descrizioni efficaci di eventi, battaglie, personaggi regali non sono le uniche cose interessanti della *Chronica*. Nella dedica e in alcuni passi in cui l'autore entra in polemica con i suoi avversari vengono in luce anche le difficoltà personali dell'autore stesso. Molto probabilmente la sua decisione di scrivere una cronaca provocò parecchia invidia e macchinazioni da parte di altri ecclesiastici. Egli sottolinea che non vuole usurpare il posto di nessuno e che desidera soltanto ottenere una ricompensa (gli accenni più o meno discreti alla massima virtù del principe, la liberalità, sono numerosi) e ritornare, ultimato il suo lavoro, al suo monastero all'estero. La sua cronaca si apre con la descrizione geografica del "paese degli Slavi" che, secondo lui, si estendeva molto a sud, includendo la Dalmazia, la Croazia e l'Istria, fino a toccare il confine italiano⁹. Il suo successivo racconto sull'inizio della dinastia Piast è il principale responsabile dell'introduzione di elementi leggendari ripresi in seguito da parecchi scrittori¹⁰. [...] Nel complesso, la cronaca dell'Anonimo è un'opera letteraria di un certo valore¹¹.

Il legame tra Gallo Anonimo e l'Ungheria viene ripreso, assieme alla tradizione della sua provenienza francese, da Marcello Piacentini nella sezione "Dalle origini all'umanesimo", nella cornice della *Storia della letteratura polacca* edita, tre anni orsono, da Einaudi:

Agli inizi del XII secolo un benedettino straniero, quasi certamente di origine francese, proveniente dal monastero di Saint Gilles e passato in Polonia dalle terre ungheresi compose la prima cronaca polacca dimorando alla corte di Bolesław Krzywousty (Boleslao Boccastorta). Non pare senza fondamento l'ipotesi che l'anonimo estensore potesse essere un letterato di professione che, spostandosi di corte in corte, fosse in grado di offrire i suoi servizi intellettuali aspettandosi una riconoscenza tangibile, cui viene discretamente fatta allusione nelle prefazioni ai singoli libri. Fu uno storico cinquecentesco, Marcin

⁹ L'elemento a cui si riferisce Miłosz viene ripreso dal professor Jasiński come indizio della provenienza italiana di Gallo Anonimo, vista la sua profonda conoscenza della zona.

¹⁰ Miłosz ricorda, ad esempio, la storia del re-contadino: "secondo Gallo, un contadino di nome Piast e sua moglie Rzepka invitarono alcuni stranieri a partecipare ad un rito pagano che celebravano in occasione del settimo compleanno del loro figlio. In cambio di questa ospitalità, i misteriosi stranieri ripagarono la coppia col moltiplicare miracolosamente il cibo e le bevande della festa, in qualche modo sulla linea del miracolo biblico di Cana. In seguito, il figlio di questi contadini divenne il capo del paese"; oppure quella di re Popiel: "l'Anonimo ricorda inoltre un precedente re chiamato Popiel il quale, spogliato del trono dal popolo a causa della sua crudeltà, fu costretto a cercare rifugio in un'isola in mezzo a un grande lago. Là fu dolorosamente perseguitato da topi e ratti finché, alla fine, queste creature orribili e senza pietà lo divorarono completamente nella sua torre". Tutte queste leggende contengono significativi elementi di verità, anche se: "quando tratta materiale meno leggendario, come ad esempio commentando dei fatti, l'Anonimo mostra ardittezza e indipendenza di giudizio. Ad esempio, il contrasto tra il re Boleslao il Coraggioso e il vescovo Stanislao, terminato con l'assassinio di quest'ultimo, è presentato in modo obiettivo, senza una precisa condanna di una delle due parti".

¹¹ C. Miłosz, *Storia della letteratura polacca*, Bologna 1983, pp. 20-21.

⁸ M. Bersano Begey, *Storia della letteratura polacca*, Firenze 1968, p. 9.

Kromer, a sostenere per primo l'ascendenza francese dell'anonimo storico ("Gallus hanc historiam scripsit, monachus, opinor...") e da allora l'autore viene menzionato come Gallus Anonymus, ma è un fatto accertato in seguito che lo stile particolare della sua prosa ritmica porta al magistero del francese Idelberto da Lavardin¹².

Jasiński risponde però così, dal canto suo, all'ipotesi di un soggiorno ungherese di Gallo Anonimo sul sito di virtualnapolska.pl:

Allora, prima di tutto, avrebbe dovuto elencare la Bulgaria, la Craina, la Slovenia, ma tracce di questi paesi non ce ne sono. Avrebbe anche omesso l'Istria, una piccola regione vicino a Venezia. Le più potenti casate veneziane sostenevano di provenire da lì, di avervi proprietà, che quello fosse il loro retroterra più prossimo. Compresi così che l'Istria era una sorta di chiave di volta¹³.

Lo studioso si augura che proprio dal nostro paese giungano gli approfondimenti necessari ad avallare, o affossare, la sua teoria: "Spero di provare qualcosa quando il mio articolo comparirà in lingua italiana. Esiste una grande quantità di documenti veneziani ancora non pubblicati. La loro perlustrazione durerà molto a lungo e potrebbe anche non avere alcun effetto".



¹² *Storia della letteratura polacca*, a cura di L. Marinelli, Torino 2004, p. 12.

¹³ <http://wiadomosci.wp.pl/kat,28434,wid,8198996,widomosc.html?ticaid=13d4b>.

- G. Gospodinov, *Romanzo naturale*, traduzione di D. Di Sora e I. Stoilova, Voland, Roma 2007 (Alessandro Catalano) 487-489
- V. Sorokin. *Ghiaccio*, traduzione di Marco Dinelli, Einaudi, Torino 2005 (Bianca Sulpasso) 489-492
- “Michail Šiškin: ricordi che non hanno tempo” (Galina Denissova) 492-494
- A. Kurkov, *I pinguini non vanno in vacanza*, traduzione di B. Osimo, Garzanti, Milano 2006 (Marzia Cikada) 494-495
- Antologia del racconto bulgaro*, a cura di G. Dell’Agata, Associazione Bulgaria-Italia, Padova 2006 (Roberto Adinolfi) 495-496
- A. Tosi, *Waiting for Pushkin. Russian Fiction in the Reign of Alexander I (1801-1825)*, Rodopi, Amsterdam-New York 2006 (Agnese Accatoli) 496-498
- A. Введенский и Д. Хармс в их переписке*, вступительная статья, публикация и комментарий В. Сажина. Серия Библиограф, выпуск 18. Издание Ассоциации Русский Институт в Париже, Париж 2004 (Marco Sabbatini) 498-500
- Nestore l’Annalista, *Cronaca degli anni passati (XI-XII secolo)*, introduzione, traduzione e commento di A. Giambelluca Kossova, San Paolo, Cinisello Balsamo (Mi) 2005 (Sergio Mazzanti) 500-501
- Taste the East. Linguaggi e forme dell’Ostalgie*, a cura di E. Banchelli, Sestante Edizioni (Bergamo U.P.), Bergamo 2006 (Andrea Lena Corritore) 502-505
- A. Nivat, *La Casa alta*, traduzione di M.S. Palieri, Le Lettere, Firenze 2004 (Sergio Mazzanti) 505-506
- E. Ivetic, *Le guerre balcaniche*, Il Mulino, Universale Paperacks, Bologna 2006 (Angelo Floramo) 506-507
- A. Sbutega, *Storia del Montenegro. Dalle origini ai nostri giorni*, Rubbettino, Catanzaro 2007 (Angelo Floramo) 508-510
- Argumentna struktura. Problemi na prostoto i složnoto izrečenie*, a cura di S. Koeva, Verba magistri, Sofija 2005 (Paola Bocale) 510-512
- Glosse storiche e letterarie V [F. Leoncini, *La questione dei Sudeti 1918-1938*, Libreria Editrice Cafoscarina, [Venezia 2005²]; *La nazione in rosso. Socialismo, Comunismo e “Questione nazionale”: 1889-1953*, a cura di M. Cattaruzza, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz) 2005; V. Wolf, *Čeští a slovenští umělci na Biennale v Benátkách 1920-1970*, Univerzita Palackého, Olomouc 2006; *Jan Svěrák*, a cura di A. Trovesi e B. Fornara, Bergamo Film Meeting 2007 - Edizioni di Cineforum, Bergamo 2007] 512-514

IMMAGINE 9



Petroburgo-Mosca: i Mit'ki concludono le riprese nel club della città Prival komedianta dove si esibiscono gli amici del gruppo moscovita Osumbez (Sul palco V.O. Emelin). Fine delle riprese

Recensioni

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 487-514 ◇

G. Gospodinov, *Romanzo naturale*, traduzione di D. Di Sora e I. Stoilova, Volland, Roma 2007

Se scrivere vuol dire creare un mondo, è certo che lo scrittore bulgaro Georgi Gospodinov (1968) ha trovato una formula davvero originale per uscire dalla confusione e dalla sterilità a cui ci aveva abituato certa letteratura postmoderna, elaborando un sofisticato sistema di produzione automatica di storie che, con invidiabile leggerezza, tocca quanto di più intimo (anche se può sembrare poco) è rimasto confinato alla nostra sfera privata. “Collezionista di storie” è del resto una definizione che compare nel testo stesso, anche se subito relativizzata dalla giusta constatazione che persino l’autore “non ne ha una” (p. 95). È stato anche detto che questo *Romanzo naturale* sarebbe una macchina che crea storie, ma al tempo stesso potrebbe essere definito la storia di un’afasia, visto che ci troviamo di fronte ai tentativi, falliti uno dopo l’altro, di raccontare la storia della propria separazione da una donna (che, con un riferimento piuttosto trasparente, si chiama Ema – e forse, in italiano, sarebbe stato più opportuno ripristinare il flaubertiano Emma).

Un pretesto apparentemente banale, e certo non inconsueto, il fallimento di una relazione, spalanca la porta sullo strano mondo creato da Gospodinov. È infatti la continua fuga dalla storia che si vorrebbe raccontare a dare vita a un mosaico di avvenimenti che sembrano voler ripercorrere l’evoluzione del romanzo degli ultimi secoli. Ma l’eco letteraria non è qui mai un pesante fardello che occupa la narrazione, ma si limita a segnalare le mille direzioni nelle quali si frammenterà il tentativo stesso di raccontare. La narrazione rifiuta infatti l’opzione di farsi meta-romanzo (trappola che ha appesantito tanta letteratura recente), limitandosi a mettere in scena “l’impossibilità di raccontare” attraverso il fallimento persino del racconto, tutto sommato banale, della propria vicenda. E questo fin dall’esordio stesso del ro-

manzo, quando la storia, ancora nemmeno accennata, si è già spostata sul piano onirico: “ci stiamo separando. Nel sogno la separazione è legata soltanto all’andar via di casa” (p. 7).

Impossibilità e, al tempo stesso, enorme desiderio di raccontare sono le due transenne che stringono in un esile filo narrativo le tante storie che si affacciano sulla pagina di Gospodinov, si tratti di conversazioni alcoliche da birrerie sui gabinetti o di divagazioni “naturalistiche”, di brani di diario come di citazioni autoriali. Ed è la parola dei discorsi (parlando di Hrabal, avremmo detto della “chiacchiera”) che rompe definitivamente l’unità del testo e illumina, con quella luce straniante e goliardica così cara all’autore, i buffi destini che gli passano accanto (siano essi quelli di due donne sedute in un caffè accanto al protagonista o di un lontano conoscente imprigionato in un bagno sudicio con una donna che aspetta fuori dalla porta).

È l’epoca, in fondo, che ci impedisce ormai di poter non solo raccontare delle storie, ma persino di parlare direttamente delle cose, tutto deve ormai “mascherarsi” e può riemergere soltanto sotto forma di discorso velato, di allegoria poco comprensibile. E non è ormai soltanto il soggetto a essere scomparso (quanti sono, infatti, i reali protagonisti di questo libro che si chiamano Georgi Gospodinov, si stanno separando e trascinano con sé un’ingombrante sedia a dondolo?). Anche la storia principale, che pure comincia quasi in ogni capitolo con uno sforzo sempre più irritato di raccontare la storia della separazione, si spezza quindi in tre storie parallele (l’autore del supposto manoscritto dove si cerca di raccontare la propria separazione, il redattore che si vede recapitare la storia e cerca di pubblicarla, e ancora un misterioso vecchio giardiniere folle, responsabile dell’equilibrio del mondo), come se solo la serialità e la ripetizione fossero ancora in grado di ricreare il puzzle di una vita ormai frantumata. Il “metodo della frammentarietà” non viene certo evocato a caso dallo stesso au-

tore che, in questo modo, vorrebbe costruire il proprio testo (riuscendoci peraltro perfettamente) a “imitazione dell’occhio della mosca” (p. 90).

E sarebbe anche inutile sottolineare come *Romanzo naturale* si sia rivelato un romanzo simbolo della nuova letteratura bulgara, visto che abbiamo di fronte un romanzo dalle mille possibilità, un romanzo “sfaccettato” appunto, che è stato in grado di suscitare un principio di identificazione generalizzato (e sorprendentemente funziona anche in contesti culturali molto poco informati di quanto succeda e sia successo in ambito bulgaro). Difficile dire se somigli di più allo sguardo (p. 92) o al volo (p. 93) di una mosca, ma poche volte la sensazione di inadeguatezza nei confronti del mondo ha trovato una forma così congeniale per essere raccontata. Là dove la serialità (per non dire banalità) delle vicende ascoltate domina incontrastata, la coincidenza casuale (ingrediente di cui non è certo privo questo romanzo) diventa uno dei pochi meccanismi ancora capaci di produrre un significato. È il testo stesso del resto a decidere quando rivelare ciò che è celato al nostro sguardo, perché ormai i testi hanno sviluppato la capacità di “prendersi gioco di noi”, sono loro che decidono di “nascondersi quando li cerchiamo”, di “saltarci agli occhi solo quando lo decidono loro” (p. 110). Non resta quindi che avanzare come se facessimo parte di un esperimento: si può così diventare barboni per il desiderio di scrivere un nuovo romanzo perché, dato il recente sviluppo delle nostre conoscenze, è sempre più necessario mettersi alla prova anche soltanto per due-tre giorni. Ma quante volte, a esperimento iniziato, non siamo più in grado di controllarne gli effetti. . .

Ovviamente ci resta la possibilità di cercare di raccontare le piccole storie, e in questo modo capiamo anche perché non siamo più in grado di raccontare la grande storia. Ed ecco perché è necessario ricordare anche i piaceri degli anni Sessanta, Settanta, Ottanta (sotto forma ad esempio di una “Lista dei piaceri degli anni ’60 (da 0 a 2 anni)”, p. 62, di una “Lista dei piaceri degli anni ’70 (da 3 a 12 anni)”, pp. 65-67, e “. . . e degli anni ’80”, p. 70). Come finiranno gli anni Novanta resta invece ancora un interrogativo (“chissà come finiranno gli anni ’90: come un film giallo, un poliziesco, una commedia noir o una soap opera?”, p. 11), forse anche per questo non possiamo che leggere una storia

di soli inizi, le conclusioni sono ancora poco chiare (gli anni successivi poi riveleranno che non saranno nemmeno troppo allegre). Anche i simboli sono del resto ormai quasi scomparsi, e quei pochi ancora in grado di richiamare dei legami (in questo caso tra le singole storie) sono ormai fuori moda e ingombranti: di una sedia a dondolo così grande ormai non possono farsi carico che dei vagabondi. . .

Alla fine intuimo che in questa storia continuamente negata è avvenuta un’improvvisa rottura: la donna che torna a casa e, senza toni patetici e scenate da film, annuncia al proprio uomo, a voce bassa e quasi rassegnata, di essere incinta (p. 39). Solo che il padre del bambino è un altro. Tutto il libro vive della tensione che si crea in quel momento e che non scomparirà più. Così come la presenza dei genitori di lei nella stessa casa al principio della loro storia continuerà a gravare sul loro rapporto anche dopo il loro trasferimento, quella frase continuerà a tornare ossessivamente in quasi ogni capitolo del libro. Si sarebbe quasi tentati di dire “meccanicamente”, perché il protagonista (ma quale di loro?) da quel momento non è più in grado di agire altrimenti: “nessuno di noi era più in grado di fare un passo diverso, un gesto diverso. Il meccanismo era in funzione” (p. 47). La mente è ormai occupata da alcune frasi e da pochi ricordi (ma c’è anche qualche fotografia) – cioè soltanto da “rappresentazioni” di avvenimenti. Non è quindi un caso nemmeno che tutte le frasi importanti siano sempre dette a mezza voce, se non addirittura origliate attraverso la porta del bagno, o estrapolate da brandelli di conversazione telefoniche sentite per sbaglio (è così che il protagonista scopre ad esempio di essere per la propria donna nient’altro che “un fuco, anche se poi è una brava persona”, p. 127). Arriva però un momento in cui le frasi (e quindi le rappresentazioni), nonostante un’evidente tentativo di rimozione, si trasformano in realtà concrete, ineludibili: “e ogni giorno che passa tua moglie si trasforma in madre sotto i tuoi occhi, e tu non puoi diventare padre” (p. 39).

E alla fine di una storia d’amore che sembra essere stata importante resta solo un senso di inutilità (“dove va l’amore inutile e chi lo spazza via, chi butta la spazzatura, il cassonetto dov’è?”, p. 123) e un dolore che contagia anche la natura: “certi nostri conoscenti si lagnavano del fatto che i loro gatti si gettassero in con-

tinuazione giù dal bancone, dal nono piano. Più tardi divorziarono” (p. 79); “quando i litigi con mia moglie sono diventati sempre più frequenti, le foglie del ficus in salotto hanno cominciato a ingiallire e cadere” (p. 135).

Che alla base di tutto ci sia un dolore, è indiscutibile: “da qualche parte ci sono forse altri uomini che sono molto più intimi con tua moglie” (p. 98). Il problema è che nemmeno il dolore è più esprimibile sotto forma di racconto lineare. La storia stessa non può più essere chiarita fino in fondo (nonostante i numerosi tentativi, con la frase “d’accordo, proviamo di nuovo” inizia ad esempio il capitolo 33, p. 99), ma continua a sfaccettarsi ulteriormente (del resto nel momento in cui, con Barthes, l’autore è morto, non si può far finta di niente). Ciò non toglie però che esistano dei dolori che non tramontano con il tempo, perché continueranno sempre ad avere a disposizione enormi spazi paralleli, prima fra tutte la dimensione onirica: “i sogni sono come i gatti, si disabitano per ultimi alla vecchia casa” (p. 143).

Alessandro Catalano

V. Sorokin, *Ghiaccio*, traduzione di M. Dinelli, Einaudi, Torino 2005

Mytišči. Un edificio abbandonato illuminato dai fari di un fuoristrada blu. È notte inoltrata. Tre individui (segni particolari: occhi azzurri e capelli biondi) trasciavano fuori dalla macchina due uomini imbavagliati e in manette. Li legano saldamente a due colonne d’acciaio, estraggono da una cassa di metallo un arnese simile a un martello di ghiaccio e lo vibrano vigorosamente sul petto dei prigionieri, al grido di: “Dicci il tuo nome! Dicci il tuo nome!”. Una delle vittime stramazza al suolo, senza vita. Dal petto illividito e insanguinato dell’altro, invece, affiora un flebile suono che via via si fa più distinto: Ural. Inizia così *Led* [Ghiaccio], uno dei romanzi più tradotti e venduti di Vladimir Sorokin: all’edizione russa (Moskva 2002) hanno infatti fatto seguito *Ljod* (*Das Eis*), Berlino 2003; *Led*, Sofia 2004; *A jég*, Budapest 2004; *Lód*, Varsavia 2005; *La glace*, Parigi 2005; *Ice*, New York 2006.

A dispetto delle atmosfere da thriller e delle descrizioni pulp, quelli che potrebbero sembrare novelli “Russian Psychos” alla B.E. Ellis sono, in realtà, adepti di

una setta di “risvegliati”. Il loro obiettivo è ridestare i fratelli, condannati a sopravvivere in una società alienata, brulicante di uomini ridotti a “macchine di carne”. Il mezzo per scoprire se si tratti di fratelli e sorelle o di uomini incapaci di parlare con il cuore è un martello d’insolita fattura: il blocchetto fissato al manico non è metallico o di legno, come di consueto, ma di ghiaccio. Una volta “individuati” e “risvegliati” (verrebbe da dire “redenti”), gli adepti iniziano un nuovo cammino: “ricorda che il tuo vero nome è Ural” – spiegano alcuni membri della setta allo spaesato e dolorante studente del primo episodio – “è stato il tuo cuore a rivelarlo. Fino a oggi tu non hai vissuto, hai vegetato. Ora vivrai. Avrai tutto ciò che vorrai. E avrai uno scopo supremo nella vita” (p. 11). Fine ultimo: la riunione di tutti i fratelli (23.000, da cui trae il titolo il terzo e ultimo libro della saga) per ricreare l’armonia originaria e distruggere così il mondo delle macchine di carne.

Il romanzo si articola in quattro parti, diverse per estensione e modalità narrative. Nella prima si susseguono iniziazioni e martellamenti. Lo sfondo è una Mosca noir sfaccettata e polimorfa: Lincoln Navigator e Žiguli, prefabbricati di periferia e lussuosi appartamenti sulla Tverskaja, prostitute, studenti, cinici *businessmen*, birre Baltika, passeggiate solitarie lungo gli stagni del Patriarca. L’autore sembra guardare agli eventi con uno sguardo cinematografico: gli episodi si susseguono con un ritmo serrato quasi filmati da una telecamera in presa diretta, i personaggi stessi sono introdotti attraverso identikit che ricordano brevi indicazioni di sceneggiature cinematografiche (l’autore ne sottolinea l’ingresso nel romanzo anche tramite l’uso del grassetto). Alcuni esempi:

Uranov: 30 anni, alto, spalle strette, viso scarno e intelligente, soprabito beige.

Rutman: 21 anni, media statura, magra, seno piatto, corpo agile, viso pallido, nessun segno particolare, giubbotto blu scuro, pantaloni di pelle nera.

Gorbovec: 54 anni, barbuto, basso, tarchiato, mani nerborute da contadino, petto in fuori, viso rozzo, montone giallo scuro.

I prigionieri:

il primo, sui cinquant’anni, pienotto, aspetto curato, rubicondo, completo costoso;

il secondo, giovane, esile, naso gibboso, viso foruncoloso, jeans neri e giubbotto di pelle (p. 6).

In merito a tali procedimenti si è espressa in modo diverso la studiosa russa O.V. Bogdanova, sostenendo che si tratti, invece, di un gioco letterario: i dettagli fisici

indicati da Sorokin sarebbero irrilevanti nell'economia della narrazione, così come l'indicazione dell'esatta ubicazione (O.V. Bogdanova, *Postmodernizm v kontekste sovremennoj russkoj literatury (60-90e gody XX veka-načalo XXI veka)*, Moskva 2004, pp. 426-427).

Le origini, le vicissitudini e i disegni della setta sono disvelati al lettore nella seconda parte del romanzo. A ripercorrerle è, in prima persona, una delle adepti, nome da iniziata *Chram* [Tempio]. L'azione si trasferisce all'epoca della seconda guerra mondiale, quando l'adolescente protagonista viene inviata in Germania. L'eloquio della voce narrante si dispiega attraverso uno *skaz* vivace, sapientemente stilizzato dall'autore. È qui che viene rivelato il mistero del ghiaccio portentoso, rinvenuto in Siberia in seguito alla caduta di un meteorite (l'autore si riallaccia in questo caso a un noto episodio: il 30 giugno 1908, nei pressi del fiume Tunguska, si udì una fortissima esplosione e per qualche tempo il cielo siberiano si accese di una luce aurorale: centinaia di chilometri quadrati di foreste furono carbonizzate dall'improvviso calore). Ed è qui che, riportando le parole del primo dei risvegliati, Bro (le cui vicende verranno trattate più dettagliatamente nel secondo volume della serie, *Put' Bro* [Il cammino di Bro, Moskva 2004]), il lettore apprende l'origine del mito degli eletti:

in principio c'era solo la Luce Primigenia. E la luce risplendeva nel Vuoto Assoluto. E la Luce risplendeva per Se Stessa. La Luce era composta da ventitremila raggi portatori di luce. Questi raggi eravamo noi. Il tempo per noi non esisteva. C'era solo l'Eternità. E noi risplendevamo in questo Vuoto Assoluto. E generavamo mondi. I mondi riempivano il Vuoto. Così nasceva l'Universo. [...] E un giorno creammo un mondo nuovo. E uno dei sette pianeti era tutto ricoperto d'acqua. Era il pianeta Terra. Non avevamo mai creato simili pianeti. E fu il Grande Errore della Luce. Giacché l'acqua sul pianeta Terra formò uno specchio sferico. Non appena ci fummo riflessi in esso, cessammo di essere raggi di luce e ci incarnammo in esseri viventi. [...] E come prima eravamo ventitremila. Ma eravamo dispersi per le vastità dell'oceano. [...] Diventammo uomini. Gli uomini si moltiplicarono e popolarono la Terra. Cominciarono a vivere secondo il loro intelletto, asservendosi alla carne. Le loro bocche parlavano nella lingua dell'intelletto, e questa lingua come un velo ricoprì tutto il mondo visibile. Gli uomini cessarono di vedere le cose. Cominciarono a pensarle. [...] E si tramutarono in morti ambulanti. E noi, isolati l'uno dall'altro, vivevamo in questo inferno (pp. 215-216).

Le ultime due parti del romanzo, quantitativamente più ridotte (meno di 30 pagine, rispetto alle oltre 300 complessive), sembrerebbero rappresentare rispettivamente un'appendice (istruzioni sull'utilizzo del "Kit medico Ghiaccio" e testimonianze dei primi fruitori:

annotazioni di personaggi disparati, da registi cinematografici a studenti, da pensionati a deputati della Duma) e un epilogo-prologo di poche pagine (vi compare un bambino alle prese con il ghiaccio in una sorta di enigmatica allusione-preludio a un possibile seguito, nel frattempo già giunto a compimento: la *Trilogija*, inclusiva di *Put' Bro* e dell'epilogo, 23.000, è infatti stata pubblicata in volume unico a Mosca nel 2006).

Il *Ghiaccio* di Sorokin è approdato nelle librerie nostrane grazie alla casa editrice Einaudi che ha così rotto, finalmente, il lungo letargo editoriale a cui l'autore sembrava relegato. A dispetto della notorietà e del clamore che accompagna ogni sua nuova impresa in patria, eccezion fatta per singoli racconti pubblicati in miscellanee ("Zasedanie zavkoma" [La seduta del comitato di fabbrica], *I fiori del male russi. Antologia*, a cura di V. Erofeev, traduzione di M. Dinelli, Roma 2001, pp. 217-237; "Proezdom" [Di passaggio], *Schegge di Russia. Nuove avanguardie letterarie*, a cura di M. Caramitti, traduzione di R. De Giorgi, Roma 2002, pp. 317-325; "Topolinyj puch" [Polvere di pioppo], *Mosca sul palmo di una mano: 5 classici della letteratura contemporanea*, a cura di G. Denissova, Pisa 2005, pp. 63-66; "Chirosima" [Hiroshima], Ivi, pp. 67-72), a oggi il lettore italiano interessato al "Tarantino russo" poteva contare unicamente sull'edizione in lingua italiana di *Očered'* (V. Sorokin, *La coda*, a cura di P. Zveteremich, Parma 1988). Del *Ghiaccio* e di Sorokin era pervenuta, tuttavia, qualche scheggia per vie traverse: la riduzione teatrale del romanzo a opera del regista lettone Alvis Hermanis (lo spettacolo ha calcato le scene italiane nell'ambito del XIV Festival dell'Unione dei teatri d'Europa), e il documentario girato da Francesco Conversano e Nene Grignaffini per Raitre *Mosca non ha cuore. Il mondo di Vladimir Sorokin* (in lizza al Festivalletteratura Mantova del 2000).

La comparsa di *Ghiaccio* va accolta, dunque, come un buon auspicio per il traghettamento in Italia di uno scrittore brillante, autore di testi teatrali, sceneggiature cinematografiche, romanzi, racconti, libretti d'opera. Certo è che tradurre Sorokin si presenta come un compito piuttosto arduo. Sin dagli esordi (egli stesso definì il romanzo *La coda* un *polifoničeskij monstr* [mostro polifonico]) vera protagonista della sua produzione è la lingua: una lingua che si smaglia, si contrae, si af-

fastella sino a esplodere in sperimentalismi linguistici di difficile transitabilità nelle lingue d'arrivo. Non fa eccezione alla regola *Ghiaccio*. Nel romanzo, nonostante si registri uno scarto rispetto al passato, proprio in virtù di un limitato sperimentalismo linguistico, si mantiene intatta la vocazione sorokiniana alla polifonia. Si alternano così nel testo parlate e slang, dal gergo malavitoso alle stilizzazioni del linguaggio delle chat, dallo *skaz* di Chram al *prostorečie* di Gorbovec: Sorokin li mescola e li offre al lettore in una sorta di degustazione linguistica di assai ardua resa nelle lingue d'arrivo.

Lo spinoso compito in Italia è stato affidato a Marco Dinelli, già cimentatosi in passato in imprese "ardimentose" (la versione italiana della citata raccolta curata da V. Erofeev *I fiori del male russi. Antologia*, Roma 2001; Juz Aleškovskij, *Nikolaj Nikolaevič*, Roma 2002) e che, a nostro avviso, ha saputo preservare abilmente la polifonia del testo di partenza. Si sottolineano, in tal senso, le rese di alcune parlate: l'eloquio di Gorbovec, caratterizzato da tratti marcatamente popolareschi, in italiano ha trovato il suo corrispondente attraverso una coloritura romanesca (ad esempio rendendo "glotka", lemma non marcato in russo dialettalmente, con il romanesco "gargarozzo", per compensare la presenza di forme tipiche del parlato come "ali" o "čivoito", alcuni esempi:

Led: "Slyš', Ire, šašnatcatavo stučim, i opjat' pustyška! Što ž eto za piramidon takoj? Šašnatcatyj!" (p. 13)

Ghiaccio: "Oh, Irè, è il sedicesimo che smartelliamo, e anche questo è vuoto! Ma che razza di sfiga! Il sedicesimo!" (p. 8);

Led: "Čivoito... i ne znaju... ali v glotke?" (p. 13)

Ghiaccio: "Boh, mica ci si capisce niente... non è che viene dal gargarozzo?" (p. 9).

La parlata di Parvaz, protettore della Nikolaeva (nome da iniziata *Diar*), contraddistinta nella lingua di partenza da una forte *akanie*, dal linguaggio scurrile e da irregolarità grammaticali, è riprodotta dal traduttore attraverso aferesi, apocopi, e una coloritura siciliana (come la resa del lemma "bljad'", letteralmente "puttana", con "minchia"), alcuni esempi:

Led: "My že s toboj, pa-moemu, dagavarilis'. – On zatjanulsja. – Pa-chorošemu. Ty mne čto-to poobeščala. A? Raznye slova gavarila. Kljalas'. A? Ili u menja čto-to s pamjat'ju?" (p. 65).

Ghiaccio: "Noi c'eravamo messi d'accordo, mi pare. Lui aspirò una boccata. – Con le buone. M'avevi fatto 'na promessa. Eh? Hai detto tante belle parole. Hai giurato. Eh? Oppure sono io che mi ricordo male?" (p. 64);

Led: "Vot, bratan, a ty udivljaeš'sja – pačemu u nas ubytk. – Parvaz potušil sigaretu. Rassmejalsja: - Ledjanoj tapor, bljad'! A možeš – zalatoj? A? Ili bryl'jantovyj? A? Ty ošiblas', eto ne led byl – bryl'janty. Bryl'jantovym taparom – pa grudi, pa grudi. A? Charašo. Dlja zdarov'ja. Palezno." (p. 67);

Ghiaccio: "Hai capito, socio, e tu ti stupisci che siamo in perdita. – Parvaz spense la sigaretta. Scoppiò in una risata: - Minchia un'accetta di ghiaccio! E perché non d'oro? O di brillanti? Eh? Ti sei sbagliata, non era ghiaccio, erano brillanti. E loro, giù a sbatterti l'ascia di brillanti sul petto. Eh? Fa bene, sai? Alla salute. Fa benissimo (p. 66).

Particolarmente felice appare anche la resa dello *skaz* di Chram, dove il traduttore riesce a preservare il ritmo narrativo, ora disteso, ora contratto, che nell'originale accompagna la cadenza del ricordo, alcuni esempi:

Led: "Kogda vojna načalas', mne dvenadcat' let ispolnilos'. My s mamanej žili v derevne Koljubakino, derevnja takaja nebol'saja, vsego sorok šest' domov. Sem'ja sovsem malen'kaja byla: mamanja, babuška, Gerka i ja. A otec srazu 24 ijunja na vojnu ušel. I gde on tam byl, kuda popal, živ ili net – nikto ne znaet. Pisem ot nego ne bylo. Vojna šla i šla gde-to. Uchalo inogda po nočam. A my žili v derevne" (p. 163).

Ghiaccio: "Quando è scoppiata la guerra, avevo fatto dodici anni da poco. Io e mamma abitavamo a Koljubakino, un paesino di campagna, quaranta case in tutto. La mia famiglia non era numerosa: mamma, nonna, il mio fratellino Georgij e io. E subito, il 24 giugno, papà era partito per la guerra. E dove stava, che fine aveva fatto, se era vivo o morto, non lo sapeva nessuno. Non scriveva nemmeno le lettere. C'era la guerra, da qualche parte, e io alle volte, la notte, gli scoppi li sentivo. E noi vivevamo nel nostro paesino" (p. 165).

Led: "Ešče glaz ne razlepila, čuju – kačetsja vse. Vezut kuda-to. Otkryla glaza: vižu, kak komnata malen'kaja. I kačetsja slegka. Gljanula – rjadom so mnoj okno, a na nem zaneska. A v zanesketo proščelina, a tam les mel'kaet. Ponjala: vezut v poezde. I kak tol'ko ja eto ponjala, u menja v golove kak-to pusto stalo. Tak, slovno eto ne golova, a saraj sennoj po vesne – ni solominki, ni travniki. Vse skotina za zimu sožrala" (pp. 189-190).

Ghiaccio: "Non avevo ancora aperto gli occhi appiccicati di sonno che ho sentito ondeggiare tutto. Mi stavano portando non so dove. Ho aperto gli occhi: stavo in una specie di stanzetta, e la stanzetta ondeggiava un po'. Ho alzato gli occhi: vicino a me c'era una finestra, e attraverso la fessura delle tendine si vedeva un bosco che correva veloce. Ho capito: stavo in treno. E non appena l'ho capito, mi si è come svuotata la testa. Così, come se non era una testa, ma un fienile in primavera, quando non ci sono più né fili di paglia né d'erba, perché si sono fatte fuori tutto le bestie durante l'inverno" (p. 194).

A Mytišči si lega indelebilmente uno dei più celebri passi di *Guerra e pace*: l'incontro tra il principe Andrej gravemente ferito e Nataša Rostova. Ed è in questo luogo di tolstojana memoria che, forse con buona dose di vis dissacrante, si apre *Ghiaccio*. Un'eguale vis dissacrante sembrerebbe alla base della metafora complessa e contraddittoria del romanzo stesso. Da un lato lo scrittore tratteggia con tinte cruente e impietose il quadro

aberrante di un'umanità alienata, in cui l'albugine ha ormai ricoperto non solo gli occhi e la capacità di vedere, ma anche il cuore e la capacità di provare sentimenti autentici. Da un'altra angolazione, tuttavia, non meno cruento risulta il quadro tratteggiato del gruppo di settari disposto, pur di rintracciare gli eletti, ad assassinare spietatamente le macchine di carne. Se è vero che del Sorokin tradizionale mancano nel libro il consueto "strappo narrativo" e la "sovversione del testo", qui la sovversione parrebbe avvenire a livello di trama. Inizialmente, infatti, lo scrittore sembrerebbe pilotare il lettore a una *sum-pateia* per la comunità di eletti, ritratta scossa e fragile nei lunghi pianti catartici che fanno seguito a ogni iniziazione. Via via che si prosegue nella narrazione, tuttavia, la consueta "nota dissonante" sorokiniana si fa viva proprio nell'accentuare l'aspetto cruento e impietoso dei settari:

Adr si infilò i guanti, tirò fuori una mazza e si mise all'opera. Percosse il detenuto con i capelli bianchi. Era vuoto. Morì in fretta, sotto i colpi della mazza. Poi fu Cha a impugnare la mazza. Ma quel giorno non avemmo fortuna: anche gli altri erano vuoti. Dopo aver scagliato via ciò che rimaneva della mazza, Cha tirò fuori una pistola e finì i detenuti straziati dalle sofferenze (pp. 235-236);

In due settimane visitammo otto campi, percuotemmo il petto a novantadue persone. E ne trovammo solo una viva (p. 236);

Quasi duecento mazze di ghiaccio si infransero contro gli sterni magri dei detenuti, ma solo due cuori parlarono, pronunciando i propri nomi... (p. 238);

Quasi ogni giorno i loro coltelli mettevano fine all'insensata esistenza dell'ennesima macchina di carne [...] Con i morti viventi eravamo spietati (p. 258).

In questo romanzo avvincente che lascia il lettore interdetto, il quadro tratteggiato parrebbe, però, incompleto: per ripercorrere il cammino di Bro e avere una cornice interpretativa esaustiva delle vicende e della complessa metafora sorokiniana il lettore che non conosca il russo dovrà attendere che sugli scaffali delle librerie compaia per intero la *Trilogia*. Ed è ciò che ci si augura avvenga in un futuro non remoto: non solo per evitare che il *Ghiaccio* si sciolga, ma anche perché in Italia si possa così seguire a colmare il vacuum editoriale delle opere di uno scrittore dal potente talento narrativo.

Bianca Sulpasso

"Michail Šiškin: ricordi che non hanno tempo"

Šiškin è entrato nella letteratura russa in una fase avvincente, nel momento in cui sulla ribalta culturale gli scrittori interpretano le loro parti senza il concorso di un regista. Anche se in Russia negli ultimi anni sono stati istituiti numerosi premi letterari, spesso legati a riviste per così dire "tradizionali" (come *Novyj mir*, *Zvezda*, *Znamja*...), e sebbene esista l'Unione degli scrittori (e società similari), nessuna organizzazione è in grado di segnare oggi il destino di uno scrittore, tanto meno di prevederne il futuro. Ora molto dipende dalla richiesta del mercato che condiziona le tirature di un libro, di fatto determinando l'affermazione di un autore piuttosto che di un altro. E gli scrittori si trovano sempre a dover scegliere tra il successo, spesso dovuto alle preferenze del lettore "medio", e le esigenze creative, vale a dire a passare di nuovo tra queste novelle Scilla e Cariddi che si vanno modificando insieme al contesto storico-culturale.

Michail Pavlovič Šiškin nasce il 18 gennaio 1961 a Mosca. Al termine degli studi presso la Facoltà di lingue germaniche e romanze dell'Istituto magistrale di Mosca, negli anni 1982-1985, collabora in qualità di pubblicita alla rivista *Rovesnik* [Il coetaneo]; successivamente insegna lingua tedesca nelle scuole fino al 1995, anno in cui lascia la Russia per stabilirsi a Zurigo.

L'esordio letterario di Šiškin risale al 1993, quando sulla rivista *Znamja* (1993/1) apparve il suo racconto *Urok kalligrafii* [Lezione di calligrafia], ispirato alla poetica di Gogol' e di Dostoevskij. La produzione dello scrittore è ricca e variegata: fra le sue opere ricordiamo il romanzo *Vsech ožidaet odna noč'* [A tutti spetta una notte, 1993], il racconto lungo *Slepoj muzykant* [Il musicista cieco, 1994], il libro *Russkaja Švejcarija* [La Svizzera russa. Guida letterario-storica, 1999], insignito in Russia nel 2006 dal premio Gran libro; il romanzo *Vzjatje Izmaila* [La conquista di Izmail, 1999], nominato migliore libro dell'anno 1999, il volume *Montreux-Missolunghi-Astapovo. Auf den Spuren von Byron und Tolstoj*, pubblicato a Zurigo dalla casa editrice Limmat Verlag nel 2002 e insignito di due premi letterari, uno in Svizzera nel 2002 e l'altro, Le prix pour le meilleur livre étranger, nel 2005 a Parigi. Il pubblico italiano ha avuto l'opportunità di accostarsi all'opera di Michail

Šiškin a partire dal suo ultimo libro, vincitore del premio russo Bestseller nazionale 2005, *Venerin volos* [Capelvenere, Roma 2006, dove si è scelto, per il nome, una diversa traslitterazione: Mikhail Shishkin] che, come tutti i romanzi dello scrittore, è uscito dapprima sulla rivista *Znamja* (2005/4-6).

Le opere di Šiškin si contraddistinguono per una densa patina narrativa che avvolge i drammi “biografici”, sia che si tratti del destino del protagonista di *A tutti spetta una notte* che soffre del *taedium vitae*, sia che si parli delle vicende dell’interprete di *Capelvenere*, che cerca di conservare la propria identità nel mare del dolore umano. La condizione di *émigré* dello scrittore determina il suo sguardo straniante e porta alla propensione a nutrire un’ispirazione costantemente rivolta al passato, a una Russia viva unicamente nei ricordi, e al tempo stesso, a rivelare alcuni giudizi sul paese natio che possono essere elaborati solo da lontano.

Un esempio straordinario di maestria verbale è *La conquista di Izmail* (Roma 2007) che si pone al crocevia di epoche diverse intrecciate dall’autore in modo arbitrario. Il lettore assiste alla continua successione di pensieri, considerazioni, ricordi, apparentemente caotici poiché presentati senza ordine cronologico, ma il cui filo conduttore è una sorta di libera associazione di tanti temi che vengono affrontati ripetutamente dallo scrittore. Si tratta più di una raccolta di racconti che non di un romanzo vero e proprio, sebbene l’opera si concluda con un epilogo nel genere della confessione. La *fabula* della *Conquista di Izmail* (se mai è possibile attribuire tale definizione a questo nodo intricato di storie diverse e incomplete) consiste in un esercizio di prestidigitazione con particolari minuscoli. Il filo narrativo sviluppato più in profondità è quello delle vicende di un giovane avvocato, Aleksandr Vasil’evič, molto attento ai pensieri e ai sentimenti altrui, ma al tempo stesso incapace di capire che il suo destino personale si è impigliato tra le righe di una quotidianità soffocante, fatta di innumerevoli ricordi e insignificanti sciocchezze. Nel libro il ruolo centrale è assegnato proprio al dettaglio che, sia per i personaggi, sia per l’autore, diviene indispensabile, imprescindibile, quasi vitale. Sembra addirittura che Šiškin abbia deciso di creare le sue trame attorno a una serie di inezie, infilandole una dietro l’altra come perle per poi spargerle tutt’intorno e ricominciare da capo. Il

vero protagonista della *Conquista di Izmail* è comunque “Sua Maestà la Lingua Russa”. Il linguaggio di Šiškin risulta libero dall’osservanza di un qualsiasi modello rigido: il ricorso al gergo e al turpiloquio rispetta con precisione l’uso contemporaneo e si combina con sorprendente naturalezza ai brani che sembrano citazioni da cronache antiche. In sostanza, in questo testo estremamente polifonico e linguisticamente organico viene riproposta la questione della lingua che proviene dall’esigenza di conferire al russo contemporaneo una nuova e meritata dignità in un periodo storico segnato da radicali mutamenti all’interno della società russa.

Il terzo romanzo di Michail Šiškin, *Capelvenere*, è un’opera metaforica e al tempo stesso realistica, basata su terribili storie di profughi e dunque su descrizioni fortemente naturalistiche delle sofferenze umane. Fin dalle prime pagine del romanzo, ci si trova immersi in un pittoresco e surreale quadro, nel quale tutto succede qui, ora e sempre. L’idea principale del libro è espressa già nel suo titolo, costituito dal nome di una pianta, il capelvenere (in latino “*adiantum capillus veneris*”), il simbolo dell’amore che rivendica una funzione vitale, superando i destini personali, le epoche grandiose e misere, i tempi felici e torbidi. È, inoltre, l’unica cosa che rimane, insieme al *verbum*, dopo la morte. Come nel precedente *La conquista di Izmail*, gli eventi e i personaggi navigano qui in strati temporali diversi – nell’epoca antica, agli inizi del XX secolo e nei nostri giorni, e grazie a questo procedimento viene creato l’effetto di una intertemporalità totale, in cui l’istante è eterno, mentre l’eternità è istantanea. La guerra in Cecenia, gli orrori del quotidiano nel carcere, i ricordi autobiografici d’infanzia e dei soggiorni a Roma e a Parigi, la storia dei Dafne e Cloe tungusi, il diario della cantante Izabella Jur’eva (ispirato dalle memorie – *Moe i tol’ko moe. O moej žizni, knigach i čitateljach* [Mio, solo mio. Sulla mia vita, su libri e lettori, 1975] – di una scrittrice famosa, Vera Panova, e basato su cinque volumi dell’*Enciclopedia della vecchia Rostov* di Vladimir Sidorov, 1994) fanno parte dello stesso mosaico e si succedono senza alcun ordine cronologico. Davanti agli occhi del lettore scorrono tanti episodi della vita di gente comune, la cui esistenza normalmente passa inosservata, e se non si scrive quello che è successo, afferma l’autore, tutto sparirà e non rimarrà nulla, come se non fosse mai

accaduto.

L'io narrante del romanzo è un interprete/traduttore dal tedesco al russo che lavora nell'ufficio immigrazione (*alter ego* dell'autore che vive all'estero) e la sera scrive in un diario ciò che ha visto e/o sentito durante il giorno, evocando un romanzo recente di Michail Gogolašvili *Tolmač* [Interprete, 2003]: ma a differenza di quest'ultimo il dramma individuale, secondo Šiškin, è sempre universale, mentre l'armonia nel mondo può essere raggiunta solo dall'equilibrio tra dolore e gioia. È interessante notare in proposito che il collega del traduttore si chiama Peter Fischer. Questo tipico nome tedesco allude alla figura del "pescatore di anime" nonché a colui che possiede la "chiave del paradiso" (nel micro-contesto del romanzo rappresentato dalla vita tranquilla in Svizzera).

In *Capelvenere* Šiškin continua la sua ricerca nel campo linguistico segnata da una propensione a considerare il russo come un retaggio culturale, discendente dalla creazione della scrittura e arricchito nel corso dei secoli da numerosi influssi provenienti dalla tradizione europea. Ecco perché anche questo libro ricorda le rovine di una fortezza dove al posto di abitazioni crollate troviamo i ruderi di numerosi testi che formano una sorta di insuperabile e invincibile muro in cirillico. In questo senso Šiškin non solo scrive in russo, ma scrive innanzitutto "per i russi", dando per scontato nel lettore la conoscenza di quel contesto culturale in cui si sviluppano visioni, sogni e intrecci narrativi.

Le opere di Michail Šiškin rappresentano una realizzazione estrema della premessa postmoderna sulla "morte dell'autore" che di fatto suggerisce la scomparsa della distinzione tra i diversi autori. Questa propensione che, da un lato, trasforma qualsiasi citazione in una rivelazione sincera, mentre dall'altro, conferisce alle dichiarazioni "autentiche" dell'autore della *Conquista di Izmail* e di *Capelvenere* un sapore intertestuale, suscita, comunque, il senso di una leggera perplessità in quanto priva i sentimenti espressi (compreso l'amore) e tutti i ricordi del tempo, certo, ma anche di un destino individuale, vale a dire della personalità. È comunque troppo presto per tentare di stabilire il ruolo di questo scrittore sulla scena letteraria: a rivelarlo saranno le sue prossime opere.

Galina Denissova

A. Kurkov, *I pinguini non vanno in vacanza*, traduzione di B. Osimo, Garzanti, Milano 2006

Ogni promessa è un debito, e questo Viktor Zolotyaon lo sa bene. È per tenere fede a una promessa che torna a Kiev, per riportare il suo fedele amico Miša in Antartide, l'amico che gli ha permesso di salvare la vita prendendo il suo posto sui ghiacci dell'Antartide. L'amico è in realtà un pinguino, ma nessuno pare notare la bizzarria della cosa. Anzi tutta la storia ha sfumature piuttosto serie, si intrecciano personaggi politici di malaffare, banchieri, notai, diversi morti in strane circostanze. L'epopea di Viktor per ritrovare il suo pinguino e per ristabilire la serenità è quanto mai densa di incontri che hanno del criminoso ma senza avvedersene, quasi con leggerezza.

Il crimine è stile di vita nell'Ucraina che viene disegnata dal romanzo. Dietro ogni pagina l'autore nasconde banchieri mafiosi che fanno una brutta fine, vedove dagli insaziabili appetiti, prostitute, becchini ceceni, banditi, hacker, mutilati di guerra, tutta un'umanità di questo tipo, ma lo fa con una certa tranquillità, senza stupore o ansia, i suoi personaggi bislacchi sono semplicemente così. Certo in aiuto a Kurkov viene la sua capacità di mostrare il grottesco per quello che è, non per nulla è autore anche di numerose opere per ragazzi, da cui deriva la sua "acutezza semplice".

Andrei Kurkov (nato nel 1961 a San Pietroburgo) conosce bene il mondo ucraino ed è abituato a cucinarlo in salsa di farsa per nascondere certe verità che potrebbero apparire in altra maniera ben più forti. Lui le umanizza e rende credibili proprio dandogli quella sfumatura di follia che ritroviamo in questa storia. Ma la lettura di questo romanzo non è così spensierata come potrebbe sembrare. Se questo è il pregio dell'autore, infatti, d'altro canto abbiamo la difficoltà di entrare in contatto con la storia in maniera immediata. I motivi?

Primo. *I pinguini non vanno in vacanza* è un secondo volume. Arrivando alle sue pagine senza essere passati per il primo tomo della saga si ha un senso di disorientamento che tarda a passare, anche quando pagina dopo pagina la storia comincia a delinarsi in modo più preciso.

Secondo. Le tante avventure in cui incorre il nostro protagonista alla ricerca del suo amico, se colpiscono

per il loro carattere grottesco, lo fanno anche per il carattere arzigogolato del tutto. Spesso ci si perde in intrecci contorti fino alla noia, si lascia andare il filo della narrazione che rimane incastrato in anfratti reconditi da cui pare non voler uscire più.

Anche l'immagine di Miša, del pinguino imponente e generoso, si impoverisce e si perde tra le tante altre voci. Così alla fine il lettore ha viaggiato tanto, sentito tanti profumi, visti luoghi impervi e ascoltate storie assurde, ha potuto constatare intrecci impensati tra mafia e servizi segreti, avvistato le oscure connessioni del potere eppure di tutto questo gran viaggiare non resta neppure una cartolina o un souvenir. Alla fine ci si ricorda solo che ogni promessa è un debito, che Miša è tornato a casa e che l'Ucraina deve essere un posto parecchio avventuroso, a ben guardare. Quasi da doverci fare attenzione.

Marzia Cikada

Antologia del racconto bulgaro, a cura di Giuseppe Dell'Agata, Associazione Bulgaria-Italia, Padova 2006

Dopo il successo di *Petali di rose, Spine dai Balcani* – antologia della poesia bulgara, stampata nel maggio 2004, l'opera di divulgazione in Italia della letteratura della Bulgaria prosegue e viene ora alla luce una nuova "creatura", frutto del sempre vivo interesse verso la cultura del paese balcanico: l'*Antologia del Racconto Bulgaro*, stampata a cura dell'Associazione Bulgaria-Italia nel mese di ottobre del 2006.

Come nel caso dell'antologia della poesia, è anche in questo caso di grande valore il contributo, come traduttore, di Leonardo Pampuri (1914), italiano dai natali bulgari, persona generosamente desiderosa di utilizzare la propria competenza affinché sia favorita la conoscenza della cultura bulgara su suolo italiano; ma a differenza della precedente antologia, stavolta l'iniziativa vede la partecipazione anche di altri traduttori, alcuni dei quali non più in vita, che annoverano sia giovani slavisti che personalità del mondo accademico: le traduzioni sono infatti di Giuseppe Dell'Agata, Luigi Salvini, Danilo Manera, Enrico Damiani, Roberto Adinolfi, Lavinia Borriero, Andrea Ferrario, Nicoletta Marcialis, Roberto Weiss di Lodrone, Elisa Arrighi, Bruno Meriggi, Riccar-

do Picchio, Teresa Torelli Wątor, Elisa Vannoni, Alessandro Dell'Agata. Al Pampuri si devono diciannove traduzioni, su cinquantacinque racconti presentati.

Curatore e consulente scientifico del progetto è stato ancora una volta, come nel caso dell'antologia della poesia, Giuseppe Dell'Agata, professore all'università di Pisa. Allo stesso si devono anche alcuni importanti contributi che arricchiscono l'opera e ne accrescono il valore: mi riferisco in particolare a un lungo capitolo introduttivo, dal titolo "Cenni storici sulla conoscenza e sulla diffusione in Italia della letteratura bulgara" (pp. 9-30) e a tre appendici bibliografiche, di cui la prima, provvisoria, riguarda le traduzioni italiane della letteratura bulgara, la seconda riguarda la conoscenza in Italia dell'opera di Jordan Radičkov, e la terza è una bibliografia scelta sulle relazioni letterarie italo-bulgare. L'opera è anche corredata dalla spiegazione di alcuni grafemi in uso nella trascrizione dall'alfabeto cirillico a quello latino, da un dizionarietto, in cui viene spiegato il significato di termini, alcuni dei quali di origine turca (tra questi, alcuni ormai obsoleti o caduti in disuso) e altri riferibili a un contesto popolare, che nel corso della narrazione non vengono tradotti, e, infine, da brevi notizie sugli autori trattati.

L'ordine cronologico in cui si susseguono i racconti è dato dalla data di nascita degli autori, come già nell'antologia della poesia. A differenza di quest'ultima, la presente antologia non scava però nel lontano passato della cultura bulgara; il primo autore a essere presentato è infatti Ivan Vazov, e, escludendo il primo racconto (*Ritorna?*) e gli ultimi sette, molto più recenti, gli altri fanno parte dei classici della letteratura del Novecento (comprendendo un lasso di tempo che va dal 1901 al 1967).

Un'altra differenza tra le due antologie è che viene qui riservato uno spazio maggiore ad autori contemporanei tuttora in vita, ben cinque su venticinque, tra i più noti e apprezzati in patria, e tradotti in varie lingue straniere, come Kristin Dimitrova, Alek Popov e Georgi Gospodinov (quest'ultimo è il più giovane tra gli scrittori presentati, essendo nato a Jambol nel 1968). I racconti di autori viventi che figurano nell'antologia sono tutti frutti del XXI secolo, pubblicati a partire dal 2001; nel caso dell'autrice Ljubov Kroneva, il racconto prescelto figura nell'almanacco letterario Biblioteka altera del 2006, lo

stesso anno di pubblicazione dell'antologia: l'opera di tali autori introduce pertanto in una dimensione assolutamente attuale della letteratura bulgara, offrendo al lettore importanti notizie circa le odierne tendenze letterarie e culturali del nuovo stato membro dell'Unione europea.

Gli autori tradotti sono quindi Ivan Vazov (1850-1921), Georgi Stamatov (1869-1942), Canko Cerkovski (1869-1926), Anton Strašimirov (1872-1937), Elin Pelin (1877-1949), Petko Todorov (1879-1917), Jordan Jovkov (1880-1937), Georgi Rajčev (1882-1947), Ljudmil Stojanov (1888-1973), Nikolaj Rajnov (1889-1954), Čavdar Mutafov (1889-1954), Čudomir (1890-1967), Konstantin Konstantinov (1890-1970), Hristo Smirnenki (1898-1923), Vladimir Poljanov (1899-1988), Svetoslav Minkov (1902-1966), Angel Karalijčev (1902-1972), Emilijan Stanev (1907-1979), Nikolaj Hajtov (1919-2002), Jordan Radičkov (1929-2004), Bojan Bjolčev (1942), Ljubov Kroneva (1953), Kristin Dimitrova (1963), Alek Popov (1966), Georgi Gospodinov (1968).

L'opera non è prima nel suo genere: la precedono altre raccolte e antologie di racconti bulgari in italiano, circa le quali rimando all'apposita appendice bibliografica; vorrei qui ricordare solo quelle che, a quanto dichiarato nell'Introduzione (p. 5), hanno costituito dei modelli e dei punti di riferimento per il presente volume: quella di Luigi Salvini (*Narratori bulgari*, Roma 1939), quella di E. Damiani (*Novellieri Slavi*, Roma 1946), e quella di Lavinia Borriero (*Racconti bulgari*, Roma 1982). Ometto di citare in questo elenco un'altra antologia di Salvini menzionata nell'introduzione, in quanto tuttora inedita. Svariati racconti contenuti nel presente testo erano già apparsi in precedenza altrove: su altre antologie, sulla rivista eSamizdat, nonché in edizioni di case editrici quali la Voland, alla cui attività si deve la maggior parte delle traduzioni italiane dal bulgaro a partire dalla metà degli anni '90; infatti, sempre a quanto dichiarato nella stessa introduzione (p. 6), l'opera "vuole essere al contempo un'antologia dei traduttori italiani e offrire un'idea di come si è tradotto dal bulgaro in italiano negli ultimi settanta-ottanta anni", e ciò spiega anche le notevoli differenze di registro stilistico.

È auspicabile, da parte dei bulgaristi italiani, che an-

che la presente antologia possa in futuro costituire un modello e una fonte per nuovi lavori scientifici che contribuiranno a ridurre ulteriormente le distanze tra i due paesi.

Roberto Adinolfi

A. Tosi, *Waiting for Pushkin. Russian Fiction in the Reign of Alexander I (1801-1825)*, Rodopi, Amsterdam-New York 2006

Waiting for Pushkin. Russian Fiction in the Reign of Alexander I (1801-1825) della russista italiana Alessandra Tosi è uno studio denso e complesso sulla stagione letteraria più oscura della narrativa russa dell'Ottocento, quella che precede l'ascesa dell'astro Puškin e prepara il graduale affermarsi dei generi in prosa nella letteratura nazionale. Il libro è il risultato di una ricerca di molti anni, se si pensa che l'autrice ha cominciato a lavorare su questa materia con la tesi di dottorato, *The Forgotten Years: Russian Prose during the Reign of Alexander I (1801-1825)*, discussa a Cambridge nel 1998, e ha continuato a dedicarle una serie di studi, apparsi tra il 1998 e il 2003 su riviste e miscellanee internazionali.

Waiting for Pushkin è un titolo che rende bene l'idea di quanto la fase storico-letteraria presa in esame sia stata letta e interpretata fino a oggi perlopiù come l'anticamera di un periodo successivo, nell'assenza quasi totale di studi che illuminassero lo stadio preparatorio della grande stagione della prosa ottocentesca. E invece aspettare Puškin è ciò che l'autrice non intende fare, offrendo al lettore una prospettiva estremamente approfondita sul panorama storico-letterario del primo quarto del XIX secolo e indagandone soprattutto, come è naturale, i rapporti con la letteratura precedente. Andando a colmare il vuoto che i manuali di letteratura russa lasciano tra Karamzin e Puškin, Alessandra Tosi ha scoperto una produzione in prosa dimenticata, spesso reperibile solo nelle edizioni ottocentesche, e l'ha analizzata nelle sue caratteristiche specifiche, nelle sue tappe evolutive e nei suoi legami con la letteratura europea contemporanea.

La narrativa del regno di Alessandro I ci appare nel complesso come un fenomeno travagliato ma al tempo stesso consistente e variegato, accompagnato da un di-

battito critico intenso, che riflette il cambiamento cruciale attraversato dalla Russia sul piano culturale. I tratti salienti di questo processo sono l'atmosfera di apertura culturale introdotta da Alessandro che, nonostante la brusca virata a metà del suo regno, è metabolizzata dalla nuova generazione intellettuale, riuscendo così a produrre una dialettica con le generazioni precedenti; l'irrompere nell'autocoscienza russa di una nuova autonomia culturale in rapporto all'occidente, e soprattutto alla Francia, in seguito alle campagne napoleoniche; il karamzinismo come esperienza artistica che ha rivoluzionato sotto molti aspetti, non ultimo quello linguistico, la letteratura nel passaggio di secolo; la dialettica tra la tendenza slavofila e quella occidentalista, esemplificabile nello scontro tra i gruppi Beseda e Arzamas.

I primi due capitoli dei cinque in cui si divide il volume sono dedicati alla descrizione di questo scenario, il contesto sociale e culturale della Russia di inizio Ottocento, esaminato sotto una molteplicità di aspetti utili a ricostruire le condizioni in cui operavano gli autori e si sviluppavano le principali correnti della prosa del periodo. Il primo capitolo fornisce al lettore una serie di ragguagli di carattere sociologico sull'ambiente aristocratico, ovvero il ristretto circuito in cui si consumava la totalità della vita intellettuale in Russia, descrivendo il livello di professionalizzazione degli autori, il loro rapporto strettissimo con la corte, l'impatto delle guerre napoleoniche sull'immaginario collettivo, le condizioni del mercato editoriale e infine la quotidianità e la ritualità dei salotti letterari, con particolare attenzione al ruolo delle dame.

Il secondo capitolo procede alla descrizione dei circoli letterari veri e propri, evidenziando i primi passi verso il passaggio da una concezione ludica e salottiera della letteratura al riconoscimento dell'autonomia professionale degli scrittori, processo che maturerà nella fase puškiniana e che comporta una serie di gradualità trasformazioni dei comportamenti sociali. Sono quindi esaminati il ruolo delle riviste, il rapporto tra critici e autori, e le posizioni della critica nei confronti della narrativa di finzione, una questione letteraria che vede su posizioni contrapposte i due circoli letterari che si contendono la scena intellettuale, la Beseda e l'Arzamas, l'uno più conservatore e scettico sui meriti della narrativa, l'altro più

giovane e aperto ai generi medi e alle sperimentazioni.

I tre capitoli successivi sono dedicati all'analisi dei testi, che l'autrice divide per grandi categorie: i generi direttamente legati al retaggio settecentesco; il sentimentalismo negli epigoni di Karamzin e nelle correnti innovatrici; la narrativa che risente della letteratura europea contemporanea, ovvero le tendenze pre-romantiche e romantiche.

Il terzo capitolo presenta in ciascuna sezione un genere diverso e mette l'accento sui procedimenti di sperimentazione e di innovazione cui le tradizioni letterarie del XVIII secolo sono sottoposte in questo periodo. Si comincia con un genere "alto" della letteratura del Settecento, la novella orientale (*vostočnaja povest'*), che conosce una fortuna notevole nel primo decennio dell'Ottocento e si configura come enunciazione allegorica delle idee illuministe – cui l'atmosfera orientaleggiante funge solo da sfondo – e di cui si evidenziano le caratteristiche principali attraverso alcuni testi di Aleksandr Benickij. Successivamente, l'esperienza e l'opera di un'autrice straordinaria, Zinaida Volkonskaja, sono occasione per tematizzare le questioni di genere nella letteratura contemporanea, nei circoli intellettuali e nell'alta società russa ed europea. È poi la volta dei generi bassi e dei motivi popolari, scopriamo dunque lo strano caso di Andrej Kropotov, che traduce un *pamphlet* di Sterne facendolo passare per un'opera russa originale (*Istorija o smurom kaftane*, 1815) creando il primo eroe-impiegato della letteratura russa. Abbiamo poi l'*Evgenij* di Izmajlov che, attraverso la sovrapposizione spregiudicata di genere didattico e commedia, rappresenta un particolare "romanzo di educazione" dai toni picareschi; infine nel resoconto di viaggio a sfondo politico *Putešestvie kritiki*, di un autore rimasto ignoto per più di un secolo, si può leggere un'innovazione dell'eredità di Radiščev e una descrizione realistica della Russia rurale dell'epoca.

Il quarto capitolo è incentrato sulla corrente dominante della prosa russa del tardo Settecento, ovvero il sentimentalismo, che continua a influenzare fortemente la letteratura del secolo successivo e che l'autrice analizza in una prospettiva di tensione tra tradizione e innovazione, dimostrando, in controtendenza con la maggior parte degli studi, che la fase post-karamziniana non è solo terreno di epigoni e stilizzatori, ma, al contrario, si caratterizza per una molteplicità di tendenze e speri-

mentazioni. A prescindere dalla nettezza dei confini del movimento sentimentalista, tutta la prosa del periodo risente fortemente della cosiddetta “femminilizzazione della letteratura”, fenomeno innescato in Russia da Karazin che, oltre a promuovere la donna come eroina privilegiata, scopre una nuova sensibilità, inventa il linguaggio psicologico e sperimenta generi e temi inediti. La centralità delle donne, come personaggi e come autrici, caratterizza uno dei due grossi filoni della prosa sentimentale russa, quello delle storie femminili, mentre il viaggio sentimentale ne costituisce l'altra importante branca. Le varie sezioni del capitolo esplorano le varianti di entrambe le correnti, studiate nelle loro caratteristiche standard e nelle dinamiche di innovazione, innescate da procedimenti quali la contaminazione tra i generi alti e generi bassi, la parodia e l'auto-parodia.

Il quinto e ultimo capitolo del volume è dedicato alle principali tendenze preromantiche e romantiche, passa dunque in rassegna i generi storici e la letteratura gotica. Anche qui, la disamina dei vari generi, che avviene attraverso lo studio di testi particolarmente rappresentativi, muove da una premessa che ne problematizza l'evoluzione nel contesto storico e socio-culturale. In epoca pre-romantica, il cambiamento della concezione della storia e il sentimento patriottico stimolato dalle campagne napoleoniche sono fattori che determinano in Russia un movimento di riscoperta del passato nazionale in chiave anti-occidentale e la nascita di una prosa storica che contamina un approccio documentario con i generi di finzione. Se il rinnovato interesse per la storia russa rivela un'esigenza di autonomia nei confronti dell'egemonia culturale europea, continua però ad accompagnarsi all'importazione e alla rielaborazione di generi e temi provenienti dall'occidente, soprattutto dalla letteratura romantica inglese e tedesca. È il gotico la tendenza più fortunata del periodo, che tinge di nero anche la narrazione storica ma funge soprattutto da scenario per la narrativa dell'orrore, un fenomeno quasi inesplorato, che ha in Gnedič e Žukovskij due pionieri.

Il volume è corredato di un'ampia bibliografia divisa tra fonti primarie e secondarie, che non lascia dubbi sull'impresa di reperimento dei testi ottocenteschi (e, in misura minore, settecenteschi) che sta dietro alla realizzazione dell'opera, e si chiude con l'indice dei nomi e delle opere.

Nel complesso, questo libro della Tosi è davvero uno strumento prezioso che, per la vastità e il valore rappresentativo del materiale preso in esame, può essere considerato un manuale ma in realtà è molto di più: uno straordinario lavoro di ricerca, una raccolta di saggi, una rassegna di studi culturali. L'autrice ha anche il merito di aver presentato la materia in uno stile sempre chiaro e incisivo, di aver fornito una molteplicità di prospettive critiche e di aver saputo amalgamare in un'opera omogenea e fruibile il materiale tratto da studi diversi, compiuti a distanza di anni. *Waiting for Pushkin. Russian Fiction in the Reign of Alexander I (1801-1825)* è un contributo necessario alla comprensione di una fase complessa e dimenticata della storia letteraria russa, che suggerisce e lascia spazio a ulteriori approfondimenti ma sa delinearne con precisione i contorni e i problemi principali.

Alessandra Tosi si è laureata a Roma nel 1992 e ha conseguito il dottorato di ricerca in letteratura russa a Cambridge nel 1998. Ha continuato la sua attività di ricerca principalmente a Cambridge, con pause ad Harvard e all'Istituto universitario europeo di Firenze, mentre nel 2007 è passata in forze all'università di Exeter (UK) con la qualifica di *Lecturer in Russian*. Oltre alla nutrita serie di pubblicazioni indicata nella bibliografia del volume recensito, segnaliamo l'opera in corso di stampa, *Women in Russian Culture and Society, 1700-1825*, a cura di A. Tosi e W. Rosslyn, e il progetto di ricerca intrapreso nel 2006 presso l'Istituto universitario europeo, su cui l'autrice lavora tuttora: *“Is Russia Part of Europe?”: Russia's National Identity at the Time of the Napoleonic Wars*.

Agnese Accattoli

А.Введенский и Д.Хармс в их переписке, вступительная статья, публикация и комментарий Валерия Сажина. Серия Библиограф, выпуск 18. Издание Ассоциации Русский Институт в Париже, 2004

Весьма полезная но, к сожалению, малотиражная серия Библиограф издается в Париже Сергеем Дедюлиным уже семь лет. После эмиграции из Ленинграда во Францию в 1981 году

С. Дедюлин работал в редакции Русской мысли, создал и редактировал в 1985-1991 годах “Литературное приложение” к ней, сотрудничал на Радио Свобода и издавал журнал Око (орган Ассоциации в поддержку независимой прессы); кроме того, в 1993 году он основал ассоциацию Русский Институт в Париже, а с 2000 года начал выпускать сборники Библиограф. В 18-м выпуске этой серии (2004) читателям было предложено очень ценное научное издание новых материалов о биографии и творчестве Александра Введенского (1904-1941), одного из самых своеобразных русских авангардистов века.

Публикатор и комментатор этих материалов – Валерий Сажин. Уже больше 15 лет на основе архивных материалов он прилежно занимается изучением и изданием произведений тех, кого чаще всего объединяют одним словом – обэриуты: Д. Хармса, Я. Друскина, Л. Липавского, Н. Олейникова и А. Введенского. И при том, что по его же заключению “в настоящее время практически не остается ничего неизвестного и неисследованного в этой области”, недавно самим В. Сажиним было обнародовано двадцать одно письмо Александра Введенского к Даниилу Хармсу за 1926-1934 годы. В том же 2004 году в архивах казанского пенитенциарного ведомства было обнаружено третье тюремное “Дело” Введенского (третье – после ленинградского и харьковского). Это “Дело” полностью факсимильно воспроизведено в приложении к вступительной статье Сажина в 18-м выпуске Библиографа. Оно содержит, в частности, рукописный акт о смерти Введенского, составленный 19 декабря 1941 года (ранее считалось, что поэт умер 20 декабря).

Рядом с этим трагическим и сенсационным документом из казанского архива двадцать одно письмо к Хармсу представляют собой самый свежий и важный материал для изучения творчества Введенского и обэриутов. Нужно отметить, что уже много лет в России не появлялось отдельных изданий сочинений Введенского и материалов о его творчестве; как констатирует

Борис Басков в рецензии на работу Сажина (*Критическая масса*, 2005, 1), “в год 100-летия со дня рождения Введенского единственной книгой с его собственными произведениями стала научная работа, вышедшая в свет – на русском языке – во Франции”.

Опубликованные Сажиним письма не могли быть доступны исследователям и читателям до 2000 года. Оригиналы их были сохранены Яковом Друскиным (1902-1980); как пишет Сажин в предварительном сообщении о находке писем, “21 августа 1978 года Я. Друскин запечатал конверт с письмами А. Введенского к Д. Хармсу и надписал на нем: ‘Не распечатывать раньше 2000 года’”.

Текст писем красноречиво свидетельствует о теснейшей дружбе этих двух писателей и в Ленинграде, и во время пребывания Введенского в ссылке в Курске, Вологде и Борисоглебске (в результате “Дела № 4246-31”). В письмах звучит пронзительная ирония в общении Введенского и Хармса, даже в самых тяжелых обстоятельствах жизни обоих. Достаточно процитировать начало одного из этих писем (посланного из Курска 21 июня 1932 года), чтобы почувствовать особую стилистику, ритмику и игровую интонацию автора: “Здравствуйте, Даниил Иванович, откуда это ты взялся. Ты, говорят, подлец, в тюрьме сидел. Да? Что ты говоришь? Говоришь, думаешь ко мне в Курск прокатиться, дело хорошее. Рад буду тебе страшно...”. Из содержания писем следует, что имелось немало ответных текстов Хармса, но в настоящее время нам известны только три из них (также воспроизведенные в приложении к настоящей публикации).

Эти эпистолы, иногда совсем небольшие по размеру, вместе с открытками и записками, с вкрапленными рисунками и приложенными неизвестными строками стихов, являются замечательными миниатюрами, где ярко показано то неповторимое совмещение лирического и трагикомического начал, что присуще творчеству Введенского. В контексте всего этого, обнародованные материалы подтверж-

дают ведущую роль Введенского в определении эстетики и нравственной позиции авангарда в литературе 20-30-х годов.

Большой объем в настоящей публикации занимает содержательная вступительная статья Сажина и его же очень полезный комментарий к письмам. Книга адресована как специалистам и экспертам по творчеству Введенского и Хармса, и в целом обэриутов, так и широкому кругу литературоведов, филологов и просто читателей, интересующихся историей русского авангарда.

Marco Sabbatini

Nestore l'Annalista, *Cronaca degli anni passati (XI-XII secolo)*, introduzione, traduzione e commento di Alda Giambelluca Kossova, San Paolo, Cinisello Balsamo (Mi) 2005

La *Povest' vremennykh let*, nome convenzionale per definire il nucleo più antico di testi cronachistici dell'antica Rus', continua ancora oggi a interrogare filologi e storici della letteratura.

Risale all'ormai lontano 1971 la prima e unica traduzione integrale in italiano (*Racconto dei tempi passati. Cronaca del secolo XII*, traduzione e cura di A.P. Sbriziolo, Torino 1971), preceduta da alcuni brani apparsi sull'*Antologia della letteratura russa* di G. Buttafava e M. Martinelli (nel volume I, Milano 1969, pp. 14-21). Non sorprende dunque la decisione di A. Giambelluca Kossova di pubblicare una nuova traduzione del più importante monumento letterario della Rus' kieviana. Ma non appena preso in mano il volume appare evidente che non si tratta di un semplice svecchiamento di una traduzione ormai datata, bensì di una nuova interpretazione globale: la *Povest' vremennykh let*, ormai da tempo considerata, se non una "creazione popolare", per lo meno l'opera di una serie di autori il cui contributo è spesso difficile da distinguere, figura nel libro come l'opera di un autore specifico, "Nestore l'Annalista". La Kossova è ben consapevole della natura composita del testo e che "il divenire lento e cadenzato del componimento si protrasse per diversi decenni e accolse indistintamente i contributi dei singoli redattori, come dell'intera collettività" (p. 21); ciononostante la studiosa è convinta che

il contributo di Nestore sia stato determinante per l'economia complessiva del testo. Il volume si pone dunque in netta e consapevole contrapposizione con l'idea sovietica della *Cronaca* come creazione di tutto il popolo, ma in parte anche con il concetto stesso di "tradizione aperta".

Come già nell'edizione della Sbriziolo, il testo è preceduto da una lunga introduzione (pp. 7-62), indispensabile al lettore moderno per superare uno iato culturale di svariati secoli; se in quel caso il saggio introduttivo apparteneva alla penna di D.S. Lichačev, la Kossova, forte di un'ormai decennale esperienza nel campo della letteratura medievale slava ortodossa e bizantina, si prende lei stessa la briga di presentare il testo.

A. Giambelluca Kossova, leggiamo sul retro della copertina, è una "filologa pura", come dimostrano le sue molte pubblicazioni e la passione quasi religiosa con cui la studiosa analizza i testi. Il saggio introduttivo, tuttavia, non può essere considerato "filologico", e non solo per l'assenza di note e precisi rimandi bibliografici. La tesi fondamentale, riaffermare il diritto d'autore di uno dei redattori della *Cronaca*, è giustificata con "l'approfondita dimestichezza con l'opera, per una prolungata convivenza col suo testo" (p. 15), con "una lettura analitica e filigranata delle pagine della *Cronaca*" (p. 46), con "un intrico di fili tematici, spesso carsici, ma sempre facilmente individuabili nelle connessioni e nelle complementarità" (p. 62), e così via. Ma la dimostrazione della tesi principale, requisito basilare di un autentico lavoro filologico, è poco più che accennata: l'attribuzione della *Povest' vremennykh let* a Nestore, "un'attribuzione questa sovrabbondantemente corroborata da un nutrito nugolo di indiscutibili criteri esterni" (p. 15), appare assai meno facilmente individuabile e indiscutibile di quanto affermi l'autrice. Manca quasi del tutto il dibattito critico con altri studiosi, vengono citati solo 2-3 nomi, tra cui non appare neanche Lichačev (con il quale invece l'autrice polemizza spesso e volentieri nelle note al testo). L'unica eccezione è A.A. Šachmatov, la cui opera principale sulla *Povest' vremennykh let* (1908) "permane insuperata e soprattutto non scalfita nei suoi assunti" (p. 22): la presente traduzione riproduce del resto il testo preparato dallo studioso russo nel 1916.

La Kossova dipinge in termini quasi agiografici la figura del colto e devoto Nestore, presentato come il cam-

pione della cristianità trionfante. Partendo dalla constatazione che le origini della cultura letteraria della Rus', e in particolare della *Povest' vremennykh let*, sono profondamente legate all'affermazione della nuova religione, l'autrice offre una delle tante possibili interpretazioni del testo, lasciandone tuttavia in ombra altre: poca attenzione, restando nell'ambito religioso, è rivolta ad esempio ai residui pagani, che rappresentano un sostrato latente nel testo della *Cronaca* e che la rendono probabilmente la fonte storica più autorevole sulla religione degli antichi slavi (si vedano le pp. 101, 116, 120, 141, 147, 178, 211, 227). L'intento agiografico porta a volte la Kossova a enfatizzare eccessivamente i meriti letterari del cronachista, come nel trionfalistico commento alla *lauda* collocata nell'anno 1037 (p. 208); un altro esempio è la descrizione della formula tradizionale, "ritorniamo di nuovo all'argomento di prima", con cui i compilatori medievali legavano segmenti narrativi eterogenei (digressioni, interpolazioni, brani lacunosi): "una perfezione da chirurgo plastico – leggiamo in nota – distingue le suture con cui Nestore saldò i suoi interventi al tessuto cronachistico preesistente, tanto da non incrinare il suo fluire che permane senza soluzione di continuità" (p. 224).

La parte centrale dell'introduzione è probabilmente quella più valida e originale dal punto di vista scientifico; interessante in particolare la tesi, corroborata da argomentazioni abbastanza convincenti, secondo cui la zarina Ol'ga sarebbe arrivata a Costantinopoli già battezzata (pp. 31-35).

Ma è nella seconda parte del volume (testo e note) che la studiosa si dimostra davvero "filologa". La *Povest' vremennykh let* viene accompagnata da un gran numero di note esplicative, ricche di informazioni e interpretazioni interessanti, dove la maggior parte dei punti oscuri del testo trovano una spiegazione plausibile. Qui viene fuori il lavoro critico dell'autrice, non esplicitato nell'introduzione; la Kossova si confronta continuamente con le tendenze opposte, a volte in modo assai deciso, sebbene nella maggior parte dei casi la polemica sia rivolta genericamente a "qualche studioso" (p. 98), "diversi studiosi" (p. 140), "qualche incauto" (p. 143), e così via. "Tutte le ipotesi – scrive la Kossova – più o meno fantasiose, formulate in seguito, mancando di supporto filologico, non meritano di essere prese in considera-

zione" (p. 264): sembra salvarsi quasi solo Lichačev, principale bersaglio della Kossova, le cui teorie sono esaminate e, nella maggior parte dei casi, più o meno sbrigativamente confutate.

Lo stile "barocco" della Kossova, estremamente ricercato, criptico, spesso arcaizzante, probabilmente non molto opportuno in un'introduzione indirizzata a un pubblico di non specialisti, risulta invece assai più adatto a trasmettere l'aura di arcaicità di un'opera medievale; nonostante alcuni errori (i "baffi" del dio pagano Perun diventano una "bocca", il fiume "Ručja" appare una volta come nome proprio [p. 179], un'altra come semplice "ruscello" [p. 120]) e una scelta lessicale non sempre condivisibile ("sciancato" [p. 168, 200], "strologavano" [p. 230], "consumarono il pasto pranziale" per "obedaša", "si diede a gambe" per "beža", ecc.), nel complesso l'originale è riprodotto in modo efficace; il testo tradotto, unificato nello stile, se non dalla sapiente penna di Nestore, per lo meno dalla forte personalità della traduttrice, si legge con un certo interesse.

Il volume è corredato da un utilissimo apparato critico: una "Tabella genealogica dei principi russi menzionati" (pp. 290-291), un "Indice dei nomi" (pp. 297-309), un "Indice dei toponimi e dei popoli" (pp. 311-320) e un "Indice delle citazioni e dei riferimenti biblici" (321-326); meno valida la bibliografia (pp. 293-296), datata e limitata quasi esclusivamente alle fonti (non vengono neanche citate le precedenti traduzioni italiane).

Più che per la storia della letteratura, la nuova edizione della *Povest' vremennykh let* appare utile per la "storia del cristianesimo" (come d'altronde si chiama la collana in cui essa è inserita). Se il filologo dovrà aspettare ancora per avere una più moderna traduzione e un'edizione critica italiana delle antiche cronache della Rus' (lavoro, d'altronde, difficilmente affrontabile da un solo studioso, seppure dotato dell'esperienza decennale dell'autrice), in compenso il lettore interessato alle origini della spiritualità cristiana russa potrà trovare molti spunti in questo volume. La Kossova contribuisce dunque ad avvicinare il grande pubblico (o per lo meno una sua parte) al complesso mondo del medioevo slavo, che nella *Povest' vremennykh let* trova una delle sue espressioni più rappresentative.

Sergio Mazzanti

Taste the East. Linguaggi e forme dell'Ostalgie, a cura di Eva Banchelli, Sestante Edizioni (Bergamo U.P.), Bergamo 2006

Il neologismo *Ostalgie* è entrato ufficialmente nella lingua tedesca nel 1993, quando la *Gesellschaft für Deutsche Sprache* [Società per la lingua tedesca] lo inserì nell'elenco delle dieci parole più rappresentative dell'anno. L'ultima edizione del dizionario Duden in dieci volumi ha registrato il termine nel 1999, dandone la seguente definizione:

Ostalgie, la: [formato da Ost(deutschland) ('Germania dell'Est') e Nostalgie ('nostalgia')]: Nostalgia di determinate forme di vita nella ex Rdt: lampeggia l'omino del semaforo della Rdt come simbolo della O. -, termine che, anche se è stato creato nel cabaret politico, rappresenta oggi una visione del mondo da prendere sul serio [...] Duden, *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden*, VI, Mannheim... 1999, p. 282.

Avvertito con particolare intensità nella Germania riunificata, il fenomeno della nostalgia per certi aspetti della vita quotidiana nella realtà del socialismo reale ha avuto luogo, e continua a manifestarsi con varia intensità, in tutti i paesi dell'est Europa, travolti, fra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta del Novecento, da cambiamenti politici e culturali radicali. Chi vi si è trovato coinvolto ha visto dissolversi da un giorno all'altro il suo orizzonte di riferimento abituale, finendo per rimpiangere simboli, rituali e oggetti del mondo irrimediabilmente scomparso. La condizione di queste persone è coincisa in parte con quella degli emigranti, di cui hanno condiviso le stesse esperienze di spaesamento, desiderio struggente per la patria perduta, oltre che un rafforzamento del senso di appartenenza nazionale: Polonia, Ungheria, Romania, ex Jugoslavia e Russia rivendicano particolari forme di nostalgia, che, a seconda delle aree geografiche, hanno trovato nomi, forme, linguaggi e pratiche discorsive diversi.

Solo di recente, a partire da studi fondamentali, come quello della slavista Svetlana Boym (*The Future of Nostalgia*, New York 2001; parzialmente tradotto in Italia nella raccolta *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, a cura di F. Modrzejewski e M. Sznajderman, Milano 2003), le ostalgie (il plurale è d'obbligo e rende conto della molteplicità delle forme in cui il termine può essere declinato) hanno ricevuto l'attenzione critica e scientifica dovuta: sempre più lungo si fa l'elenco degli studi di carattere interdisciplinare (storici,

antropologici, sociali, linguistici, culturali) dedicati al fenomeno.

Il volume curato dalla germanista Eva Banchelli è uno dei primi tentativi, in ambito accademico italiano, di indagine sistematica e comparatistica delle forme e dei linguaggi della memoria ostalgica e vede coinvolti studiosi delle culture di diverse aree geografiche (la Germania, innanzitutto, la Russia, la ex Jugoslavia). Il libro fa seguito a un precedente volume, sempre a cura di Banchelli, *La cortina invisibile. Mutazioni nel paesaggio urbano tedesco dopo la riunificazione. Testi – immagini – riflessioni* (Bergamo 1999), e a sporadici, ma importanti studi quali quello di Gian Piero Piretto, "Cara, vecchia Unione Sovietica" (*Cinque letterature oggi. Russa, polacca, serba, ceca e ungherese*, Udine 2002, pp. 27-36), e Paolo Capuzzo, "Good Bye, Lenin'. La nostalgia del comunismo nella Germania riunificata" (*Studi culturali*, 2004, 17, pp. 151-163).

Tradurre in forma di racconto i momenti del proprio vissuto quotidiano è senz'altro un modo per compensare il disagio esistenziale di un presente che risulta estraneo e talora ostile; come può anche servire a trovare uno spazio di resistenza alle aggressioni di una macrostoria globalizzante che mira a cancellare un passato storico, uscito sì perdente dal conflitto dei grandi sistemi, ma indissolubile dalle biografie individuali e collettive di chi, nel bene o nel male, vi ha trascorso la propria esistenza, o anche soltanto alcuni anni di vita; è infine la rivendicazione di una differenza, di un sogno utopico che, sebbene talvolta abbia assunto tratti agghiaccianti, non per questo ha perso di attrattiva, almeno nelle sue premesse originarie.

Dopo l'iniziale esaltazione per il modello occidentale, agognato per anni, e la grande scorpacciata consumistica, nelle aree dell'ex blocco socialista ha fatto spesso seguito una fase di disillusione di fronte agli immutati problemi del vivere quotidiano, al divario economico non colmato fra Est e Ovest, al persistere degli stereotipi discriminanti (spesso interiorizzati) nei confronti delle popolazioni di questi paesi. Da qui il rimpianto e il desiderio diffusi di riandare con la memoria a un passato, vagheggiato come un eden felice (l'eden della propria giovinezza; non è un caso che il periodo più evocato siano gli anni Sessanta). I rischi impliciti del ripiegamento nostalgico sono evidenti a tutti: non si tratta di

dimenticare quanto fosse irreversibile e avanzata la malattia di quel mondo, ma di salvare quanto merita di essere traghettato nel presente. Già Svetlana Boym aveva distinto fra una “nostalgia restauratrice”, che ambisce a ricostruire lo spazio e il tempo perduti, e una “nostalgia riflessiva”, ironica e umoristica, in cui le emozioni non offuscano le capacità critiche del pensiero.

Per quanto però tutti gli autori presenti nella raccolta insistano, forse in maniera talora soverchiamente didascalica, sulla necessità di non abdicare mai del tutto alla ragionevolezza, al senso critico e all'auto-ironia, non si può non vedere come alcune esperienze nostalgiche delle società centro-europee attuali vadano proprio nella direzione del revanscismo tanto paventato. Nel momento in cui si fa narrazione, la memoria ostalgica diventa necessariamente interpretazione e riscrittura del proprio vissuto, con tutti i rischi di falsificazione che ne conseguono. Per questo è importante che il distacco ironico non venga mai meno.

Utili per l'analisi delle ostalgie sono gli strumenti offerti da recenti proposte metodologiche, quali gli studi sulla memoria (Pierre Nora, Aleida Assmann), la microstoria (Carlo Ginzburg), il neostoricismo (Stephen Greenblatt) in primo luogo, ma anche, naturalmente, le teorie delle rappresentazioni culturali da Michel Foucault a Clifford Geertz, passando per la scuola semiotica di Tartu, per finire, come di regola, alla linguistica strutturalista di Ferdinand de Saussure. Gli autori della raccolta attingono a queste teorie in maniera varia.

Oggetti e luoghi sono gli aspetti della quotidianità perduta più investiti dal desiderio ostalgico, per questo, oltre ai metodi appena elencati, gli studiosi di ostalgie si rifanno sovente al filone di studi sulla cultura materiale quotidiana (Norbert Elias, Daniel Roche, Michel de Certeau, tra i tanti), come pure traggono ispirazione dalle *flânerie* letterarie (da Charles Baudelaire e Georg Simmel a Walter Benjamin).

Infine, come è evidente, l'attaccamento ostalgico a luoghi e oggetti ha avuto, specie negli ultimi tempi, notevoli ricadute massmediatiche, popculturali e *camp*. Anche queste vengono indagate da alcuni degli autori presenti.

La frammentarietà irrevocabile degli scampoli di vita strappati al passato mette bene in evidenza quanto le ostalgie siano figlie della post-modernità, come sottoli-

nea il titolo scelto dalla curatrice per il volume. *Taste the East* è una rivisitazione ironica e disincantata della pubblicità delle sigarette West, oggetto di desiderio per molti di coloro che vivevano oltrecortina, ma è anche la traduzione di *Kost the Ost*, un gioco di successo inventato nel 1996 da due studenti di Berlino: si tratta di un mazzo di quarantasei carte su cui sono raffigurate le marche di prodotti tedesco-orientali divenuti oggetti di culto negli ultimi anni e catalizzatori del rimpianto ostalgico. Inoltre, anche la scelta di raccogliere saggi di studiosi di discipline e aree geografiche diverse (comune anche ad altre raccolte, enciclopedie, dizionari, lemmari dedicati a questo tema) rimanda alla necessità che le soggettività attanti del post-moderno siano plurali (“la resistenza individuale su un piano di soggetti e oggetti che si attraversano reciprocamente”, M. Cometa, “Iniziare nel mezzo”, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di R. Coglitore e F. Mazzara, Roma 2004, pp. 9-49, qui p. 34), tanto più giustificata dal carattere transnazionale e individualistico del fenomeno (sebbene la memoria individuale possa essere condivisa dal collettivo), come anche rimanda alla precarietà e alla disorganicità dei discorsi attuali.

Ma sarà meglio a questo punto dare conto dei singoli saggi, che affrontano il fenomeno ostalgico nei suoi vari aspetti e secondo alcune delle aree geografiche d'emergenza: sostanzialmente Germania, Russia, ex Jugoslavia.

Nel saggio d'apertura della raccolta (pp. 9-31), Eva Banchelli traccia un ritratto dell'ostalgie tedesco-orientale, facendosi guidare dalle suggestioni letterarie di autori, più o meno noti, tra i quaranta e i cinquant'anni, tutti nati e cresciuti nell'ex Rdt. L'articolo è ricco di spunti metodologici ed è seguito da una bibliografia dei principali studi sulle ostalgie fondamentalmente di area tedesco-orientale. Alle manifestazioni letterarie della memoria ostalgica sono dedicati anche il contributo di Manuela Poggi (pp. 131-141), incentrato sulla lirica *Fernsehen* [Televisione, 1990] di Heiner Müller, e il saggio di Enza Gini (pp. 143-163), che analizza uno dei romanzi di maggior successo nella Germania degli ultimi anni: *Zonenkinder* [I figli della Zona, 2002] di Jana Hensel, sulla generazione dei nati negli anni Settanta nella Zona, come veniva chiamata, non senza un certo disprezzo, la Repubblica democratica dai tedeschi

dell'Ovest.

Al cinema della *Ostalgie* è dedicato l'articolo di Geremia Carrara (pp. 113-129), un percorso che parte dall'analisi della commedia *Sonnenallee* (1999, regia di Leander Haußmann), attraverso il notissimo *Good Bye, Lenin!* (2003, regia di Wolfgang Becker), per finire con la commedia di gusto romantico *Kleinruppin forever* (2003, regia di Carsten Fiebler).

Peggy Katelhön (pp. 33-57) studia il versante linguistico della *Ostalgie*, ovvero quanto è rimasto dei termini specifici della variante orientale del tedesco dopo la riunificazione, e quali particolari connotazioni assumono queste parole nell'uso delle generazioni più giovani.

Andreas Ludwig (pp. 59-75) racconta l'esperienza del centro di documentazione di Eisenhüttenstadt, un archivio della cultura materiale quotidiana della Rdt creato nel 1993. La particolarità delle esposizioni organizzate nel museo risiede nel fatto che gli oggetti in mostra (la collezione completa ammonta a circa 90.000 pezzi) sono sempre accompagnati da un commento del donatore sul significato che questi oggetti rivestivano nella sua vita quotidiana. Questo approccio ha contribuito a dare una dimensione corale e composita alla narrazione storiografica dell'esistenza quotidiana nella Rdt.

All'aspetto mediatico sono dedicati il saggio di Andrea Rota (pp. 97-111), un *case study* sulla rivista per eccellenza della Germania orientale *Das Magazin*, e l'articolo di Luigi Ghezzi (pp. 77-96) sul ruolo svolto da Internet nella costruzione culturale del fenomeno della *Ostalgie*.

Quanto alla sezione slavistica della raccolta, due saggi sono dedicati allo studio di città e ai retaggi iconografici e architettonici del socialismo nel testo culturale di Berlino e Mosca. Matteo Bertelè ripercorre i luoghi "sovietici" della capitale tedesca per capire che cosa ha resistito all'iconoclastia culturale dei primi anni Novanta e come un processo di risignificazione abbia mutato la connotazione di questi luoghi (pp. 165-198). L'autore si sofferma anche sui più importanti eventi artistici russo-tedeschi che hanno avuto luogo a Berlino negli ultimi anni. Unico in tutta la raccolta, questo saggio è corredato da un ampio apparato iconografico a colori, che ne costituisce una sorta di appendice. Gian Piero Piretto affronta il tema della nostalgia nella sua variante

russo-moscovita (pp. 225-243). Luoghi, ambienti e atmosfere di Mosca sono percorsi e illustrati con il gusto di un raffinato *flâneur* che si muove con grande agio nel tempo, oltre che nello spazio.

Anche il saggio di Giovanni Moretto indaga il volto della Berlino russa (*Russkij Berlin*) contemporanea, ma lo fa ritrovandovi i segni di una ostalgia *camp* che utilizza i simboli della realtà sovietica in modo ironico e trasgressivo per la costruzione di eventi culturali mondani (pp. 199-223).

Marco Dinelli analizza l'aspetto più commerciale della nostalgia sovietica attraverso i *case study* di due brand del mercato attuale, connotati come "sovietici": il formaggio Družba, vera e propria *madeleine* di proustiana memoria, e la vodka Glavspirittrest, un marchio di recente invenzione che fa leva sui sentimenti nostalgici degli acquirenti (pp. 245-256).

Infine, Andrea Trovesi recensisce il volume *Lexikon YU Mitologije* (Beograd, Zagreb 2004), vera e propria enciclopedia della *jugonostalgija* (pp. 257-274). Un progetto culturale di notevole interesse: il corpus dei lemmi viene aggiornato di continuo da chiunque voglia contribuire con nuove voci, e l'immagine della Jugoslavia, resa attraverso oggetti, luoghi e personaggi del quotidiano, si riflette in una composizione polifonica e aperta.

È questa, a mio avviso, la strada giusta da percorrere per studiare le ostalgie, come "insieme di pratiche discorsive, comunicative e memoriali" (p. 24): il mosaico della memoria collettiva è ricomposto attraverso le tessere del ricordo individuale. Un approccio transdisciplinare è inoltre indispensabile per cogliere il fenomeno nella sua complessità. Lo studio del quotidiano (re)mitologizzato è importantissimo per dare corpo a una microstoria dal basso, generalmente negletta dalle narrazioni storiografiche che trovano il loro oggetto principale nelle strategie del potere più che nelle tattiche di resistenza. Si giungerebbe in tal modo ad avere un quadro più sfaccettato della realtà storica, e si eviterebbe di cadere nelle generalizzazioni dicotomiche abituali, in cui potere e repressione sono contrapposti a resistenza e opposizione. La storiografia più recente propone infatti di guardare ai cosiddetti regimi dittatoriali come a realtà "assistenziali e consensuali" (p. 62), che presuppongono la riproduzione delle pratiche di potere da

parte di ampi strati sociali. Lo studio delle (n)ostalgie, infine, può fare luce sulle radici dei revanscismi attuali, in modo da dare chiavi di analisi utili alla costruzione del futuro.

Andrea Lena Corritore

A. Nivat, *La casa Alta*, Le Lettere, Firenze 2004

Nonostante la fine della Guerra Fredda, la Russia per molti aspetti rimane ancora un'incognita per l'occidente, diviso tra i vecchi timori e le enormi prospettive economiche: sono pochissimi coloro che hanno una percezione reale e non stereotipata di cosa avviene oggi in questo grande paese. Tra questi c'è sicuramente Anne Nivat, come dimostra il suo *La maison haute* (2002), disponibile ora in italiano nella traduzione di M.S. Palieri.

In un'intervista del 2005 l'autrice affermava: "I'm a Western woman travelling the countries I did not grow up in. I'm like a bridge, you know. I'm trying to understand strangers to impart some of this knowledge to others like me" (<http://enews.ferghana.ru/article.php?id=815>). In effetti la Nivat, figlia del noto slavista francese George Nivat, giornalista di successo, residente a Mosca ormai da alcuni anni, rappresenta un ponte perfetto verso l'altra sponda dell'Europa.

Il volume descrive tutte le contraddizioni della nuova Russia attraverso la storia di uno dei sette grattacieli eretti da Stalin per costellare un enorme Palazzo dei soviet, mai costruito: la "Casa alta", dove andavano ad abitare dirigenti del partito, scienziati, attori e altri rappresentanti della categoria dei "più uguali". Da autentica giornalista, la Nivat cede la parola agli inquilini dell'edificio, uomini e donne, ricchi e poveri, giovani e anziani, che offrono ciascuno la propria personale interpretazione della vita all'interno del grattacielo e più in generale nel loro paese: viene fuori un quadro estremamente complesso, dalle mille sfaccettature, spesso contraddittorio, come contraddittorio e impari è il confronto-scontro tra un enorme edificio di quasi 200 metri e i suoi abitanti. Per qualcuno la Casa alta è un mostro e "alcuni abitanti di questo mostro sono a loro volta dei mostri" (p. 115); per altri l'edificio "assomiglia al castello del Mago di Oz; la notte lo si direbbe

una costruzione kitsch del mondo di Walt Disney" (p. 151).

Gli abitanti della Casa alta, "lucidi, a volte cinici, sono, come il loro paese, scissi tra due realtà: quella vecchia, sovietica, che ancora pesa, e quella di oggi, post-comunista, indeterminata e fluttuante, che l'Occidente fatica a capire" (p. 189); a volte si sente l'eco di una terza Russia, quella zarista, lontana, ma sempre presente, tra paure e nostalgie. Attraverso la storia di un edificio di "privilegiati", in una città come Mosca, privilegiata rispetto al resto della Russia, l'autrice ci fa ripercorrere cinquant'anni di storia. Costruita da Stalin, guardata con sospetto ai tempi di Chruščev (si veda p. 103), quasi dimenticata durante la stagnazione (si veda p. 85), oggi la Casa alta, come tutta l'architettura staliniana (si veda p. 49), torna di moda, ambita da ricchi imprenditori russi e da stranieri che cercano un'abitazione nel cuore della capitale.

Nelle interviste si ripercorrono tutte le questioni più scottanti del presente e del passato: la seconda guerra mondiale, lo stalinismo, la censura, i campi di concentramento con i suoi prigionieri (gli stessi che hanno costruito il grattacielo), l'antisemitismo, la guerra in Cecenia, la crisi economica, la soffocante burocrazia, la corruzione, il melting pot di una capitale sempre più cosmopolita, i paradossi della privatizzazione in un paese in cui la popolazione non capisce il concetto di proprietà privata, e così via. Sullo sfondo si intravedono, indistinte, quasi distorte dalla lontananza, due realtà della Russia di oggi, il presidente Putin e i "nuovi russi": il primo, ex-membro del Kgb, erede dell'ultra-liberale El'cin, è oggetto dei giudizi più contrastanti, figura simbolo di una Russia a metà tra vecchio e nuovo; i secondi, il frutto più tipico del "capitalismo selvaggio" (p. 168) post-comunista, sono trattati con ironia e disprezzo, ma rappresentano il principale motore del nuovo corso economico, con cui i "vecchi russi" devono e dovranno sempre di più fare i conti.

Nonostante i ripetuti, repentini stravolgimenti che il paese ha subito in questo secolo, si ha quasi l'impressione che la sua essenza sia rimasta la stessa; sullo sfondo di questo immobilismo, nel "regno dell'inerzia" (p. 138) è tuttavia possibile scorgere negli ultimi anni alcuni lenti cambiamenti (pp. 167, 181). Particolarmente lucida l'analisi del "direttore artistico" Vasilij Valerius: "Oggi

la vera cesura è l'età: gli ultrasessantenni sono tutti nostalgici del passato; quelli tra i 50 e i 60 anni sono delusi e faticano ad adattarsi ai nuovi valori di una società che non ha più assolutamente niente a che vedere con il paternalismo di un tempo, dello zar o del padrone, quelli sotto i 40 anni bene o male si sono adattati, mentre quelli sotto i 25 sono messi meglio, perché non hanno mai conosciuto altro. Bisognerà aspettare almeno una quarantina d'anni per vedere un certo miglioramento" (p. 138).

Nel libro si riscontrano alcuni problemi di traslitterazione, qualche imprecisione documentaria, a tratti si percepiscono i problemi della doppia traduzione (dal russo al francese e poi all'italiano); le note risultano a volte un po' approssimative (è quanto meno riduttivo definire Esenin "poeta della natura e della campagna russa, dagli accenti commoventi", p. 195); i testi sono indicati a volte in traduzione italiana, a volte in originale, senza un criterio costante. Ma si tratta soltanto di piccoli difetti formali, che solo gli specialisti sono in grado di notare: nella sinfonia di mille voci, spesso discordi, la Nivat riesce a cogliere, e soprattutto a far cogliere, l'essenziale.

La voce della Nivat è quella di uno dei tanti abitanti dell'edificio (si è trasferita qui nel 1998), più modesta e scrutatrice, esclusivamente rivolta a penetrare la multiforme complessità di una Russia, frutto di una lunga e difficile storia. Leggiamo nell'introduzione:

abbiamo tentato di fare un quadro [...] del panorama della Russia dittatoriale e della sua transizione verso la democrazia. Nel momento in cui la percezione, da parte dell'Occidente, della Russia di Vladimir Putin sembra farsi ancora più sfuocata, questo racconto si augura di riuscire a illustrare le ambiguità della società russa contemporanea, nate dalla grande complessità dei rapporti umani sotto il comunismo e nei primi anni del post-comunismo (p. 13).

L'autrice ci riesce perfettamente, evitando schematismi e soluzioni semplicistiche.

Nonostante l'apparente disomogeneità dei diversi capitoli, come disomogenea è la popolazione del grattacielo, la *Casa alta* va letta nel suo complesso, simile a un mosaico che deve essere visto da lontano per coglierne il senso generale. Passo dopo passo, appartamento dopo appartamento, il lettore si sente proiettato nel vecchio edificio staliniano e riesce così a toccare con mano un microcosmo, espressione eccezionale, ma a suo modo esemplare, del macrocosmo russo: in libri come

quello di Anne Nivat la Russia sembra un po' meno incomprensibile e lontana.

Sergio Mazzanti

E. Ivetic, *Le guerre balcaniche*, Il Mulino, Bologna 2006

Tra il 1875 e il 1876 in Bosnia Erzegovina e in Bulgaria scoppiarono numerose insurrezioni anti ottomane, rinvigorite dalla guerra che la Russia subito mosse all'impero della Sublime Porta nel 1877, approfittando della situazione di crisi in cui versava: il gigante ottomano stava ormai collassando sotto il peso di una storia pluricentenaria proprio mentre i popoli a esso soggetti si lasciavano inebriare da una rinnovata primavera identitaria alimentata dall'emergente nazionalismo tardo ottocentesco. La conseguenza di queste sollevazioni, sancita dal celebre trattato di Santo Stefano, fu la nascita della "Grande Bulgaria", un'entità politica che si estendeva dal Danubio alla Tracia, dalla Macedonia all'Egeo. Dietro si celava l'ambizione della corona imperiale russa, da sempre desiderosa di aprirsi finalmente una finestra in ambito mediterraneo allungando le proprie mani sull'area balcanica. L'immediata reazione inglese e austriaca (si temeva una pericolosa perdita di quella politica dell'equilibrio già varata dal congresso di Vienna nel 1814) indusse le grandi potenze europee a ridefinire confini e competenze, rimettendo tutto in gioco. Nacque così l'esigenza di un attento studio che a tavolino ricucisse gli stappi prodotti dai conflitti. La conferenza di Berlino, sotto l'attenta regia del cancelliere von Bismark, sancì la nascita della Romania, della Serbia, del Montenegro; la grande Bulgaria venne divisa tra la Bulgaria propriamente detta, di fatto un principato soggetto all'impero ottomano; la Rumelia orientale, semi autonoma e governata da un principe cristiano e la Macedonia, sotto il diretto controllo ottomano. La Russia si annetté la Bessarabia meridionale, mentre l'Austria ebbe libero accesso all'occupazione della Bosnia Erzegovina, che avrebbe in seguito ufficializzato con l'annessione del 1908. È questa la premessa allo scoppio delle "guerre balcaniche" del 1912 e del 1913, che il veloce e documentatissimo saggio di Egidio Ivetic analizza con una straordinaria capacità di sintesi e una brillante lucidità nell'analisi dei dati. Ne emerge un quadro del tutto ine-

dito di un'Europa sull'orlo della più tragica e disastrosa delle guerre, che proprio nei Balcani sperimenterà l'efficacia e la spietatezza di una nuova disciplina militare: la vecchia scuola d'arme ottocentesca era ormai stata superata sia nella strategia che nell'armamento. Le truppe operarono tuttavia sullo scenario di un mondo arcaico, ancora profondamente segnato da lotte tribali e da un contesto etnico e antropologico molto variegato e complesso. Una contraddizione fortissima, che investe, nel ragionamento condotto dall'autore, la stessa filosofia del conflitto: da una parte infatti ci sono le ragioni di un aspro nazionalismo, spesso intollerante e fanatico, foriero di un etnocentrismo esasperato al punto di giungere allo sterminio pianificato, alla politica dell'orrore e della strage per agevolare i processi di "pulizia etnica", tristemente replicatisi nel corso degli anni fino a tempi a noi recentissimi; dall'altra il profilo straordinario di una Turchia europea improntata al multiculturalismo e alla multietnicità; un mondo di fatto tollerante e cosmopolita destinato a soccombere di fronte alle nuove istanze di un nazionalismo isterico e sedizioso. Così in nome della differenziazione etnica nel 1912 Serbia, Bulgaria, Grecia e Montenegro mossero di nuovo guerra all'Impero ottomano, avanzando diritti su Tracia, Macedonia, Epiro, Kossovo e Sangiaccato. La Serbia invase la Macedonia, rivendicata anche dalla Bulgaria; bulgari e greci si contesero Salonico, l'Albania, occupata da truppe serbe, dichiarò la propria indipendenza, sorretta e appoggiata da Austria e da Italia, mentre ancora una volta sul fronte slavo si ergeva la corona degli zar, pronta a difendere i fratelli ortodossi in nome di un panslavismo fortemente interessato: insomma un vero e proprio "guazzabuglio balcanico", che la pace di Londra del 1913 non risolse affatto, anzi complicò, aumentando la tensione e gettando le basi per lo scoppio di un ulteriore scontro in cui, questa volta, i vincitori della Turchia, contendendosi i territori recentemente acquisiti della Macedonia, si massacrarono a vicenda: Serbia, Grecia, Bulgaria, cui si aggiunsero Montenegro e Romania, si abbandonarono a cupe violenze e a sanguinose rese di conti.

Ivetic riesce a far emergere tutto lo stridente contrasto di questo frangente: i soldati dei diversi contingenti militari che parteciparono al conflitto erano armati di moschetti Mannlicher, Mauser dotati di caricatore, mitra-

gliatrici tedesche Maxim, cannoni francesi Schneider-Creusot, mortai italiani: le migliori fabbriche d'Europa li avevano equipaggiati; e ancora potevano contare sull'appoggio logistico di torpediniere, cannoniere, aeroplani da ricognizione, telegrafo; treno e ferrovia venivano impiegati dal genio militare come inalienabili supporti strategici per il trasporto di mezzi e di uomini. Si sarebbe detta una guerra davvero moderna. A fronte di tanta "evoluzione tecnica" le commissioni internazionali che vennero chiamate a redigere relazioni sugli scenari di guerra – prima fra tutte la commissione Carnegie, che nelle sue fila poteva vantare la presenza di noti intellettuali e uomini provenienti tanto dal mondo della cultura quanto da quello dell'alta diplomazia – testimoniarono stragi efferate compiute su inermi civili musulmani, uccisioni sommarie, ruberie, stupri, furti e violenze di ogni sorta. Tra i villaggi si aggiravano bande di volontari animate dalla volontà di rapina, non certo mosse da ideali patriottici; spesso gli eserciti regolari si scontravano contro le milizie volontarie di paramilitari; era consueto uno scenario in cui piccole comunità di villaggio approfittassero del conflitto per regolare i conti con la comunità di villaggio confinante. Tribunali improvvisati si resero responsabili di massacri, sevizie, umiliazioni e torture specialmente ai danni di notabili musulmani. Non furono infrequenti i casi di intere comunità costrette a entrare nelle loro moschee e quindi arse vive. Alle conversioni forzate si alternavano saccheggi, negozi distrutti, quartieri devastati. Un pogrom di nuova concezione. Lev Trockij, che in questi anni era inviato speciale nei Balcani per la Kievskaja Misl' raccolse testimonianze atroci di interi gruppi di albanesi disarmati e gozzati da milizie serbe.

Il confronto non è mai possibile per uno storico, perché ogni evento è figlio delle circostanze che lo hanno generato. Ma le fosse comuni di Srebrenica, le lunghe teorie di profughi serbi in fuga dalle Krajne croate, Vukovar bombardata o il ponte di Mostar disintegrato sotto la gragnola dei colpi sembrano essere lo stesso fantasma che ritorna, a distanza di ottant'anni, sugli stessi luoghi, a insanguinare gli stessi scenari. La commissione concluse i suoi lavori nel 1913. Pochi mesi dopo, a Sarajevo, l'assassinio di un arciduca d'Austria avrebbe riaperto tragicamente i termini della questione.

Angelo Floramo

A. Sbutega, *Storia del Montenegro. Dalle origini ai nostri giorni*, Rubbettino, Catanzaro 2007

Narra il mito che in questa terra aspra e bellissima posta dagli dei a confine tra il mare e le radici profonde dei monti, in tempi immemorabili giunsero Cadmo e Armonia, alla ricerca di Europa, la principessa fuggitiva, fanciulla inafferrabile, così vicina e pure sempre troppo lontana per essere ritrovata.

Ci piace pensare che in questa narrazione dai toni quasi profetici per una regione da sempre alla ricerca di un'identità europea – pur consapevole della sua indole orientale – si possa leggere in filigrana la cifra stessa della ricca e complessa storia del Montenegro, uno “stato in bilico”, come in molti lo hanno definito, perennemente sospeso, rapito e ammaliato dal demone del confine, che da sempre ne costituisce, per così dire, l'anima e la più intima vocazione, se non proprio il fatale dover essere nel corso dei secoli.

Anton Sbutega ne segue gli intricati percorsi storici e umani, a partire dalle lontane origini della protostoria illirica, inseguendo le rotte delle navi cretesi, fenice e greche, fino alla recentissima dichiarazione di indipendenza, proclamata il 3 giugno del 2006 dopo un referendum popolare che ha definitivamente spezzato i vincoli geopolitici con la Serbia, da sempre sua primaria interlocutrice, nel bene e nel male. Docente universitario, editorialista di numerose testate nazionali e internazionali, già membro del Consiglio del Movimento per l'indipendenza del Montenegro e oggi ambasciatore della Repubblica del Montenegro presso la Santa Sede, l'autore è certamente una delle voci più autorevoli e competenti per affrontare un compito tanto complesso e difficile quale può essere la compilazione della storia patria di un paese che già per quattro volte, nel corso dei secoli, ha faticosamente conquistato (e quindi anche perduto) la propria indipendenza. L'impresa infatti non può prescindere da una invidiabile e riconosciuta capacità di sintesi che sappia tuttavia mantenere costanti i riferimenti ai contesti storici più generali, agli inquadramenti di più articolata apertura senza i quali sarebbe davvero impossibile leggere e interpretare le vicende che hanno attraversato una terra in cui le ricche e preziose evidenze storiche quali i siti archeologici, le fortezze, i monasteri, le città fortificate, nulla saprebbe-

ro esprimere senza quelle sfuggenti radici che di volta in volta parlano attraverso i colori dei costumi popolari, le voci salmodianti dei canti folklorici, le leggende, i miti primigeni di fondazione, sempre corruschi di morte e di eroici furori.

Così l'approccio tradizionale dello storico, che deve sempre fare i conti con una lettura scientifica e razionale dei dati a sua disposizione, non può qui trascurare le linee incerte di un profilo inconscio, mitopoietico e per così dire quasi junghiano, capace di svelare l'anima tribale, ancestrale e profondamente omerica di queste contrade costrette dalla storia a dover coltivare un'anima scissa tra opposte identità spesso in conflitto tra di loro: la costa disseminata di popolose città, colonie antiche poi trasformatesi nei secoli in arche di cultura, in empori commerciali multietnici e plurali; l'entroterra ispido e roccioso, popolato da pastori guerrieri che ancora oggi parlano un idioma che ha l'accento aspro e fiero dell'illiria; Bisanzio e Venezia, la chiesa latina e quella greca, la Sublime Porta di Istanbul e la Russia degli zar. Contraddizioni, specchi di infinita prospettiva in cui perdere ogni logica scontata.

Proprio questa premessa induce Sbutega a intessere una rete delicata e fragile in verità, sempre difficile da dimostrare, ma di grande suggestione culturale, che nella successione dei capitoli trova tuttavia sempre obiettiva giustificazione, poggiando su argomentazioni che non trascurano mai la dimensione economica, quella sociale e quella politica, certamente più visibili rispetto al sostrato antropologico, sfuggente proprio perché estremamente complicato, stratificatosi nei secoli a formare un'identità polimorfa e per questo tanto più affascinante e degna di studio. In verità tale avvertenza ci viene suggerita dall'autore fin dall'introduzione, a dimostrazione della sua onestà intellettuale, come a mettere in guardia il lettore dalla pretesa di comprendere tutto, di sistematizzare ogni evento secondo i parametri di un'esigenza tipicamente nostra e tutta occidentale. Troppo spesso ci dimentichiamo che parlando di Balcani il *Logos* deve cedere il passo al *Mythos*. Giacché qui, come viene più volte evidenziato nel corso della corposa discettazione, “si incontrano e si mescolano” due anime contrapposte, due modi diversi e lontani di percepire il mondo e le cose:

uno, ormai dominante in Occidente, vede il tempo in modo crono-

logico e lineare, come un susseguirsi di avvenimenti e un progresso continuo, che sia *ad infinitum* o verso una meta precisa. Per l'altro il tempo è un riflesso dell'eternità e quello storico si ripete in cicli. Proprio all'incrocio tra queste dimensioni si dipana la narrazione contenuta in questo libro.

La struttura della trattazione è quella classica del manuale di storia: una silloge coerente di fatti cui si cerca di dare una chiave di lettura ordinata e ordinatrice di una quantità di avvenimenti davvero impressionante – tanto da far perdere talvolta l'orientamento – e quasi del tutto ignota alla storiografia occidentale, troppo spesso autoreferenziale e dimentica della vastità dei mondi che la circondano e che tuttavia l'hanno attraversata. Da un primo capitolo introduttivo in cui vengono delineati gli “spazi della storia”, insistendo su una panoramica geo-antropica del Montenegro, l'autore passa a esaminare nei capitoli successivi l'evoluzione degli eventi, individuando rispettivamente sei momenti fondamentali, quasi fossero sei distinte sequenze nell'evoluzione del suo paese: l'Evo antico, dalla fondazione del regno illirico alla suddivisione dell'Impero operata da Teodosio che nel 395 d.C. fece scorrere il *limes*, la linea divisoria dei due blocchi (quello occidentale e quello orientale appunto) proprio attraverso il Montenegro, spaccandolo in due, condannandolo per sempre a una esasperata e inconciliabile dualità; segue l'approfondimento sul millennio medievale, dal crollo dell'Impero romano d'Occidente (476 d.C) alla conquista ottomana del 1496, con l'epopea di Bisanzio e di Venezia a contendersi popoli, confini, terre e mercati; molto accurata e approfondita l'analisi della dominazione turca (che si estende lungo tutto il quarto capitolo) fino alle guerre napoleoniche, che per l'area balcanica culminarono nel 1797, con la cessione all'Austria asburgica dei territori di San Marco; segue il complicatissimo sviluppo del XIX secolo, l'esasperata nascita dei nazionalismi e il tentativo di ricomporre una scacchiera altrimenti esplosiva (e lo sarà!) attraverso i momenti fondamentali del congresso di Berlino del 1878, così importante per la storia degli slavi del sud nel più ampio contesto dei rapporti di forza e di interesse tra le grandi potenze europee. Fu proprio in questi anni infatti che esse scoprirono, nella regione, un irrinunciabile trampolino per il controllo dell'Adriatico e quindi del Mediterraneo, triste premessa a ben più insanguinati confronti che di lì a poco avrebbero distrutto la “meglio gioventù”

d'Europa; con interessanti spunti critici Sbutega affronta nel sesto capitolo le tematiche importantissime che caratterizzarono il XX secolo, in cui tutto parve di cruciale importanza, dalle guerre balcaniche del 1912 e del 1913, premessa della “Grande guerra”, fino alla tragedia del secondo conflitto mondiale. Nelle pagine successive l'autore si sofferma ad analizzare gli anni della ricostruzione titoista della Jugoslavia come unione delle repubbliche federali socialiste, di cui anche il Montenegro fu espressione. Segue la disamina degli anni immediatamente successivi alla morte del “presidente partigiano” e alla conseguente tragica dissoluzione del suo progetto politico; infine l'ultimo capitolo, il settimo, è dedicato agli anni insanguinati di Milošević e alla rovinosa caduta del suo regime. Con molta onestà e coraggio Sbutega enuclea le colpe del mondo occidentale, che dalla dissoluzione di quel mondo trasse vergognoso profitto, agevolando, come nel caso del Montenegro, lo sviluppo di mafie internazionali che dall'embargo alla Serbia derivarono enormi benefici grazie a traffici illeciti e operazioni di dubbia moralità. Il capitolo si conclude, come s'è detto, con la recentissima proclamazione di indipendenza del 2006: tutti fatti a noi talmente vicini che quasi paiono sottratti dallo storico ai taccuini dell'inviato di guerra. Un terreno molto delicato e ancora “scoperto” dunque, facilmente soggetto a tutte quelle possibili mozioni che caratterizzano il dibattito storico quando la contemporaneità si fa stretta e urgente, resa tale da ferite non ancora rimarginate e da una situazione di fatto tuttora non risolta. Va quindi riconosciuto all'autore il coraggio di aver affrontato un tema così delicato con la dovuta obbiettività pur essendo emotivamente e personalmente coinvolto nei fatti che caratterizzarono quegli scenari, tanto da subirne egli stesso la triste conseguenza dell'esilio (risiede a Roma dall'ottobre del 1991).

Premesso che ogni tentativo di ricostruire il profilo di una “nazione”, la sua genesi e le vicende che l'hanno caratterizzata nel tempo è sempre un'operazione meritoria e benvenuta, in quanto aiuta a comprenderne i processi di formazione in relazione a tutti gli altri popoli con cui essa ha spartito nei secoli il proprio percorso, va comunque detto che Sbutega, attraverso la compilazione della sua ricerca, sembra tuttavia inseguire un percorso fortemente ideologizzato che lo porta a identificare il popolo del Montenegro *per contrarium*, ovvero individuandone

gli elementi di originalità e unicità in contrapposizione con tutti gli altri popoli che abitarono e ancora abitano quella straordinaria regione; operazione che l'autore compie in particolare nei confronti dei serbi, fratelli e nemici da antica data del popolo montenegrino. L'insistenza, fin dalle prime battute, sull'antica anima cattolica romana della regione della Doclea, che fu il seme dal quale si sviluppò, secondo l'autore, l'identità montenegrina, rispetto alla Rascia (che diverrà la Serbia) orientata invece al credo ortodosso, tradisce una volontà (legittima?) di differenziazione inseguita, cercata, sottolineata forse talvolta con troppo zelo ed eccessiva acribia, quasi a voler giustificare, a posteriori, che il referendum del 2006 non è il frutto di un'anomalia politica quanto piuttosto la naturale conclusione di una lunga, lenta, ragionata evoluzione storica. Una semplificazione che non fa onore proprio alla complessità degli avvenimenti che la stessa ricostruzione di Sbutega mette in evidenza.

Il sospetto che le operazioni di ricostruzione storica, specialmente quelle promosse da entità politicamente nuove benché storicamente antichissime, abbiano una valenza "giustificatoria" resta sempre in agguato, come un retrogusto che persiste a lettura conclusa, fatto salvo l'interesse e la serietà della ricerca. Ora sarebbe opportuno aprire i termini di un dibattito storiografico, civile, sereno e circostanziato. Un plauso alla casa editrice Rubbettino, che in questi ultimi anni ha dimostrato di concedere voce alla pluralità delle vedute, e si sta proponendo, per serietà e interesse, come un punto di riferimento nel panorama degli studi sui paesi del sud est europeo. Unica perplessità la scelta editoriale di ricorrere a una normalizzazione dell'onomastica e della toponomastica che evita tutti i segni diacritici degli alfabeti delle lingue slave.

Angelo Floramo

Argumentna struktura. Problemi na prostoto i složno izrečenie, a cura di S. Koeva, Verba magistri, Sofija 2005

Questo interessante volume riunisce quattordici studi che analizzano diversi aspetti della sintassi del bulgaro contemporaneo: la struttura argomentale, la sintassi della frase semplice, la sintassi della frase complessa, l'ordine delle parole.

Il testo costituisce la prosecuzione delle ricerche presentate nella miscellanea *Sävremenni sintaktični teorii. Pomagalo po sintaksis* (Plovdiv, 2001), a cui avevano contribuito alcuni degli autori impegnati anche in questa raccolta, tutti docenti nelle università Sv. Kliment Ochridski e Nov Bălgarski Universitet di Sofia e Paisij Hilendarski di Plovdiv.

Nell'introduzione la curatrice Svetla Koeva osserva che i saggi vertono su alcuni aspetti della fenomenologia sintattica e delle metodologie di analisi a essa relative che o non sono analizzati nei manuali bulgari di sintassi, o non sono presentati alla luce delle più recenti teorie linguistiche. La raccolta si propone quindi di colmare un vuoto mirando a far emergere, oltre alla teoria, anche la base empirica delle analisi sintattiche. I lavori, che nel trattare il materiale sintattico del bulgaro riprendono prevalentemente le soluzioni teoriche prodotte dall'impostazione generativista, si auspicano di far acquisire, non solo agli studenti delle facoltà filologiche, ma anche, e forse a nostro parere un po' troppo ambiziosamente, agli insegnanti degli istituti di istruzione media e superiore, capacità metodologiche per trattare un ampio spettro di dati (*Predgovor*, pp. 7-8).

La sezione relativa alla struttura argomentale, che risulta la più estesa e ricca di spunti, apre il volume con sei studi. Tra questi troviamo due lavori di taglio storiografico, *Predikativnost i izrečenie* di Petja Nestorova, che traccia il pensiero linguistico bulgaro sulla predicazione a partire dalla *Kratka i metodičeska bālgarska grammatika* (1860) di Mirkovič, e *Teorijata za semantičnite roli* di Marina Džonova, che ricostruisce il quadro di riferimento teorico dei ruoli semantici. Questi saggi permettono di ridare il giusto peso a quelle posizioni di studiosi bulgari che hanno, purtroppo senza seguito ai loro tempi, idealmente preceduto alcune delle teorie linguistiche più moderne. Così Džonova (p. 60) ricorda l'eminente linguista A. Teodorov-Balan che in un articolo del 1954 distingue tra la forma esteriore del caso (*padežen oblik*) e le relazioni (*padežni otnošenija*) che esso istaura in una struttura sintattica. La forma esteriore del caso è caratteristica delle lingue sintetiche e rappresenta una categoria morfologica, mentre le relazioni di caso, che sono espresse sia nelle lingue sintetiche che analitiche, sono una categoria sintattica che può esplicitarsi sia attraverso le forme morfologiche dei casi che

con altri mezzi. Teodorov-Balan riteneva che in bulgaro ci fossero cinque tipi di relazioni casuali: nominativa, vocativa, accusativa, dativa e genitiva, che si esprimono in una proposizione attraverso le preposizioni. Le proposte dello studioso non furono accolte dai linguisti bulgari e non ebbero alcun seguito. Oggi non è difficile vedere come esse sostanzialmente corrispondessero alle idee che saranno più tardi a fondamento della grammatica dei casi, ovvero che il caso può manifestarsi (si direbbe, con un'impostazione chomskyana, in superficie) o mediante affissi flessivi, o con elementi sintattici invariabili, preposizionali o postposizionali, o con l'ordine delle parole, e che in tutte le lingue esistono ruoli semantici che rappresentano un anello di congiunzione tra sintassi e semantica nella frase. Nella linguistica bulgara la teoria dei ruoli semantici entrerà solo molto più tardi, a partire dagli anni '80, con Lakova, Nicolova, Penčev (che ha individuato nove ruoli semantici in bulgaro), Dineva e altri.

Il dibattito teorico sullo status dei ruoli semantici e sulle loro proprietà formali si è concentrato in particolare modo sul problema della classificazione e della costruzione di una loro tipologia. Importanti, dal punto di vista di una tassonomia sulla base del materiale bulgaro, i due lavori della curatrice del volume: *Argumenti – semantični otnošenija i sintaktična realizacija* e *Sintaktični transformacii*.

Un'interpretazione non generativa dei ruoli semantici in bulgaro è proposta da Ruselina Nicolova (*Za formalnoto označavane na semantičnite roli v bălgarskite konstrukcii s otglagolni săstestvitelni*). La linguista lavora con l'apparato teorico della *role & reference grammar*, una teoria funzionalista che assume, fra l'altro, cosiddetti macroruoli in combinazione con i ruoli tematici conosciuti e gli aspetti verbali tradizionali.

Un'indagine sul modo in cui i ruoli semantici sono proiettati nei costrutti con alcuni tipi di verbi riflessivi, *“Vinitelni” i “datelni” prefigirani glagoli v săvremennija bălgarski ezik* di Radka Vlachova, completa questa parte.

La seconda sezione, sulla sintassi della frase semplice, si apre con il lavoro sui sintagmi preposizionali di Nicolova (*Za značenieto na predložnitate săčetanija v bălgarskoto izrečenie*). La linguista nota che a causa dell'evoluzione del bulgaro da un tipo morfologico sinteti-

co verso uno analitico i sintagmi preposizionali hanno acquisito, nel sistema linguistico di questa lingua, un peso più notevole di quello dei sintagmi preposizionali nelle lingue slave sintetiche. In bulgaro sono cambiati non solo gli strumenti morfologici per segnalare le relazioni grammaticali e semantiche nella frase, ma si è creata una nuova rete semantica per l'espressione formale di questi rapporti. Il sistema tripartito degli articoli bulgari (articolo determinativo, articolo indeterminativo e articolo zero) ha influito sulla semantica dei sintagmi preposizionali, che possono funzionare come argomenti, argomenti-aggiunti e aggiunti nella struttura semantica della frase (pp. 141-152).

Seguono un'indagine sui sintagmi nominali indefiniti di Jordan Penčev (*Nabljudenija vărchu neopredelitelnite imenni grupi v bălgarskija ezik*) e uno studio di Jovka Tiševa (*Za sistemata na obštite văprosi v săvremennija bălgarski ezik*) sulle particelle interrogative che intervengono nella formazione delle cosiddette domande polari (o sì/no).

Nella sezione dedicata alla sintassi della frase complessa Kalina Viktorova esplora le costruzioni con la particella *da* nel bulgaro contemporaneo (*Funkcionalen razvoj na DA-konstrukcijata v săvremennija bălgarski ezik*), Nicolova la semantica e la pragmatica delle frasi complesse con subordinate concessive (*Semantika i pragmatika na složnitate săstavni izrečenija s podčineni otstăpitelni izrečenija*), e Gergana Dačeva lo sviluppo di alcuni complementatori nella storia del bulgaro moderno (*Za razvoja na njakoi komplementizatori v istorijata na novobălgarskija knižoven ezik*).

Ci soffermeremo su quest'ultimo lavoro, che offre un'analisi diacronica sull'uso di alcuni relativi, (*kojto, deto, štoto, što*), che intervengono nella formazione delle proposizioni subordinate relative determinative. Come nota Dačeva se sulle caratteristiche sincroniche dei complementatori si è scritto molto negli ultimi anni, non si è tuttavia prestata sufficiente attenzione all'aspetto diacronico del problema. Sulla base dell'analisi di testi bulgari dei secoli XVIII e XIX, tra cui la *Storia* di Paisij di Hilendar, la *Vita* di Sofronij di Vrazza, il *Sillabario* di Petăr Beron, la *Grammatica Bulgara* di Neofit Rilski e *I primi scrittori bulgari* di Vasil Aprilov, Dačeva dimostra che l'uso di *deto*, uno dei segnali discorsivi più impiegati nel bulgaro parlato contemporaneo per introdurre una

subordinata relativa determinativa, è ben documentata anche nel bulgaro scritto dei secoli precedenti. La linguista ipotizza che una delle cause che hanno determinato la fortuna di questo relativo sia da individuarsi nella sua indeclinabilità, ovvero nel fatto che non ha bisogno di accordarsi con l'elemento della proposizione principale che riprende (a differenza di *kojto*, *kojato*, *koeto*, *koito*). Non è d'altronde un caso che quei parlanti che non padroneggiano bene le norme della lingua standard spesso compiono errori proprio nell'accordo del pronome relativo (pp. 235-242).

Ciascuna delle due ultime parti del volume contiene un lavoro. Nella sezione sull'ordine delle parole Jordan Penčev dimostra che ci sono delle costruzioni in cui la posizione dei clitici prima o dopo il verbo dipende solo dall'intonazione (*Slovoed i intonacija*), mentre in *Korpusi* ("Corpora") Petja Osenova e Kiril Simov illustrano i principi di annotazione sintattica del *corpus* elettronico bulgaro *BullTreeBank (Modelirane na lingvističnite javlenija v sintaktično anotiran korpus)*.

I saggi inclusi nella raccolta risultano accurati nella documentazione, convincenti nella discussione degli esempi, dettagliati negli apparati bibliografici. Il volume è curato nella redazione, con pochissimi refusi (abbiamo notato *komplementarizator* invece di *komplementizator* a p. 8), lo stile e la lingua dei contributi, malgrado la complessità di alcuni dei temi trattati, chiari e scorrevoli, con l'uso di tecnicismi ridotto all'indispensabile. Potrà essere indubbiamente un valido ausilio per tutti coloro che sono interessati allo stato attuale degli studi bulgari di sintassi.

Paola Bocale

Glosse storiche e letterarie V

1. F. Leoncini, *La questione dei Sudeti 1918-1938*, Libreria Editrice Cafoscarina, [Venezia 2005²]

Due anni dopo la monografia *L'Europa centrale. Confittualità e progetto: passato e presente tra Praga, Budapest e Varsavia* (si veda la recensione di P. Helan, *eSamizdat*, 2004/3, pp. 264-270), Francesco Leoncini ha ripubblicato anche in Italia la sua monografia più nota (da tempo introvabile), tradotta in tedesco in occasione dei cinquantenario anniversario del patto di Monaco (F.

Leoncini, *Die Sudetenfrage in der europäischen Politik*, Essen 1988). Alla luce dell'interesse che suscita il tema in campo internazionale, indubbiamente meritoria è la scelta dell'autore di riproporre al pubblico l'unica monografia italiana dedicata al complesso problema dei Sudeti, questione che di fatto, anche se in modo ancora inconsapevole, ha dato il via alla seconda guerra mondiale. C'è solo da augurarsi che si tratti di un segnale di un risveglio di interesse anche in Italia per un tema che sta riscuotendo grande attenzione in tutta l'Europa centrale.

In questa precisa ricostruzione il problema dei rapporti tra la "minoranza" tedesca di Boemia e i cechi viene affrontato in chiave diacronica, mettendo in particolare evidenza il contesto internazionale negli anni cruciali della fondazione della Repubblica cecoslovacca, l'evoluzione di questi rapporti in quel periodo che dai cechi viene considerato l'epoca d'oro della Prima repubblica (anni Venti e Trenta), per arrivare fino alla formazione e allo sviluppo del movimento guidato da Konrad Henlein, vera e propria "quinta colonna" di Hitler in Cecoslovacchia.

Se un vezzo dell'autore può essere sostanzialmente considerato l'uso di "Slovachia" e "slovaco", lasciato tutt'altro che meritorio degli anni di insegnamento di M.S. Đurica a Padova e sostanzialmente rifiutato non solo dal grande pubblico ma anche dalla comunità scientifica, molto meno comprensibile appare la scelta di riprodurre fedelmente la prima edizione (Padova 1976), senza nemmeno un aggiornamento bibliografico, quantomai necessario visto che è il tema è stato oggetto di un vasto e crescente interesse negli ultimi anni e l'autore stesso ha continuato a occuparsi del problema anche in studi successivi. Se il ruolo delle ristampa anastatica è stato spesso meritorio, in questo caso è difficile dire se sia davvero opportuno, alla luce dei processi tecnici della tipografia degli ultimi decenni, ripubblicare un testo in cui i segni diacritici sono aggiunti a penna. Il libro per di più non ha un frontespizio, non riporta nessuna indicazione sull'anno della ristampa stessa né del luogo di edizione, e presenta nella numerazione delle pagine un salto dalla p. 372 fino a p. 503, cioè lì dove secondo l'indice avrebbero dovuto esserci la sezione "Bibliografia e letteratura". Tanto che si è quasi portati a pensare che ci si sia limitati a fornire di una nuova copertina dei

volumi già stampati...

2. *La nazione in rosso. Socialismo, Comunismo e "Questione nazionale": 1889-1953*, a cura di M. Cattaruzza, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz) 2005;

Si potrebbe dire che lì dove finisce la storia ricostruita da Leoncini inizia quella raccontata, in questo caso specifico con attenzione particolare al ruolo del Partito comunista, nel primo saggio pubblicato in Italia di Detlef Brandes, un'autorità di questo ambito di studi, nell'interessante volume *La nazione in rosso*, curato da Marina Cattaruzza. L'attenzione al complesso problema del rapporto dei partiti socialisti e comunisti di fronte alla questione nazionale è infatti indubbiamente un tema che permette di verificare fino a che punto il tema della nazione abbia influenzato le strategie politiche dei partiti maggioritari un po' in tutt'Europa all'interno delle forze di sinistra. Se nel caso dei partiti comunisti essenziale è stato il ruolo delle direttive moscovite, per i partiti socialisti il principio conduttore costante dell'applicazione dell'ideale al reale è sempre stato, dalla fine dell'Ottocento fino ai primi anni del secondo dopoguerra, quello della ricerca di complicati compromessi.

Se la maggior parte dei saggi si sofferma, com'è naturale, sulle implicazioni del fenomeno nel caso dei partiti socialisti francese e italiano, non mancano studi sull'austromarxismo e sulla tattica dei comunisti polacchi. Particolarmente riuscita è però, come accennato, la ricostruzione offerta da Brandes nel suo lungo saggio, "Il trasferimento 'è come l'uovo di Colombo': i comunisti cecoslovacchi e l'espulsione dei tedeschi" (pp. 155-195), delle trasformazioni delle posizioni del Partito comunista nei confronti della "questione tedesca". Se negli anni immediatamente successivi al patto Ribbentrop-Molotov lo slogan dominante era quello dell'autodeterminazione anche per i tedeschi dei Sudeti, nel pieno della guerra quello del ruolo essenziale della lotta comune assieme ai tedeschi dei Sudeti, nel dicembre del 1943, dopo che Stalin si era dichiarato favorevole al trasferimento di almeno due milioni di tedeschi al di fuori dei confini della Cecoslovacchia prebellica, sarebbe maturato in modo sempre più chiaro il progetto dell'espulsione forzata dei tedeschi non antifascisti, sulla

base del principio della "colpa collettiva". In una discussione sulla bozza del programma del governo che si sarebbe installato dopo la liberazione, Klement Gottwald avrebbe detto chiaramente che il trasferimento forzato dei tedeschi si sarebbe rivelato "come l'uovo di Colombo" (p. 192). È chiaro quindi perché nell'ottobre del 1946 Gottwald poteva annunciare nel corso di una manifestazione sulla piazza di San Venceslao che era ormai stata condotta a termine "l'epurazione della Repubblica dall'elemento straniero e dal nemico mortale del popolo" (p. 194). Per risolvere il "problema" della millenaria coesistenza di cechi e tedeschi c'era stato bisogno di poco più di un anno...

3. V. Wolf, *Čeští a slovenští umělci na Biennale v Benátkách 1920-1970*, Univerzita Palackého, Olomouc 2006

Difficile da reperire, ma particolarmente dettagliato è il lavoro dedicato da Veronika Wolf alla partecipazione degli artisti cechi e slovacchi alla Biennale di Venezia dal 1920 al 1970 sulla base di materiali d'archivio non facilmente reperibili. Data anche la scarsità degli studi dedicati all'argomento, è un peccato che l'analisi si sia fermata al 1970 e sarebbe senz'altro opportuno un secondo volume dedicato ai destini ulteriori della partecipazione ceca e slovacca a questo importante appuntamento culturale. Anche se non può non colpire la scarsa presenza, in tutto il periodo analizzato, degli artisti cechi più significativi (sarà colpa dei curatori o dell'autoreferenzialità della cultura ceca e slovacca?), le peripezie del padiglione della Cecoslovacchia rappresentano anche un'ottima cartina di tornasole per valutare l'influenza concreta delle ideologie del XX secolo sulla cultura. In ogni caso un altro piccolo tassello al complesso problema dei rapporti ceco-italiani è stato posto...

4. *Jan Svěrák*, a cura di A. Trovesi e B. Fornara, Bergamo Film Meeting 2007 – Edizioni di Cineforum, Bergamo 2007

Dopo le retrospettive e i cataloghi dedicati in passato a František Vlácil e Jan Švankmajer, il Bergamo Film Meeting ha dedicato, nel marzo del 2007, uno spazio

particolare a Jan Svěrák, il più noto regista ceco delle giovani generazioni, già vincitore nel 1996 del premio Oscar per il migliore film straniero con il fortunato film *Kolja*. Oltre a una puntuale (e in certi punti giustamente critica) carrellata di Andrea Trovesi sull'opera del regista, priva di quei tecnicismi cinematografici che affliggono così tanta produzione del settore (pp. 7-18), il bel catalogo contiene, oltre alla filmografia (pp. 70-87) e a un'intervista al regista (pp. 39-51) un curioso testo di uno dei "guru" del festival, Bruno Fornara, che in continue divagazioni tra parentesi (o "soste letterario-culturali", come sono qui definite) ricostruisce in modo piuttosto originale il retroterra dell'opera di Svěrák (pp. 19-37). Tutto ciò proprio mentre nelle sale della Repubblica ceca il suo nuovo film, *Vratné lahve* [Vuoti a rendere], riempie per l'ennesima volta le sale...

Alessandro Catalano



INDICE

IMMAGINI

L'andegraund moscovita racconta l'andegraund pietroburghese: viaggio nella memoria dei Mit'ki attraverso gli scatti di Aleksandr Krasnov, a cura di Laura Piccolo 517-518

L'andegraund moscovita racconta l'andegraund pietroburghese: viaggio nella memoria dei Mit'ki attraverso gli scatti di Aleksandr Krasnov

A cura di Laura Piccolo

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, p. 517-518 ◇

Nella primavera del 2003 ero a Pietroburgo con lo scopo di incontrare e fotografare alcuni rappresentanti dell'andegraund pietroburghese per la mia omonima serie di lavori. Capito così che mi invitarono sul "set" di un documentario sui Mit'ki per il canale Kul'tura. Le riprese si svolgevano in forma di viaggio su un tram degli anni Quaranta-Cinquanta durante il quale i Mit'ki ricordavano e mostravano i luoghi della loro memoria, raccontando episodi ad essi legati. Le riprese sono durate quasi tutto il giorno. Dopo la loro conclusione i Mit'ki si sono recati all'esibizione del Tovarščestvo masterov iskusstv Osumasšedševšie bezumcy [Compagnia dei maestri dell'arte I folli impazziti] nel club Prival kommedianta.

Aleksandr Krasnov

LA storia dei Mit'ki inizia nel 1984 quando Vladimir Šinkarev traccia una caricatura dell'amico Dmitrij Sagin, trasformandolo in *mitek* e spacciandolo per modello di un nuovo movimento giovanile di massa¹. Lo scritto di Šinkarev, illustrato da Aleksandr Florenskij inizia a circolare e il gruppo dei Mit'ki prende vita dalla carta prima che si sia realmente formato nella realtà!

Pittori, prosatori, poeti, fotografi, cantanti, nell'arco di più di vent'anni i Mit'ki si sono cimentati con pennelli, penne, obiettivi in progetti collettivi e individuali. Il loro destino s'intreccia con quello della città: vivono dell'aria di Leningrado prima e di San Pietroburgo poi. Dall'*andegraund* che li vedeva fuochisti e custodi, negli anni Novanta essi sono riemersi trovando nuova linfa per la loro arte e per il loro percorso umano. Oggi i Mit'ki continuano a muoversi con le loro mostre itineranti e le serate di musica e versi per le città russe e non. Grazie all'amicizia con il poeta Michail Sapego, ideatore e curatore della casa editrice Krasnyj Matros, essi inoltre promuovono e pubblicano nuovi poeti, ospitano mostre di giovani artisti nella loro galle-

ria Mit'ki-Vchutemas e, soprattutto, sono i testimonial una campagna contro l'alcolismo rivolta sia agli amici artisti, sia agli uomini e alle donne che, dopo il crollo dell'Urss, sono rimasti imprigionati nell'illusorio oblio offerto dalla vodka.

Aleksandr Krasnov è un giovane fotografo moscovita che fa parte della formazione Osumbez (acronimo di Osumasšedševšie bezumcy), fondata nel 2002 da Miroslav Maratovič Nemirov. Collabora con varie riviste (Atmosfera, Marie Claire), ma può essere definito anche il fotografo degli scrittori: la sua serie più conosciuta si chiama *Portrety* [Ritratti] e rappresenta una galleria di volti, sguardi, rughe, sorrisi dei principali protagonisti del cosiddetto *andegraund* moscovita degli anni Novanta – personaggi del sottosuolo, scrittori di frontiera, artisti della soglia – accompagnati dai versi degli *osumbezy* o da alcune didascalie a ricordo dell'incontro.

I lavori di Krasnov sono semplici e diretti: l'obiettivo non abbandona mai lo sguardo del soggetto, lo segue, lo fissa fino ad entrarvi dentro, fino a frugare nell'anima. Nei ritratti la città sovente è esclusa dagli scatti eppure è lì che vive e palpita, in un pugno di cielo, in una nuvola, nell'angolo di un palazzo, in una fermata della metropolitana.

Krasnov a suo modo è un cronista della vita culturale russa contemporanea. Le foto ai Mit'ki hanno anche valore affettivo poiché quest'ultimi hanno scoperto gli *osumbezy*: il loro legame concerne sia il lato artistico, nella volontà di riunire diversi percorsi creativi (pittura, scrittura, fotografia, musica), sia quello umano, nella forza dei rapporti e dell'amicizia che, da più di vent'anni, accompagna i progetti dei Mit'ki. Il loro viaggio della memoria si chiude con la serata poetica degli amici moscoviti, in una sorta di passaggio di consegne tra generazioni, in un lungo racconto tra Pietroburgo e Mosca.

¹ L. Piccolo, "I mit'ki", *Russica Romana* 2004 (XI), pp. 149-157.

INDICE E DIDASCALIE DELLE IMMAGINI

- Immagine 1: *Deposito dei tram. Inizio del viaggio*, p. 8
- Immagine 2: *Prima della partenza, discussione sul programma*, p. 210
- Immagine 3: *In primo piano Vladimir Šinkarev e Dmitrij Šagin*, p. 290
- Immagine 4: Aleksandr e Ol'ga Florenskij, p. 338
- Immagine 5: *Vladimir, Dmitrij e Aleksandr, sorrisi*, p. 354
- Immagine 6: *Andrej Filippov. Pausa tra una ripresa e l'altra*, p. 448
- Immagine 7: *Michail Sapego, fondatore della casa editrice Krasnyj Matros, tra una ripresa e l'altra*, p. 454
- Immagine 8: *Aleksandr Florenskij assorto in un momento di pausa*, p. 470
- Immagine 9: *Pietroburgo-Mosca: i Mit'ki concludono le riprese nel club della città Prival komedianta dove si esibiscono gli amici del gruppo moscovita Osumbez (Sul palco V.O. Emelin). Fine delle riprese*, p. 486



Repubblica ceca, a cura di Alessandro Catalano; *Russia*, a cura di Marco Dinelli; *Polonia*, a cura di Alessandro Amenta e Leonardo Masi 521-523

Panorama

Repubblica ceca, Russia, Polonia

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 521-523 ◇

REPUBBLICA CECA 2006-2007

Dopo un intervallo di quasi dieci anni è tornato nelle librerie ceche Milan Kundera, il che di per sé non sarebbe una notizia, se non fosse che il lettore ceco per poter leggere *L'insostenibile leggerezza dell'essere* ha dovuto aspettare diciassette anni dalla fine del comunismo (le uniche edizioni ceche esistenti erano infatti finora quelle pubblicate a Toronto negli anni Ottanta, conservate solo in poche biblioteche) ↗ A dimostrazione che non è soltanto la letteratura a incorrere in questi problemi, dopo decenni di cause giudiziarie è stato finalmente presentato al festival di Berlino *Ho servito il re d'Inghilterra*, con cui torna sugli schermi la premiata ditta Hrabal-Menzel (già Oscar nel 1966 con *Treni strettamente sorvegliati*) ↗ Ai più il risultato non è sembrato però troppo convincente, così come del resto quello del nuovo film di un altro dei grandi autori della *nová vlna* ceca degli anni Sessanta, Miloš Forman, distribuito in Italia con il titolo *L'ultimo inquisitore* ↗ E intanto sono già passati dieci anni dalla morte di Bohumil Hrabal, ed è sintomatico che tutte le iniziative più significative riguardanti la sua opera si siano tenute negli ultimi anni all'estero ↗ E sono passati addirittura trent'anni dal primo documento di Charta 77 (ne hanno parlato tutti i giornali, ma nelle librerie ceche non è ancora disponibile nemmeno un volume dedicato all'argomento). La stampa italiana ha, come suo solito, pressoché ignorato la cosa ↗ L'ex presidente Václav Havel ha pubblicato un interessante libro di memorie, *Prostím stručně* [Sia breve per favore], in cui si le sue riflessioni si alternano ai documenti ufficiali e ai messaggi inviati ai suoi collaboratori. Data l'ispirazione filoamericana, è piuttosto strano che non sia stato ancora pubblicato in Italia... ↗ In un crescendo di autobiografismo lo scrittore Pavel Kohout ha reagito al volume dello storico Kosatík, al quale lui stesso aveva aperto il suo archivio privato, con due volumi di ricordi intitolati *Byl to můj život?* [È stata davvero la mia vita?] ↗ Contemporaneamente, con il titolo *Svazek* [Fascicolo], sono stati pubblicati anche ampi estratti del suo fascicolo personale tenuto dalla polizia segreta ↗ Del resto la ventilata apertura degli archivi della polizia segreta promette grandi sorprese nel prossimo futuro e minaccia di tenere banco ancora per diversi anni... ↗ La cattedrale di San Vito, che domina il paesaggio praghese, è stata restituita dalla corte suprema allo stato, dopo che il primo grado di giudizio l'aveva restituita alla chiesa. Il paesaggio resta invariato ↗ Grande interesse ha raccolto la prima mostra dedicata al fenomeno del decadentismo nella cultura ceca ↗ Dopo decenni di silenzio, due importanti premi letterari recenti (Seifert, Lidové noviny) sono stati assegnati quest'anno a uno dei guru della cultura underground ceca, Ivan Martin Jirous "Magor" ↗ Nel 2006 Michal Viewegh ha pubblicato, come ogni anno, un libro, il che non rappresenta una sorpresa, lo è però la scelta della forma diaristica per un autore appena cinquantenne ↗ È tornato nelle librerie anche Jáchym Topol, con un'originalissimo travestimento onirico dei mesi della primavera di Praga, intitolato *Kloktat dehet* [Gargarismi al petrolio]. A quasi quarant'anni dalla repressione della Primavera di Praga possiamo rivivere l'illusione che Dubček abbia comandato la resistenza contro gli eserciti invasori ↗ Diversi scrittori promettenti degli ultimi anni hanno pubblicato il loro secondo-terzo-quarto libro. In diversi casi c'è da dire purtroppo... ↗ Panico tra tutti i grafomani ha suscitato la chiusura della fin troppa prolifica casa editrice Petrov, mentre grande apprensione si è diffusa tra gli addetti ai lavori alla notizia che la casa editrice Torst, regina incontrastata negli ultimi anni della letteratura per i più raffinati, limiterà la sua produzione annuale ↗ Erika Abrams continua a curare impeccabilmente l'edizione delle opere di Ladislav Klíma ↗ Mentre procede spedita la riedizione delle opere complete di Vladimír Holan, grandi difficoltà sta incontrando quella, pure estremamente accurata, dell'unico premio Nobel della letteratura ceca, Jaroslav Seifert. Sarà un segno dei tempi?

↗

Alessandro Catalano

Il 7 febbraio 2006 l'Fsb, ex Kgb, ha istituito un premio per le migliori opere dedicate ai funzionari dei servizi di sicurezza nel campo della letteratura, del cinema, della televisione, della musica e dell'arte. Il direttore del Centro per le relazioni pubbliche dell'Fsb ha dichiarato che il premio andrà a coloro che "non discreditano i dipendenti dei servizi speciali, ma, al contrario, ne forniscono un'immagine positiva" ↗ Nel frattempo, il 20 luglio 2006, sul sito dell'Ufficio stampa di Michail Chodorkovskij è apparsa una lettera firmata da Michail Ajzenberg, Anri Volochonskij, Sergej Gandlevskij, Michail Gendelev, Timur Kibirov, Dmitrij Aleksandrovič Prigov, Eduard Limonov, Lev Losev, Lev Rubinštejn, Sergej Stratanovskij, Aleksej Cvetkov, Elena Švarc, in cui si ringrazia Michail Chodorkovskij di aver istituito il sussidio "Poesia e libertà" che prevede un vitalizio per i dodici poeti ↗ È stato però anche reso noto che il nuovo sponsor del premio Booker russo, al posto della fondazione di Michail Chodorkovskij Otkrytaja Rossija [Russia aperta], sarà la multinazionale del petrolio BP (British Petroleum) ↗ E il Booker russo è stato assegnato a Ol'ga Slavnikova per il romanzo *Anno 2017* ↗ È stato inoltre istituito il nuovo premio Grande libro. Il primo premio (tre milioni di rubli, cioè centotredicimila dollari) è andato a Dmitrij Bykov per la biografia *Pasternak*, il secondo (due milioni di rubli, cioè settantacinquemila dollari) ad Aleksandr Kabakov per il romanzo *Vse popravimo* [A tutto c'è rimedio] e per una raccolta di racconti, il terzo (un milione di rubli, trentottomila dollari) a Michail Šiškin per il romanzo *Venerin Volos* [Capelvenere] ↗ Secondo i dati del giornale *Kniznoe obozrenie* nella prima metà del 2006 il primo posto per la tiratura complessiva di libri pubblicati (3,7 milioni di copie) spetta però alla scrittrice di gialli Dar'ja Doncova ↗ Ma il vero best seller dell'anno è senza dubbio *Duchless. Povest' o nenastojasčem čeloveke* [Duchless. Storia di una persona finta] del grossista di vini Sergej Minaev, che inaugura il filone antiglamour ↗ E intanto, il 10 maggio, è morto Aleksandr Aleksandrovič Zinov'ev, matematico, logico, filosofo e scrittore, autore di *Zijajuščie vysoty* [Cime abissali], libro pubblicato all'estero nel 1976. Dopo l'uscita del libro lo scrittore fu costretto a lasciare l'Unione Sovietica ↗ Altro evento importante è stata la restituzione alla Russia dell'archivio del filosofo russo Ivan Il'in da parte dell'università del Michigan ↗ Secondo il Ministero della cultura fra gli eventi più significativi del 2006 sono tuttavia da menzionare il trasferimento dell'archivio storico di stato in una nuova sede e il festival della cultura russa in Cina, nell'ambito dell'anno della Russia in Cina ↗ Il 2006 è stato soprattutto, come ha annunciato il presidente della Federazione russa con un apposito decreto, l'anno delle scienze umane, della cultura e dell'istruzione. Un modo per ricordare Dmitrij Lichačev, grande studioso della cultura russa, nel centesimo anniversario della nascita ↗ E si è celebrato anche il centenario della nascita del compositore Dmitrij Šostakovič con un grande festival filarmonico ↗ Per quanto riguarda invece le arti visive è da segnalare l'incremento delle vendite delle opere di artisti russi nelle aste internazionali di Sotheby's e Christie's secondo le quotazioni standard del mercato occidentale ↗ Dal museo Ermitage sono stati rubati 221 quadri. Ne sono stati recuperati più di trenta ↗ In compenso nel 2006 sono usciti più di trecento film. Il blockbuster dell'anno è stato *I guardiani del giorno* di Timur Bekmambetov, seguito del film *I guardiani della notte* (2004). Entrambi i film sono ispirati ai romanzi della trilogia fantasy di Sergej Luk'janenko ↗ Dal romanzo *V krugě pervom* [Nel primo cerchio] di Aleksandr Solženicyn è stata invece tratta una fiction in dodici puntate andata in onda sul canale statale Russia ↗ A uso dei soli russisti. Oltre ai titoli già citati, fra i libri di narrativa usciti in Russia nel 2006, sono da segnalare: *Voennye rasskazy e Svastika i Pentagon* di Pavel Pepperštejn; *Daniel' Štajn, perevodčik* di Ljudmila Ulickaja; *Drugoj* di Jurij Mamleev; *Empire V* di Viktor Pelevin; *ŽD* di Dmitrij Bykov; *Kod Onegina* di Brejn Daun; *Lochness. Roman s čudoviščem* di Elena Tokareva; *Moskva Kva-Kva* di Vasilij Aksenov; *Nefritovye četki e F.M.* di Boris Akunin; *Obščaga-na-krovi* di Aleksej Ivanov; *Ono* di Aleksej Slapovskij; *Pro ljubofflon* di Oksana Robski; *Rossija: obščij vagon* di Natal'ja Ključareva (sulla rivista *Novyj mir*); *San'ka* di Zachar Prilepin; *Teplochod "Iosif Brodskij"* di Aleksandr Prochanov; *Trilogija e Den' opričnika* di Vladimir Sorokin; *Ubežišče 3/9* di Anna Starobinec; *Učebnik risovanija* di Maksim Kantor; *Čužaja* di Vladimir "Adol'fyč" Nesterenko ↗ In ogni caso secondo il critico Lev Danilkin, alla domanda: in tre parole, qual è stata la letteratura russa nel 2006? sarebbe più giusto rispondere non "Slavnikova. Prilepin. Bykov" oppure "Duchless. Vampiry. Lochness", ma "Kantor. Kantor. Kantor".

↗

Dopo il successo di *Prendi tutto*, dopo le vendite di *Prendi tutto*, dopo le controversie su *Prendi tutto*, Dorota Masłowska ha vinto il Nike 2006, il più prestigioso premio letterario polacco, con... *Paw Królowej* [Il pavone della regina], suo secondo romanzo. Un premio in sostituzione? ↗ Nel frattempo è stata annunciata la rosa dei venti libri candidati al Nike 2007. All'inizio di settembre l'elenco sarà ristretto a sette opere e in ottobre si saprà il nome del vincitore. Tra i favoriti, *Baltazar*, l'autobiografia di Sławomir Mrożek ↗ Se il Nike è andato a una ventitreenne, il Paszport Polityki 2006 ha premiato il ventiseienne Jacek Dehnel, maggiore rappresentante della corrente poetica dei neoclassicisti (ma guai a chiamarlo così!), che nell'ultimo anno e mezzo si è dimostrato assai prolifico, pubblicando due raccolte di poesie (*Wiersze*, 2006, e *Brzytwa okamgnienia*, 2007) e cimentandosi con successo anche con la prosa (*Lala*, 2006, e *Rynek w Smyrnie*, 2007) ↗ La proposta di erigere a Cracovia un monumento a Czesław Miłosz, premio Nobel per la letteratura nel 1980, ha incontrato le proteste dei gruppi clericali legati a Radio Maryja che, estrapolando alcune frasi del poeta, sostengono che Miłosz era "antipolacco e anticristiano" ↗ Continua il dibattito su *Niesamowita Słowiańszczyzna*, controverso e provocatorio saggio di Maria Janion uscito nel dicembre scorso. In esso, l'ottantenne monumento della critica letteraria polacca affronta il problema dell'identità della Polonia, dei rapporti tra cristianesimo e paganesimo, tra "Asia" ed "Europa", analizzando soprattutto il periodo del romanticismo, ma dicendo al contempo molto anche sulla Polonia contemporanea ↗ Due importanti conferenze di ambito femminista, gender e queer hanno avuto luogo nel 2006. La prima in ordine di tempo, cui è seguita la pubblicazione del volume omonimo, *Queerowanie feminizmu. Estetyka, Polityka, Czy coś więcej*, ha riunito i maggiori specialisti polacchi del settore e si è tenuta a Poznań (19-21 maggio). Di impronta maggiormente internazionale è stata invece *Gender i obywatelstwo w wielokulturowym kontekście* (Łódź, 31 agosto-3 settembre), che ha attirato personalità come Rosi Braidotti e Judith Butler ↗ Il 2007 è stato dichiarato anno di due importantissime figure della cultura polacca: lo scrittore e pittore Stanisław Wyspiański e il compositore Karol Szymanowski. Del primo ricorre il centenario della nascita, del secondo si festeggiano due ricorrenze: il 125° anniversario della nascita e il 70° della morte. L'Unesco ha anche dichiarato il 2007 anno di Joseph Conrad, di cui ricorre il 150° anniversario della nascita. Sono previste numerose celebrazioni e conferenze per commemorare questi tre grandi artisti. ↗ Dopo la raccolta dell'opera poetica completa di Stanisław Barańczak, la casa editrice a5 ha fatto uscire un'ampia scelta di poesie di Wiktor Woroszyński scritte tra il 1954 e il 1996. Il libro, curato da Ryszard Krynicki, recupera uno degli autori più validi della poesia contemporanea.





◇◇◇◇ eSamizdat 2003

DIALOGHI ◇ ARTICOLI ◇ RISTAMPE ◇
 TRADUZIONI ◇ ANKETY ◇
 BIBLIOGRAFIE ◇ ARCHIVI ◇
 RECENSIONI ◇



◇◇◇◇ eSamizdat 2004/1

DIALOGHI ◇ ARTICOLI ◇ RISTAMPE ◇
 TRADUZIONI ◇ ANKETY ◇ ARCHIVI ◇
 RECENSIONI ◇



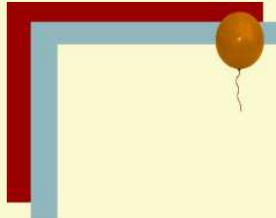
◇◇◇◇ eSamizdat 2004/2

DIALOGHI ◇ ARTICOLI ◇ RISTAMPE ◇
 TRADUZIONI ◇ ANKETY ◇
 BIBLIOGRAFIE ◇ ARCHIVI ◇
 RECENSIONI ◇



◇◇◇◇ eSamizdat 2004/3

DIALOGHI ◇ ARTICOLI ◇ RISTAMPE ◇
 TRADUZIONI ◇ ARCHIVI ◇
 RECENSIONI ◇



◇◇◇◇ eSamizdat 2005/1

DIALOGHI ◇ REPORTAGE ◇ ARTICOLI ◇
 RISTAMPE ◇ TRADUZIONI ◇ ANKETY ◇
 RECENSIONI ◇



◇◇◇◇ eSamizdat 2005/2-3

TEMI [CULTURAL STUDIES] ◇ DIALOGHI ◇
 REPORTAGE ◇ ARTICOLI ◇ RISTAMPE ◇
 TRADUZIONI ◇ ARCHIVI ◇
 RECENSIONI ◇



◇◇◇◇◇ eSamizdat 2006

RECENSIONI ◇ R. Petrović, *Il fallito modello federale della ex Jugoslavia* (A. Floramo); J. Topol, *Lavoro notturno* (A. Catalano); O. Tokarczuk, *Che Guevara e altri racconti* (A. Amenta); O. Slavnikova, *L'immortale* (S. Guagnelli); M. Viewegh, *Romanzo per donne* (M. Tria); A. Makine, *La donna che aspettava* (M. Caratozzolo); J. Kratochvil, *Nel cuore delle notti un canto* (M. Tria); J. Hašek, *Racconti* (M. Tria); J. Jedlička, *Nel mezzo del cammin di nostra vita* (A. Catalano); J. Mikołajewski, *Tè per un cammello* (A. Amenta); D. Hodrová, *Sotto le due specie* (M. Tria); "La collana Oltre: i primi tre anni" (A. Wildová Tosi); G. Herling-Grudziński, *Il pellegrino della libertà* (A. Ajres); T. Piątek, *Il caso Justyna* (L. Pompeo); I. Stogoff, *mASLAFucker* (S. Bartoni); J. Weiss, *Il palazzo a mille piani* (A. Catalano); K. Grochola, *Mai più in vita mia* (L. Masi); Ju. Družnikov, *Angeli sulla punta di uno spillo* (M. Berrone); W. Gombrowicz, *Diaria. Volume I (1953-1958)* (R. Capacciola); "Una neonata che ci regala pesci d'aprile" J. Kolář, V. Fuka, *Il signor Pecedaprile* (S. Corduas); A. Radišev, *Viaggio da Pietroburgo a Mosca* (I. Remonato); A. Stasiuk, *Jadąc do Babagad* (A. Ajres); P. Giedrowicz, *Bessa~Lala* (L. Masi); D. Vogel, *Akacje kwintę* (L. Rescio); N. Nedeva, *Darenieto* (R. Adinolfi); Oberiu, *An Anthology of Russian Absurdism* (G. Greppi); "Vozduch: la rivisitazione delle riviste e il librarsi dei libri" (M. Maurizio); "Otto poeti russi" (M. Maurizio); V.L. Puškin, *Stichovorenija* (G. Giuliano); V. Papernyj, *Kul'tura Dva* (A. Lena Corritore); J.B. Michlic, *Poland's Threatening Other. The Image of the Jew from 1880 to the Present* (L. Quercioli Mincer); L. Losev, *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii* (A. Niero); N. Leбина, *Enciklopedija banal'nostej. Sovetskaja posvednevnost': kontury, simvolny znaki* (A. Lena Corritore); S. Dickinson, *Breaking Ground. Travel And National Culture in Russia from Peter I to the Era of Pushkin* (M. Sabbatini); A. Senle, *Podlinnost' i vymysel' v avtorskom samosoznanii ruskoj literatury putešestvij. 1790-1840* (I. Remonato); *Omosessualità e Europa. Culture, istituzioni, società a confronto* (L. Masi); A. Politkovskaja, *La Russia di Putin — E. Limonov, Limonov protiv Putina. Takoj prezident nam ne nužen* (M. Dinelli); D. Ugrešić, *Vietato leggere* (L. Pompeo); P. Deotto, *Stanitsa Terskaja. L'illusione cosacca di una terra (Verzegnisi, ott 1944 – mag 1945)* (C. Cecchini); A. Belyj, *Glossolalia. Poema sul suono* (M. Sabbatini); A. Belyj – P. Florenskij, *L'arte, il simbolo e Dio. Lettere sullo spirito russo* (A. Maccioni); N. Valentini, *Pavel A. Florenskij* (A. Maccioni); A. Parmeggiani Dri, *Scritti sulla pietra. Voci e immagini dalla Bosnia ed Erzegovina fra medioevo ed età moderna* (A. Floramo); T. Olszanski, *E Adesso mio fratello t'ammazzerà* (A. Andolfo); A.J. Evans, *A piedi per la Bosnia durante la rivolta* (L. Pompeo); M. Caratozzolo, *La Russia allo specchio. Cultura, società e politica dell'emigrazione russa a Parigi negli anni Trenta* (S. Guagnelli); R. Medvedev, *Jurij Andropov: neizvestnoe ob izvestnom* (S. Bartoni); Ž. Medvedev – R. Medvedev, *Stalin sconosciuto* (S. Bartoni); "Mio padre ha visto il primo uomo andare sulla luna?" Ju. Muchin, *"AntiApollon". Lunnaja afera SŠA* (S. Bartoni); "Drugoe iskustvo". *Moskva, 1956-1988* (M. Vanin); A. Boscolo, *Le trasformazioni urbane di Varsavia nel Novecento. Una guida bibliografica* (L. Masi); A. Wildová Tosi, *Bibliografia delle traduzioni e studi italiani sulla Cecoslovacchia e la Repubblica Ceca (1978-2003)* (A. Catalano); *Slovník slovesnich, substantivnich a adjektivnich vazeb a spojeni — Prakticky slovník łączliwości składniowej czasowników polskich* (A. Trovesi); D.S. Baldaev, *Taturovki zaključenyh* (C. Caccialanza) ◇



In questo numero testi e contributi di:

Agnese Accattoli	Wojciech Kuczok
Roberto Adinolfi	Marta La Greca
Alessandro Ajres	Andrea Lena Corritore
Alessandro Amenta	Leonid Lipavskij
Laura Angeloni	Antonio Maccioni
Igor' Bachterev	Leonardo Masi
Simone Bardazzi	Massimo Maurizio
Stefano Bartoni	Sergio Mazzanti
Vivia Benini	Nicla Mazzoni
Milly Berrone	Raoul Melotto
Paola Bocale	Karel Michal
Marco Caratozzolo	Paolo Nori
Alessandra Carbone	Nikolaj Olejnikov
Alessandro Catalano	Antonio Pane
Daniil Charms	Laura Piccolo
Marzia Cikada	Anna Politkovskaja
Maria Condò	Catia Renna
Giuseppe Dell'Agata	Angelo Maria Ripellino
Galina Denissova	Vjačeslav Rybakov
Marco Dinelli	Marco Sabbatini
Jakov Druskin	Stasys Šaltauskis
Vladimir Erl'	Claudia Scandura
Maria Chiara Ferro	Andrej Sergeev
Angelo Floramo	Dzianis Shumilin
Francesca Gamurrini	Marija Sinjavskaja
Piotr Gąsior	Bianca Sulpasso
Rosanna Giaquinta	Jáchym Topol
Georgi Gospodinov	Daniele Vadalà
Giulietta Greppi	Konstantin Vaginov
Andrea Griffante	Tomas Venclova
Jiří Gruntorád	Serena Vitale
Simone Guagnelli	Aleksandr Vvedenskij
Stanisław Juchnowicz	Nikita Zabolockij
Aleksandr Krasnov	Nikolaj Zabolockij