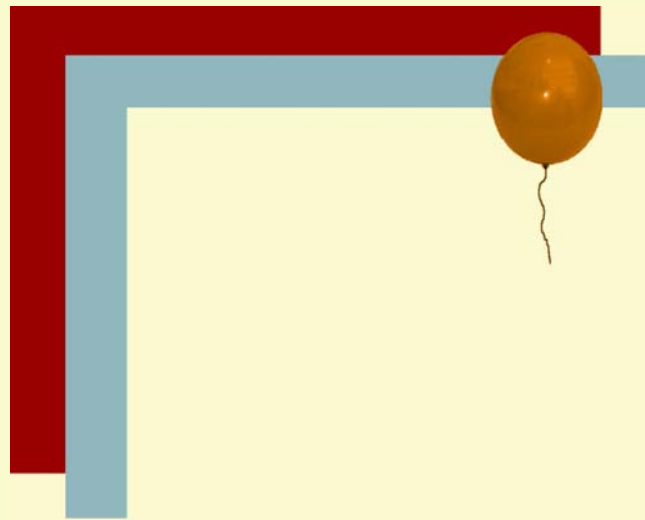


# eSamizdat

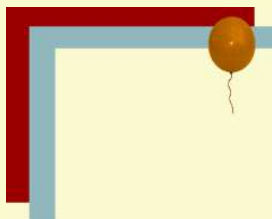
2005 (III) 1



ISSN 1723-4042

Aggiornato il 13 dicembre 2005

Si ringraziano per aver collaborato alla realizzazione di questo numero  
Alessandro Ajres, Simonetta Simi, Andrea Trovesi e Marta Vanin



eSamizdat, rivista elettronica quadrimestrale di slavistica 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 Alessandro Catalano e Simone Guagnelli

Direttore responsabile: Simona Ragusa

Redazione editoriale: Alessandro Catalano e Simone Guagnelli

Comitato di redazione: Silvia Burini, Alessandro Catalano, Marco Dinelli, Andrea Lena Corritore, Ombretta Gorini, Simone Guagnelli, Catia Renna, Marco Sabbatini e Massimo Tria

Grafica: Simone Guagnelli

Realizzazione pdf: Ombretta Gorini e Simone Guagnelli.

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

e-mail: [redazione@esamizdat.it](mailto: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 Enrico De Nicola, 3 – 00044 Frascati (Rm)

Articoli e altri contributi elettronici vanno inviati in formato word o  $\LaTeX$  all'indirizzo [redazione@esamizdat.it](mailto:redazione@esamizdat.it).

I criteri redazionali sono scaricabili all'indirizzo: [www.esamizdat.it/criteri\\_redazionali.htm](http://www.esamizdat.it/criteri_redazionali.htm)

## Dialoghi

“Nei testi letterari c’è una forza che è centrifuga per conto suo”. Dialogo con Paolo Nori	7–14	Alessandro Catalano e Simone Guagnelli
Conversazione con lo scrittore Vladislav Otrošenko sulla sua concezione dei generi narrativi	15–20	Gabriella Imposti
“Pazzo è chi gioca a non comprendere le regole”. Dialogo con Dmitrij Aleksandrovič Prigov	21–24	Laura Piccolo

## Reportage

La Pubblica opinione. Guida ai misteri d’oriente	27–44	Daniele Benati e Paolo Nori
La rivoluzione arancione vista da Majdan Nezaležnosti	45–53	Emanuela Bulli

## Articoli

Marina Cvetaeva’s “Poety”. An analysis	57–70	Maria Grazia Bartolini
I primi due cicli di G. Sapgir nel contesto del concretismo russo: la ricerca della parola pura tra assenza e assurdo	71–89	Massimo Maurizio
Alfabeto russo: un progetto fallito di latinizzazione	91–96	Elena Simonato
Ritmo, stile, conservazione. Alcune considerazioni sulla tipologia delle <i>byliny</i> russe	97–106	Laura Sestri
Considerazioni introduttive a una caratterizzazione delle particelle enfatiche in russo	107–115	Ilaria Remonato

“Noi facciamo l’arte per battere la morte sulla linea del traguardo”. L’arte ceca nel segno della poesia visuale italiana degli anni Sessanta-Ottanta	117–140	Eva Krátká
“Il mio colore preferito è quello che non fa male”: Vladimir Jakovlev all’interno della cultura <i>andegraund</i> moscovita	141–154	Marta Vanin
Chi vuol essere J. Gagarin? Kitsch, icone sovietiche e sottoculture: l’esperienza dei <i>rejvery</i>	155–160	Elena Fratto

### Ristampe

Analisi semantica di un’opera poetica: <i>Il becchino assoluto</i> di Nezval	163–175	Jan Mukařovský
--	---------	----------------

### Traduzioni

La novella della scala	179–180 (Roberto Adinolfi)	Hristo Smirnenski
Lo scriba veloce	181–184 (Marco Sabbatini)	Elena Švarc
Quattro prose	185–193 (Milly Berrone)	Osip Mandel’štam
Un errore	195–202 (Marco Caratozzolo)	Gajto Gazdanov
La letteratura mostruosa	203–215 (Alessandro Amenta)	Izabela Filipiak
Di quale storia abbiamo bisogno?	217–223 (Tiziana D’Amico)	Lubomír Lipták

### Ankety

Tra idealismo utopistico e dissoluzione dell’università. Il dottorato e la slavistica II	227–247 (Rispondono 15 professori)	Alessandro Catalano e Simone Guagnelli
--	---------------------------------------	--

D. Masłowska, <i>Prendi Tutto</i>	253–256	Alessandro Amenta
D. Masłowska, <i>Prendi Tutto</i>	256–258	Alessandro Ajres
V. Vojnovič, <i>Propaganda monumentale</i>	258–260	Giulia Bottero
L. Ulickaja, <i>Funeral party</i>	260–262	Giulia Marcucci
V. Otrošenko, <i>Didascalie a foto d'epoca</i>	262–264	Gabriella Imposti
<i>L'immaginazione</i> , 2001 (XVIII), 179; 2004 (XXI), 208	264–265	Massimo Tria
M. Kononov, <i>Nuda. Mucha, la piccola pioniera</i>	265–267	Marzia Cikada
Ju. Tynjanov, <i>Kjuchlja</i>	267–269	Simone Guagnelli
A. Kručnych, <i>Pobeda nad solncem / Vittoria sul sole</i>	269–270	Giulia Greppi
O. Tokarczuk, <i>Ostatnie historie</i>	270–272	Leonardo Masi
E. Švarc, <i>Vidimaja storona žizni</i>	272–274	Alessandra Carbone
M. Belozor, <i>Volšebnaja strana</i>	274–275	Laura Piccolo
W. Szymborska, <i>Discorso all'ufficio oggetti smarriti</i>	275–277	Alessandro Ajres
J. Skácel, <i>Il colore del silenzio. Poesie 1957–1989</i>	277	Jana Sovová
M. Pavlović, <i>L'ultimo pranzo</i>	278	Alessandra Andolfo
<i>Petali di rose, Spine dai Balcani. Antologia della poesia bulgara</i>	278–279	Giuseppe Dell'Agata
<i>Petali di rose, Spine dai Balcani. Antologia della poesia bulgara</i>	279–280	Roberto Adinolfi
<i>Dumki su "dumki"</i>	280–282	Massimo Maurizio
Ph. Jaccottet, <i>La parola Russia</i>	282–283	Giulia Greppi
O. Figes, <i>La danza di Nataša. Storia della cultura russa (XVIII–XX secolo)</i>	283–285	Ilaria Remonato

A. Ferrari, <i>La foresta e la steppa. Il mito dell'Eurasia nella cultura russa</i>	285–287	Catia Renna
<i>Un “mensonge déconcertant”? La Russie au XX<sup>e</sup> siècle</i>	287–288	Elena Simonato e Irina Kokochkina
O. Mandel'stam, <i>Il programma del pane</i>	288–289	Milly Berrone
I. Iwasiów, <i>Gender dla średnio-zaawansowanych. Wykłady szczecińskie</i>	289–292	Alessandro Amenta
<i>Prešerniana. Atti del convegno internazionale Dalla lira di France Prešeren: armonie letterarie e culturali tra Slovenia, Italia ed Europa</i>	292–294	Angelo Floramo
A.A. Bogdanov, <i>Quattro dialoghi su scienza e filosofia. Con scritti di E. von Glaserfeld, M. Stanzione, S. Tagliagambe</i>	294–295	Milly Berrone
<i>Adieu Musen. Anthologie des Poetismus</i>	295–297	Alessandro Catalano
<i>La Poesia di Nikola Šop. 1904-1982. Tra filosofia e cosmologia</i>	297–298	Angelo Floramo
<i>Le discours sur la langue à l'époque stalinienne (épistémologie, philosophie, idéologie)</i>	298–299	Elena Simonato e Irina Kokochkina
S.E. Birjukov, <i>ROKU UKOR</i>	299–302	Laura Piccolo
N.N. Zapol'skaja, <i>“Obščij” slavjanskij literaturnyj jazyk: tipologija lingvističeskoj refleksii</i>	302–304	Viviana Nosilia
L. Casadei, <i>Grammatica pratica della lingua ceca</i>	305	Jana Sovová
L. Koutchera Bosi, <i>La Chanson Russa. Canzoni di delitto e castigo</i>	305–307	Sergio Mazzanti
Glosse storiche e letterarie III	307–316	Alessandro Catalano



*“Nei testi letterari c’è una forza che è centrifuga per conto suo”. Dialogo con Paolo Nori*

7–14

Alessandro Catalano  
e Simone Guagnelli

*Conversazione con lo scrittore Vladislav Otrósenko sulla sua concezione dei generi narrativi*

15–20

Gabriella Imposti

*“Pazzo è chi gioca a non comprendere le regole”. Dialogo con Dmitrij Aleksandrovič Prigov*

21–24

Laura Piccolo

# “Nei testi letterari c’è una forza che è centrifuga per conto suo”.

## Dialogo con Paolo Nori

A cura di Alessandro Catalano e Simone Guagnelli

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 7-14 ◇

**eSamizdat** *Ci sono bastati pochi tuoi libri per capire che, a nostro modo di vedere, l'intervista con te fosse, ancor prima che interessante, soprattutto “doverosa”. Noi, con questa nostra rivista, ci sentiamo in realtà piuttosto vicini a te e soprattutto a Learco Ferrari (il protagonista di molti tuoi libri), ed esagerando un po' possiamo arrivare a dire che Learco è un po' la bandiera che rappresenta tutta la generazione che sta dietro a eSamizdat, anche se poi eSamizdat non è e non vuole essere una rivista generazionale. Però, ecco, ci sembra che la nostra immedesimazione con Learco sia immediata, epidermica, certo molto più che con il mondo universitario in cui pure tutti abbiamo studiato il russo. . .*

**Paolo Nori** La parola generazionale, anche se capisco cosa significa di per sé, non capisco più cosa vuol dire se la applichiamo alla letteratura: la letteratura generazionale secondo me è una cosa che non esiste, anche se è una locuzione che si sente spesso. Una volta sono andato a presentare un libro con un editore e a lui hanno chiesto Che libri fai, te?, e lui ha risposto Io faccio letteratura generazionale. Tornando in treno insieme gli ho chiesto Scusa, ma cosa vuol dire, letteratura generazionale?, e lui mi ha risposto No, non vuol dire niente, io faccio i libri che mi piacciono, però rispondo così letteratura generazionale perché se gli dico Faccio i libri che mi piacciono pensano Guarda questo com'è superbo, invece se gli dico Faccio letteratura generazionale sono contenti e non mi rompono più i maroni. Secondo me invece l'unica divisione possibile, gli unici due generi esistenti sono quelli lì, le cose belle e le cose brutte. Poi, certo, noi tre abbiamo più o meno la stessa età e abbiamo studiato russo nello stesso periodo storico e abbiamo delle esperienze in comune e le prime cose che ho scritto son venute fuori da quella situazione lì, ovvero dal momento in cui hai finito l'università, hai fatto quello che dovevi fare e non hai più punti di riferimen-

to, ti accorgi che mentre all'università le cose che facevi avevano un senso o sembravano averlo, perché alla fine di un corso c'era un esame con un punteggio preciso dal quale capivi com'era stato il tuo lavoro, finita l'università o finito il dottorato le cose che fai non hanno più senso e tu per il mondo sei una specie di peso e da quella disperazione, dal fatto di non sapere bene da che parte sei voltato e dal fatto che le cose che dici non c'è nessuno disposto a ascoltarle, indipendentemente da quello che dici, da quella situazione, appunto, saltano fuori i miei libri, perché piuttosto che mettersi a dar delle martellate in testa alla gente, uno si mette a scriver dei libri.

**eS** *Per restare sugli aspetti “generazionali”, in Scarti (Feltrinelli, 2003) scrivi che “noi, secondo me, come siamo messi, i miei cosiddetti coetanei o quasi coetanei, quello che ci caratterizza, secondo me, che a parte le malattie personali che ognuno ha le sue noi siamo tutti malati di micropsichia, scarsa fiducia nelle proprie possibilità. Questo dipende anche da condizioni generali. Il Che noi veniamo dopo la generazione che avevan vent'anni negli anni quaranta che dovevan combattere c'era bisogno di soldati, dopo la generazione che avevan vent'anni negli anni cinquanta che dovevan costruire c'era bisogno di costruttori, dopo la generazione che avevan vent'anni negli anni sessanta che dovevan contestare c'era un mondo vecchio da rifare, dopo la generazione che avevan vent'anni negli anni settanta che dovevan rampare c'era bisogno di arricchirsi noi, non dovevamo fare niente l'unica cosa non rompere troppo i maroni”. Il problema infatti ci sembra proprio che finché non arriveremo ai cinquant'anni non saranno molte le possibilità di realizzare i progetti che abbiamo in mente, per non parlare poi della fatica che si fa a togliersi l'etichetta di giovani, giovani scrittori, giovani slavisti. . .*

**P.N.** Gianni Celati l'hanno invitato a un convegno sui giovani scrittori che aveva più di 50 anni. Anche giova-



ne scrittore è una locuzione che la mettono dappertutto perché sta bene.

**eS** *Sì e non fa paura. . . Senti, noi abbiamo studiato in due università romane e abbiamo esperienze piuttosto simili e che rispecchiano molte delle considerazioni di Learco su università e professori. Tu il russo dove e come lo hai studiato?*

**P.N.** L'ho studiato a Parma, alla facoltà di Magistero ancora, quando mi sono iscritto io nell'88, abbiamo cominciato in 40 e passa perché era l'anno di Gorbačev. . .

**eS** *Noi alla Sapienza eravamo qualche anno dopo 400, ancora sull'onda della perestrojka. . .*

**P.N.** Appunto, e di quei 40 io sono l'unico che si è laureato, laureato in russo intendo, gli altri hanno poi scelto altre lingue. Ci son stati molti iscritti ancora per un paio d'anni poi si è tornati agli 8-10 di sempre. Da noi c'era una mancanza di fondi cronica, al primo anno avevamo Tatjana Nicolescu e Nina Kauchtschischwili in prestito, era un corso per modo di dire però stavamo bene, facevamo un sacco di cose e poi, quando è arrivato Piretto, noi avevamo voglia di fare, lui era uno capace di fare son stati due o tre anni molto belli. Poi dopo nessuno di noi studenti di Parma ha fatto minimamente carriera nello slavismo, ma quegli anni lì dell'università son stati bellissimi.

**eS** *La prima volta che sei stato in Russia qual era il tuo livello con la lingua?*

**P.N.** La prima volta ho fatto fatica. Ero già iscritto al terzo anno e mi sono accorto là che poi noi in classe non parlavamo mai, sapevamo più o meno leggere e avevamo una buona preparazione grammaticale, ma i primi giorni in Russia ero scioccato. Poi a parlare in russo pian piano ho imparato, abitando là, come si deve fare perché altrimenti è un po' complicato. Credo succeda ovunque, che c'è della gente che si laurea in russo e non sa parlare, sa leggere e scrivere abbastanza bene, ma fare una telefonata in Russia non hanno il coraggio di farla.

**eS** *Abbiamo avuto modo di vedere su internet una tua intervista, in cui mantieni una faccia impassibile davanti a*

*una giornalista che, probabilmente non aveva nemmeno provato a prepararsi, non indovina una pronuncia russa nemmeno per sbaglio. Come mai in inglese nessuno si permette mai una pronuncia sbagliata e in russo questa è la normalità?*

**P.N.** Le pronunce russe sono difficili anche per chi il russo l'ha studiato, anche per via dell'accento mobile. Io mi ricordo quando ho parlato con Tatjana Nicolescu dell'idea che avevo allora di fare una tesi su Bulgakov le ho detto Vorrei fare una tesi su Bùlgakov. Io sarei abbastanza tollerante, anche con l'inglese. Del resto solo un'ora fa ho scoperto come si pronuncia Hrabal.

**eS** *In Bassotuba non c'è (Einaudi, 2000), che tra l'altro è stato tradotto in francese, spagnolo e tedesco, scrivevi che "se dovessi campare con la letteratura, sarei già morto da tempo". Perché in Italia, anche se non c'è certo penuria di scrittori, è così difficile vivere occupandosi di letteratura in modo serio? La nostra impressione è che comunque, a prescindere, sia molto più importante "conoscere" piuttosto che "fare". Com'è cambiata la tua percezione del mondo editoriale negli ultimi anni?*

**P.N.** In realtà nel campo della narrativa italiana da qualche anno in qua c'è una certa attenzione delle case editrici per gli autori nuovi, ecco per non dire giovani, che è meglio non dirlo, e questo da almeno dieci anni, e sicuramente dopo Brizzi, dopo *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*. Quindi una cosa si fa spazio abbastanza da sé, anche se ci vuole pazienza, magari ci vuole un anno ma se una cosa ha senso, generalmente dopo un po' qualcuno se ne accorge. A me sono capitati in mano dei bei manoscritti e, magari non al primo colpo, anzi mai al primo colpo, mi è successo anche di riuscire a piazzarli. Ecco, alla fine, se sei conosciuto ti leggono di sicuro, se non sei conosciuto il tuo libro lo devi mandare a quindici case editrici anziché a una, però credo ci sia una forza nei testi letterari che è centrifuga per conto suo, e un esempio di questa forza è il samizdat: *Moskva-Petuški* non lo leggevano perché era di Erofeev, ma perché era *Moskva-Petuški*. E questo succede per i capolavori come *Moskva-Petuški*, ma anche per cose più normali. Dopo mantenersi con la letteratura uno deve lavorare trecentocinquanta giorni l'anno, ma secondo me questo non è necessariamente un male e comunque

il mestiere non è un brutto mestiere.

**eS** *In realtà leggendo i tuoi libri ci sembra che ti sia riuscita una cosa davvero complicata: trasformare la Russia in qualcosa di esotico. Mentre infatti il Sudamerica è esotico di per sé, con la Russia si fa una gran fatica. Almeno noi facciamo una gran fatica. . .*

**P.N.** Una volta che sono andato in Russia in macchina, mi ricordo il passaggio da Vienna a Bratislava, cambiava tutto, cambiava lo spazio, cambiavano i distributori della benzina, cambiavano i benzinai, cambiavano il modo di camminare dei bambini che andavano a scuola, era proprio un altro mondo e questo era, in quegli anni lì che dev’essere stato credo nel novantatré, evidente. Poi chiaramente è anche uno spazio mentale, che esiste ancora adesso che Bratislava è più simile a Vienna che a una città sovietica, e questa differenza di spazio c’è sempre mi vien da dire che deriva dalla cosiddetta natura slava, da un modo di stare al mondo che è diverso dal nostro. Io mi ricordo la prima volta che son tornato da Mosca, io a Mosca vivevo vicino alla stazione del metrò Babuškinskaja e arrivare alla biblioteca Lenin ci mettevo 50 minuti. Tornato in Italia mi son reso conto che in 50 minuti io facevo Parma-Bologna. Era come se l’Emilia fosse grande come Mosca, e Parma un quartiere di questa grande città che si chiamava Emilia. Prima, quando abitavo a Parma io ero abituato a pensare a Parma come a un mondo chiuso, invalicabile, quello che non succedeva a Parma era come se non ci fosse. C’è questa idea municipale che nelle città emiliane è molto forte. Quando è uscito il mio primo libro, la prima presentazione l’ho fatta a Cavriago che è un paese in provincia di Reggio Emilia, dove c’è un monumento a Lenin, e io pensavo fosse l’unico in Occidente, poi invece m’hanno scritto dall’Olanda che ce ne è uno anche in un paese olandese, di monumenti a Lenin. La presentazione la facevo in biblioteca a Cavriago, venticinque chilometri da Parma, e m’ha telefonato il responsabile delle pagine culturali della Gazzetta di Parma a dirmi che loro non ne davano notizia perché era in provincia di Reggio e quindi a loro non interessava. Allora, può sembrare stupido e probabilmente è stupido, ma l’idea di vivere gli spazi in un modo diverso, ovvero l’idea che potevo anche andare a Milano a vedere uno spettacolo teatrale e poi tornare a casa, a me m’è venuta in mente solo dopo

che sono andato a Mosca. Prima facevo fatica. Anche l’idea che non c’è bisogno di prendere la macchina per andare al bar, ma si può fare anche una passeggiata di quaranta minuti in città, m’è venuta dopo che ho visto i miei amici russi che lo facevano. A Mosca i primi giorni ci si stanca moltissimo. Sono quelle cose minime dove c’è un’alterità rispetto alla nostra vita che uno prima di uscire è convinto che non ci sono alternative invece non è così le alternative ci sono siamo noi, che non le vediamo.

**eS** *Questa cosa dell’accessibilità del pianeta Russia peraltro magari non è proprio vera perché in Spinoza (Einaudi, 2000) anche i lettori dei libri di Learco trovano che le parti sull’avanguardia russa hanno un ritmo diverso dal resto e le saltano e un recensore di Pancetta (Feltrinelli, 2004) parla di un saggio sulla poesia russa travestito da romanzo. . .*

**P.N.** Dunque, quel recensore lì di Pancetta, se capisco di chi parlate, è un caso umano, quindi lascerei perdere, su Spinoza invece si parlava di una parte del primo libro, *Le cose non sono le cose* (Fernandel, 1999), che era effettivamente troppo pesante, una lettura che avevamo fatto con un gruppo di amici sull’avanguardia russa che letto a alta voce forse andava anche bene, però messo in un libro era pesante. Era la qualità in sé di quell’intervento, non l’avanguardia russa. Nell’avanguardia russa ci son delle cose meravigliose, *Zoo o lettere non d’amore* di Šklovskij è un libro bellissimo, ci sono delle cose di Chlebnikov tipo *La guerra in una trappola per topi* che sono una meraviglia, c’è *L’arciere dall’occhio e mezzo* di Livšic che è un romanzo che si legge volentieri anche se non ci si è minimamente interessati di avanguardia russa, la stessa *Storia del futurismo russo* di Markov è un libro che io credo lo possa leggere con molto piacere anche un non specialista, è un periodo talmente bello, vario e pieno di energie e fantasie e felicità che è difficile che possa dispiacere. Però è vero che alla Russia in genere si associa un’idea di pesantezza, chissà perché, forse per via dell’Unione sovietica, o del cinema di Tarkovskij, o dei romanzi dell’Ottocento che son così lunghi, non si sa perché è passata l’idea della Russia come posto triste, pesante e pieno di puttane, adesso pensano che c’è pieno di puttane.

**eS** *A proposito, nei tuoi romanzi compare spessissimo il verbo "fiondare" che noi abbiamo accolto come verbo canonico nelle nostre conversazioni. Ma come lo tradurresti tu ad esempio in russo?*

**P.N.** In italiano c'è il problema di come rendere quella cosa lì, perché sì ci sono diversi modi ma Fare l'amore è eufemistico, Fottere sembra di leggere una traduzione dall'inglese, Scopare ha una certa volgarità e così via. In dialetto queste cose si dicono con più naturalezza, in parmigiano si dice *gusèr*, in italiano bisognava trovare un'espressione simile e è saltato fuori fiondare che va via dritto, una cosa che non te ne accorgi neanche e l'hai già detta, non è vezzoso, non è volgare, è un'ottima soluzione. In Russia probabilmente *ebat'* è molto naturale per loro, ha quella naturalezza della lingua parlata per la quale un'espressione così forte come *eb' tvo-ju mat'* viene pronunciata continuamente, corrisponde più o meno a Che ti venga un canchero, mentre invece se traduci in italiano, Scopa tua mamma, già suona male.

**eS** *Tu hai studiato russo e conosci un po' il mondo accademico. Noi stiamo cercando di realizzare una rivista capace di mediare tra un mondo editoriale, che lavora in modo spesso confuso e inconsistente, e un mondo accademico arroccato sulle sue analisi filologiche. Secondo te quali sono i problemi della ricezione delle letterature slave in Italia?*

**P.N.** Credo che sia un momento, dal punto di vista editoriale, in cui la Russia e il mondo slavo non sono molto di moda. Credo che questi processi siano circolari, quindi tornerà il momento della Russia, magari tra vent'anni. La letteratura russa del Novecento è una grande letteratura, anche se è vero che le cose più belle fan fatica, esempio emblematico la storia editoriale di *Moskva-Petuški*, sia in Unione sovietica che in Italia. Ma ci son tante cose. Recentemente ho trovato in una bancarella una vecchia edizione Einaudi del *Disgelo* di Erenburg, che è un bel libro proprio, che ho riletto con grande piacere e che entra nella storia del Novecento e sarebbe da ristampare. Però oggi la Russia non è sotto i riflettori e dal punto di vista di chi se ne occupa la cosa può essere frustrante, ma ai margini dell'impero le cose vengono su più rapidamente e con meno complessi, mi sembra, sentirsi gli occhi addosso invece magari ti

blocca.

**eS** *Rispetto alla letteratura, Learco è molto scettico nei confronti del cinema. E se un giorno qualcuno volesse fare un film da uno dei tuoi romanzi?*

**P.N.** Me l'han proposto e ho detto di no due volte. Perché nei libri che scrivo c'è sempre uno slittamento verso una lingua sgrammaticata e per riprodurla al cinema ci vuole uno che capisca che c'è questo passaggio. Le proposte che avevan fatto a me per *Bassotuba non c'è* riportavano questa anomalia a un contesto tradizionale e saltavano fuori delle cose che facevano un po' pena.

**eS** *E rispetto al teatro invece?*

**P.N.** La settimana scorsa ho visto la prima di uno spettacolo teatrale tratto principalmente da *Grandi ustionati*, ma con pezzi tratti anche da altri romanzi, uno spettacolo che si chiama *Ustions* e è fatto da un gruppo teatrale di Rimini che si chiama Korekanè e mi è piaciuto molto.

**eS** *Peraltro tu fai spesso letture pubbliche. . .*

**P.N.** Sì, faccio letture pubbliche e adesso, insieme a un musicista di Modena che si chiama Fabio Bonvicini, abbiamo fatto un piccolo spettacolo che dura un'ora, con pezzi tratti da 9 romanzi in cui compare Learco Ferrari e che si chiama appunto *Learco*, che è stato a dicembre qui al Teatro San Martino di Bologna e da cui Luca Sossella editore ha pubblicato un cd.

**eS** *Adesso però i conti non ci tornano, hai detto nove romanzi in cui compare Learco Ferrari?*

**P.N.** Sì nove, sette pubblicati, uno inedito e che resterà tale e uno che è già stato scritto e che dovrebbe uscire tra un po'.

**eS** *Vista la quantità di iniziative legate al tuo nome negli ultimi tempi, ci viene in mente una cosa che forse può suonare un po' provocatoria: ti senti un russista mancato o il più realizzato degli slavisti italiani?*

**P.N.** Per qualche anno non fare lo slavista è stata per me un fatto doloroso. Adesso potermi occupare di que-

ste cose senza la responsabilità di essere uno slavista mi dà anche più libertà e mi sento meglio.

**eS** *Ultimamente sei apparso in libreria anche come traduttore di testi letterari. Che accoglienza hanno avuto, se ne hanno avuta una, le tue traduzioni di Disastri di Charms (2003) e di Un eroe dei nostri tempi di Lermontov (2004)?*

**P.N.** Quella di Lermontov ottima, quella di Charms è stata anche criticata.

**eS** *A noi le traduzioni sono piaciute molto, perché riteniamo fondamentale una traduzione impeccabile e non antiquata dei testi canonici delle letterature slave.*

**P.N.** Sono molto contento della collaborazione con Feltrinelli per i loro classici. Avevo segnalato sei o sette titoli, tra i quali anche *Un eroe dei nostri tempi*. In testa avevo messo *Le dodici sedie* (avrei voluto metterci *Mosca – Petuški*, ma mi han fermato subito perché la traduzione era già stata assegnata) ma *Le dodici sedie* non è evidentemente abbastanza classica come opera.

**eS** *Ci siamo molto incuriositi anche per la questione della tua tesi su Chlebnikov, tanto che non ci dispiacerebbe in futuro in qualche modo presentarla su eSamizdat. Ma fino a che punto credi davvero a questa storia della truffa di Majakovskij ai suoi danni? Narrativamente funziona perfettamente, ma nella realtà?*

**P.N.** Mi sorprende un po’ la domanda perché mi sembra che *Pancetta* faccia piazza pulita dei dubbi in proposito. Nella parte italiana di *Pancetta* è ricostruito tutto rigorosamente. Però la mia tesi parlava di altro, parlava della quarta dimensione in Chlebnikov e scrivendola mi sono imbattuto in questa vicenda qua. Ecco ad esempio io come slavista questa cosa di Chlebnikov e Majakovskij non sarei riuscito a scriverla, perché scrivere un saggio per dire Guardate Majakovskij che pezzo di merda che era immagino le critiche del tipo Ma questo chi si crede di essere che attacca Majakovskij? E invece narrativamente, come dite voi, funziona. Majakovskij come poeta all’inizio a me piaceva, ma mi piaceva prima di leggerlo, mi piaceva la sua figura, la sua pettinatura, la sua statura sovietica. Adesso non lo sopporto, e più lo studio e meno lo sopporto. Rappresenta un po’ quello

che secondo me è il tipo di scrittore che non mi piace, uno scrittore che non mi piace, e questo poi mi condiziona anche nella lettura delle sue opere più riuscite. A me sembra di essermi liberato da un idolo che poi è un idolo creato da Stalin, perché dopo la morte di Majakovskij in Russia nessuno lo leggeva più, cosa di cui si era lamentata Lili Brik, e le statue e le vie e le stazioni della metropolitana dedicate a Majakovskij sorgono per volontà di Stalin, sono un’idea geniale di Stalin. Ecco, quello che c’è di ammirevole oggi in Majakovskij, è l’opera di Stalin.

**eS** *Lasciamo la slavistica e torniamo al Nori scrittore. A noi sembra che una definizione geniale del tuo modo di scrivere sia quella che si legge in Scarti, ovvero quel “tono molto preciso, tra il buffo e il sentimentale, e vago, e spaesato, ai limiti del remissivo”, però definire i tuoi libri in modo più comprensibile che non nel tono in cui sono scritti ci risulta in realtà molto difficile. . .*

**P.N.** E figuratevi per me. Mi viene in mente una cosa a proposito della domanda di prima. Ci sono scrittori per i quali il giudizio morale non si sovrappone alle opere. Per esempio Knut Hamsun era stato amico di Hitler e forse fiancheggiatore del nazismo ma resta un grande scrittore. O Gogol’, quando leggi i suoi *Brani scelti dalla corrispondenza con gli amici* vedi che pensava che i contadini andassero frustati, ma non è che poi leggi *Taras Bul’ba* e ti piace meno, Gogol’ resta sempre un grande scrittore, anche se lo studi.

**eS** *In soli cinque anni hai pubblicato un romanzo dallo stile piuttosto tradizionale come Le cose non sono le cose (1999), e una serie di testi scritti con quella tua caratteristica voce narrativa e incentrate sulla figura di Learco Ferrari: Bassotuba non c’è (1999), Spinoza (2000), Diavoli (2001), Grandi ustionati (2001), Si chiama Francesca, questo romanzo (2002), Gli scarti (2003). A rileggerli tutti di seguito sembrano davvero le parti di una grande saga ed è quasi un peccato che la prevista trilogia non sia mai stata pubblicata. . .*

**P.N.** A me interessava che ogni libro fosse leggibile per conto suo anche senza rispettare l’ordine. Se uno legge *Le cose non sono le cose*, che cronologicamente è il primo, già lì ci sono riferimenti a un libro su Learco Ferrari che

è stato scritto prima e che però non esiste. Il meccanismo del richiamo tra un romanzo e l'altro mi interessa come meccanismo, come possibilità, come sponda.

**eS** *In Bassotuba non c'è Learco scrive di aver cominciato scrivendo delle poesie. Anche Nori ha alle spalle un passato da poeta?*

**P.N.** In quattro studenti dell'università di Parma eravamo stati a Murmansk in pulmino, nell'estate del novantatré. Tornati da Murmansk, abbiamo fatto questa rivista che si chiamava Mur, dove pubblicavamo le nostre cose. Dopo qualche mese abbiamo fatto una rivista che si chiamava Ur, poi ne avevamo in mente un'altra che si doveva chiamare R. In Mur, o in Ur, non mi ricordo, ha pubblicato anche Gian Piero Piretto, una poesia dedicata a Renzo Olivieri, docente di Filologia slava. E anche io scrivevo delle poesie un po' imbarazzanti e alcune sono state pubblicate in *Bassotuba non c'è*.

**eS** *A proposito di Gian Piero Piretto, col quale ti sei laureato a Parma, nei tuoi romanzi compare più volte la figura simpatica del professore Pipetto che a Learco avrebbe rovinato la vita. . .*

**P.N.** Nei libri non è molto simpatico, forse un po' di più in *Storia della Russia e dell'Italia* (con Marco Raffaini, Fernandel 2003). In *Bassotuba non c'è* Pipetto è allievo di Vattimo, e Learco in quel periodo lì era bersaglio preferito della cricca di Vattimo.

**eS** *Con Pancetta (2004) è per la prima volta comparso nei tuoi libri un altro protagonista, anche se lo studente di russo alle prese con la sua tesi non è scomparso del tutto. Secondo noi si tratta di un percorso in un certo senso obbligato (già in Spinoza del resto Learco riteneva di poter "trovare la vita di un altro da raccontare"). Tu che cosa ne pensi?*

**P.N.** In una prima stesura di *Pancetta* c'era ancora Learco, però la lingua di Learco, un idioletto così marcato, attirava su di sé troppa attenzione e lì serviva invece più spazio per Chlebnikov.

**eS** *In quasi i tutti i tuoi romanzi Learco è perseguitato e incitato da voci che gli parlano, una volta sono angeli, un'altra una voce ipotetica "ignara di tutto e disinformata"*

*e un'altra ancora addirittura Ugo Foscolo. Queste presenze di "persone ignare di quello che succedeva nella mia vita, per potergli spiegare le cose" permette realmente di aprire un punto di vista molto interessante nei tuoi libri. . .*

**P.N.** Sì queste voci sono un po' i trucchi del monologo per avere un altro punto di vista e allo stesso tempo ci sono anche davvero, quando stai facendo una cosa e ti chiedi Ma cosa stai facendo?

**eS** *E probabilmente c'entra anche Erofeev, no?*

**P.N.** Sì, credo di sì.

**eS** *Certo che la presenza della voce di Foscolo è particolare e inquietante. . .*

**P.N.** Lo scontro di queste due lingue, quella bassa di Learco e quella di Foscolo che tende al sublime, mi sembra creasse un attrito singolare. Lo stesso meccanismo c'è negli *Scarti* con lo scontro tra la lingua di Learco e la lingua sublime di Alberto Bevilacqua.

**eS** *Nel tuo primo romanzo scrivi delle tue difficoltà di trovargli una conclusione, caratteristica che è forse comune un po' a tutti i tuoi romanzi, che alla fine funzionano davvero come una sorta di unica "opera aperta". È una scelta voluta?*

**P.N.** Direi di sì. Una cosa singolare è che se prendiamo i libri russi dell'Ottocento, per esempio *Rudin* di Turgenev, nelle ultime pagine Turgenev ci deve raccontare che fine fa Rudin, cosa combina, dove muore, far tornare i conti. E a noi che lo leggiamo oggi quelle righe messe lì per far quadrare i conti sembrano un po' superflue e anche un po' false. Questa idea che bisogna far quadrare tutto è un'idea tipicamente ottocentesca, prodotta dall'idea di un universo in cui tutto quadra e tutto è perfettamente razionale. Oggi scrivere delle cose così è complicato perché non abbiamo certezze su nulla. L'universo forse non è quella macchina perfetta che si credeva, o forse sì, ma noi non lo sappiamo. La cosa strana è che buona parte della letteratura contemporanea continua a riproporre quel modello lì. A me sembra che nel XXI secolo la forma aperta o irrisolta sia la più ragionevole.

**eS** *In ceco esiste l'espressione "dělat neco z recese", che in-*

dica il fare qualcosa per una sorta di goliardia un po’ fine a se stessa (spesso studentesca), che non fa nemmeno necessariamente ridere. Un’espressione così precisa l’italiano non ce l’ha. È la prima cosa che mi è venuta in mente leggendo Storia della Russia e dell’Italia. Una specie di gioco che in realtà con la Russia ha davvero poco a che fare. . .

**P.N.** Goliardico è una parola che non mi piace e io credo che il libro che abbiamo scritto con Marco non sia goliardico. A Marco e a me sembrava anche che il libro avesse molto a che fare, con la Russia. Però c’è il caso che gli autori siano le persone meno adatte, a giudicare i propri libri, quindi probabilmente *Storia della Russia e dell’Italia* è un libro goliardico che non ha niente a che fare con la Russia.

**eS** Ma in quella collana, *Libri di merda*, è uscito anche qualcos’altro?

**P.N.** È uscito un libro di Adrian Bravi che è uno scrittore argentino che vive in Italia da 14 anni, il suo primo romanzo l’aveva pubblicato in Argentina e con LDM ha esordito in italiano, il libro si chiama *Restituiscimi il cappotto* e è un romanzo con una lingua che slitta continuamente da qualche parte senza mai arrivarci. Adesso Adrian sta per uscire per Nottetempo con un nuovo romanzo. Poi per la collana doveva uscire un terzo libro che si chiama *La gamba del Felice* di Sergio Bianchi, però per problemi con l’editore la collana è finita lì. *La gamba del Felice* uscirà in aprile per Sellerio.

**eS** *Learco*, che è poi evidentemente il tuo alter-ego letterario, sembra quasi rinnegare l’appartenenza a un canone italiano, rifiuta e nega, quasi con disprezzo, qualsiasi collegamento con gli scrittori italiani, da Tondelli a Baricco passando per i cannibali, sembra quasi dire “smettetela di interpretarmi in quella chiave lì, tutta italiana e generazionale, se proprio volete dei modelli per Learco cercateli altrove”. Che poi questo altrove è forse la Russia e la sua letteratura. Hai più volte avuto modo di dire come questa letteratura, nel suo complesso, sia per te importantissima anche come scrittore. Però poi, in un contesto italiano, per forza di cose i modelli di riferimento si fermano ai classici, ai nomi notissimi anche qui, come Puškin, Gogol’, Bulgakov, mentre forse dietro il tuo modo di intendere la letteratura spiccano tre giganti del Novecento russo, non proprio

famosissimi da noi, e che stanno probabilmente alla base anche della stessa letteratura russa contemporanea, ovvero Chlebnikov, Charms e, soprattutto, Venedikt Erofeev.

**P.N.** Sì, anche se io non rinnego la letteratura italiana. Per via del cosiddetto parlato, credo, quando è uscito il mio primo libro son stati fatti dei paragoni con Tondelli. A me dispiace, ma quando io leggo Tondelli a me sembra di vedere un telefilm. Quelli che parlano lì dentro non mi danno l’idea di quelli che parlano per strada, mi sembra che ci sia il tentativo di riprodurre un parlato ma sviluppato in modo giornalistico, per non dire televisivo. Baricco invece per me tecnicamente è molto bravo, poi scrive delle cose che devono esser lette da 400 mila persone, e per forza va da un’altra parte, che a me non piace, ma, ripeto, tecnicamente mi sembra notevole. Il mio legame con la letteratura russa è inconfutabile, mi viene da dire, e i tre che citate, Chlebnikov Charms e Erofeev, sono tre autori straordinari e tre modelli impareggiabili. In ambito italiano, nel secondo Novecento i libri di Malerba o i libri di Celati sono cose preziose, così come le cose di Cavazzoni, di Benati e di Cornia e, a monte, i testi dei semicolti (come quelli raccolti in *Autobiografie della leggera* da Danilo Montaldi o in *Vite sbobinate* da Alfredo Gianolio). Tutti questi autori è come se si fossero liberati dall’ansia di far vedere che sono bravi. Io, le prime cose che scrivevo, a rileggerle dopo qualche anno mi sono accorto che ogni tanto ci mettevo una parola desueta che non c’entrava tanto, evidentemente serviva per accontentare un’esigenza che c’era nella mia testa di voler far vedere che io ero uno laureato e che avevo studiato, era una debolezza mia e un difetto del testo. Ecco a me piace andare verso questa scrittura anti-accademica, che non vuol dire scrittura ignorante, una scrittura anche colta ma non schiava della propria cultura. Io recentemente mi son messo a leggere l’Ariosto, e c’è una cosa che scrive De Sanctis sulle ottave dell’Orlando Furioso, che sono così semplici che l’ultimo verso pare che caschi per terra, come vil prosa. Ecco da lì, dall’ottava, dall’Ariosto, dal Tassoni per esempio della *Secchia rapita*, mi sembra che venga una grande lezione, a saperla ascoltare, sono un po’ i nostri Onegin e faremmo bene a tenerli vicini.

**eS** Ci stiamo avvicinando alla conclusione di questo dialogo. Sicuramente a molti dei nostri lettori interessa sape-

*re se leggi la letteratura russa contemporanea e che cosa ti piace...*

**P.N.** Quando vado in Russia provo a vedere quello che è uscito. Ad esempio in questi ultimi anni mi è molto piaciuto *Maksim i Fedor* di Vladimir Šinkarev. Ho conosciuto a Pietroburgo anche le opere di un poeta moscovita che si chiama Miroslav Nemirov, anche lui della galassia dei Mit'ki; nelle sue poesie esce fuori proprio l'*homo sovieticus* con tutte le sue frustrazioni e con una forza che io prima non l'avevo mai sentita in nessun altro. Poi per Roma poesia ho avuto modo di tradurre Emelin, che è un poeta moscovita del gruppo fondato da Nemirov (Osumašedševšie besumcy), e sempre lì a Roma poesia ho conosciuto Timur Kibirov che è un grande poeta ed è un peccato che in italiano siano uscite così poche cose, credo sia tradotto solo sulla rivista Poesia. Questi sono quelli che mi hanno colpito di più, tra quelli che ho letto in questi ultimi anni.

**eS** *Chi si occupa in Italia dei Mit'ki si sente spesso chiedere di te...*

**P.N.** Dei Mit'ki avevo letto nella tesi di Marco Raffaini, che ha scritto una tesi sulla vodka nella letteratura russa dove c'era un capitolo su Venedikt Erofeev e un capitolo sui Mit'ki. A me i Mit'ki all'inizio non piacevano, ma questo perché all'epoca avevo una testa un po' diversa, mi sembrava fossero troppo bassi e che la loro non fosse vera arte, invece ero io che avevo le idee un po' confuse. Non saprei dare una definizione critica dei Mit'ki, anche perché li ho conosciuti quando lavoravano all'idea di Ubriachezza eroica e adesso ormai hanno smesso tutti di bere. Šinkarev per esempio ha fatto questo libro

bellissimo, *Vsemirnaja literatura*, che è una sua mostra sui capolavori della letteratura con dei suoi testi che supera il fenomeno Mit'ki. Lui ha scritto anche una canzone cantata da Boris Grebenščikov, il cantante degli Aquarium, e anche quella è bellissima. In realtà il fenomeno è quello dei Mit'ki, però per me il fenomeno sono Šinkarev e Florenskij, per dire. Io conservo un manifestino, la presentazione del secondo libro di Nemirov, scritto da Florenskij, che è meraviglioso. La grafica di Florenskij io la trovo veramente stupefacente e lui e Šinkarev a me sembrano dei maestri, e intorno a loro poi si è sviluppato un movimento che ha preso quel nome lì, Mit'ki, ma la cosa importante poi sono le persone e le opere, più dei movimenti, mi sembra.

**eS** *Che impressione ti fa la nuova Russia degli ultimi anni?*

**P.N.** Anche se esteriormente è molto diversa dalla Russia sovietica, io non lo la trovo poi tanto diversa. È, anche quella degli ultimi anni, un posto a cui sono molto affezionato e dove vivono degli amici che spero di rivedere presto.

**eS** *Ci piacerebbe chiudere anche questa conversazione con una nostra domanda tradizionale: immaginandoti per un momento nostro collaboratore, chi ti piacerebbe intervistare?*

**P.N.** Al'bin Konečnyj.

[Bologna, 23 gennaio 2005]

# Conversazione con lo scrittore Vladislav Otrósenko sulla sua concezione dei generi narrativi

A cura di Gabriella Imposti

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 15–20 ◇

Vladislav Otrósenko è nato nel 1959 a Novočerkassk nel sud della Russia, nel 1980 si è trasferito a Mosca dove ha studiato alla facoltà di giornalismo ed ha iniziato la sua carriera letteraria nel 1987 con il ciclo di racconti *Dvor pradeda Griši* [Il cortile del bisnonno Griša]. Nel corso degli anni questi racconti sono stati ripubblicati più volte in Russia e nel 2003 hanno valso all'autore il prestigioso premio Jasnaja Poljana. Nel luglio 2004 Otrósenko, assieme al poeta Evgenij Rejn e alla traduttrice dall'italiano in russo Elena Kostjukovič ha ricevuto il premio Grinzane Cavour.

Le opere di Otrósenko sono state tradotte in diverse lingue (inglese, ungherese, serbo, slovacco, cinese, estone) e pubblicate in numerosi paesi. Il giovane autore russo è da tempo noto al pubblico italiano: già nel 1997 per la casa editrice Voland Mario Caramitti ha curato la traduzione del ciclo di racconti *Persona vne dostovernosti*, con il titolo italiano di *Testimonianze inattendibili*; un brano dal suo romanzo *Priloženie k fotoal' bomu* è stato tradotto per l'antologia curata dallo stesso Mario Caramitti *Schegge di Russia* (Roma 2002), e proprio negli ultimi mesi del 2004 la Voland ha pubblicato, con lo stesso curatore, la traduzione integrale del romanzo con il titolo italiano di *Didascalie a foto d'epoca* (il volume contiene anche il ciclo di racconti *Il cortile del bisnonno Griša*, tradotto da Bianca Sulpasso). A Vladislav Otrósenko è stato inoltre dedicato un articolo nell'*Enciclopedia Rizzoli, Annuario 1994*; hanno scritto su di lui giornali come La Repubblica, Il Manifesto, Il Corriere della sera e la rivista Panorama che ha presentato lo scrittore come “un uomo del Sud, lirico inventore di mondi fantastici e di atmosfere sensuali”.

Nel novembre del 2003 nel corso del convegno internazionale *Post-scripta. Incontri possibili e impossibili tra culture*, organizzato presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Bolo-

gna, Otrósenko ha letto una relazione sul tema del ruolo dello spazio statale e geografico nell'autocoscienza dello scrittore (gli atti sono attualmente in corso di stampa). Durante la giornata conclusiva del convegno, dedicata all'incontro con il pubblico dei lettori e svoltasi nella splendida sala del Consiglio della provincia, alcuni attori, con l'accompagnamento di musiche suonate da un giovane e valente artista, hanno letto brani scelti dalle opere degli scrittori invitati alla manifestazione; particolare successo ha riscosso il frammento di Otrósenko tratto dall'antologia curata da Mario Caramitti. Il pubblico è stato notevolmente colpito dalla vivacità dello stile narrativo, dal carattere fantasmagorico ed esotico e assieme profondamente umano delle situazioni e delle avventure dei personaggi. Nel dicembre del 2004 inoltre Otrósenko è stato invitato al festival della cultura russa organizzato a Roma e, in quegli stessi giorni, alla fiera della piccola e media editoria italiana, è intervenuto a tavole rotonde, rilasciando interviste a diversi quotidiani e settimanali e partecipando, assieme al suo traduttore ufficiale, Mario Caramitti, alla trasmissione culturale radiofonica Fahrenheit (Radio Tre).

Vladislav Otrósenko si considera innanzi tutto un autore di racconti, pur avendo scritto anche romanzi. E proprio la definizione dei generi coltivati dall'autore e la traduzione dei relativi termini russi *rasskaz*, *povest'*, *roman* nei corrispondenti italiani fa sorgere la questione di quali siano i tratti distintivi di ciascun genere. Chiunque abbia esperienza di insegnamento della letteratura russa si è imbattuto a un certo punto nel problema di come spiegare agli studenti in cosa consista la sostanza, la specificità di ciascun genere narrativo. Particolare attenzione di solito viene dedicata al genere della *povest'* proprio a causa del radicale mutamento del suo status dai tempi delle cronache anticorusse alla sua secolarizzazione nel Seicento e alla sua “canonizzazione” lettera-



ria per opera di Karamzin. Ma questa è solo una parte della questione, che spesso viene liquidata sbrigativamente in termini meramente “quantitativi”, di estensione del testo narrativo, senza nessun riferimento alle sue caratteristiche, per così dire, strutturali.

Nel settembre 2004 ero ospite in casa di Vladislav Otrošenko, e mentre ero comodamente seduta nella sua cucina, sorseggiavo una tazza di tè verde guardando dalla finestra il tipico panorama della periferia moscovita fatto di casermoni uniformi, ho iniziato una conversazione con lo scrittore proprio su questo argomento su cui da tempo mi interrogavo. Mi interessava capire quale è il punto di vista, per così dire “tecnico”, di un professionista che lavora costantemente con questi generi, che li manipola ogni giorno e ne conosce a fondo tutte le caratteristiche e le sottigliezze. Per questo motivo nella traduzione italiana di questa mia conversazione con Vladislav Otrošenko lascerò la definizione di genere nella lingua originale per non sovrapporre il significato dei termini specifici italiani a quelli originari russi, dando eventualmente tra parentesi quadre la traduzione italiana e usando le virgolette quando mi riferisco alla parola in quanto “termine”.

**Gabriella Imposti** *Tu sei essenzialmente un narratore, anche se in passato hai scritto poesia, soprattutto degli haiku, è ormai molto tempo che frequenti soprattutto i generi narrativi, quale è la tua concezione in merito, a quali modelli ti ispiri, in cosa consiste la specificità dei generi narrativi russi, rasskaz, povest', roman?*

**Vladislav Otrošenko** Innanzi tutto in questa questione io mi ispiro a Puškin, a come ha elaborato i generi narrativi; è questo il mio modello di partenza e d'altra parte è stato Puškin che ha creato la prosa russa in quanto tale. È con Puškin che nella lingua e nella forma della narrazione d'arte russa si è verificato un vero e proprio salto evolutivo, pari a quello avvenuto con la trasformazione della scimmia in uomo. Il lettore contemporaneo russo percepisce come arcaico qualsiasi testo della prosa prepuškiniana sia per quanto riguarda il linguaggio che l'organizzazione testuale. Le opere in prosa di Puškin, come *I racconti di Belkin*, il romanzo *La figlia del Capitano*, *Dubrovskij*, le *povesti* *La donna di picche* e *Le notti egiziane*, sono per lui invece opere assolutamente moderne; la loro lingua e la loro struttu-

ra sono tali che non comportano praticamente alcuna percezione di distanza temporale rispetto a questa prosa (a prescindere ovviamente dai *realia* del XIX secolo, che peraltro potrebbero essere adottati da qualsiasi scrittore contemporaneo). E c'è di più, ritengo che Puškin abbia in certa misura precorso la comparsa del cosiddetto romanzo “compatto” europeo che oggi gode di tanta popolarità. Nonostante le piccole dimensioni di romanzi di Puškin come *Dubrovskij* e *La figlia del Capitano* colpisce la ricchezza e l'abbondanza degli avvenimenti, la capacità di afferrare il lettore e immergerlo nel mondo rappresentato. Puškin non partiva mai dalle “dimensioni” dell'opera per definirne il genere. Guardate ciascuno dei *Racconti di Belkin* che Puškin chiama “povesti” [termine che in italiano viene spesso tradotto come “racconto lungo” o “novella”] e che invece, proprio per la loro brevità un editore di oggi definirebbe “rasskazy” [racconti], e neanche semplicemente “rasskazy”, ma addirittura “krotkie rasskazy” [racconti brevi], vere e proprie *short stories*. Mi pare che ancor oggi per la definizione dei generi narrativi in Russia risentiamo della eredità dell'epoca sovietica, quando i generi venivano definiti in modo molto semplice. Se uno scrittore aveva composto un volume di 20 sedicesimi (circa 800.000 caratteri) “o giù di lì” si poteva parlare di “roman” [romanzo]. Un testo di dimensioni medie – da 3 a 7 sedicesimi (120.000–320.000 caratteri) veniva considerato senz'altro una “povest'”. E tutto ciò che era di dimensioni inferiori era un “rasskaz” [racconto]. Secondo questo approccio i generi nella loro definizione puškiniana sembreranno allora assolutamente incomprensibili. Ma le cose stanno proprio all'opposto. L'incomprensione e anche una certa stupidità sono evidenti proprio in questo approccio “quantitativo” ai generi. Sono profondamente convinto che quando si parla dei generi della prosa occorra tenere in considerazione non le dimensioni “fisiche” ma quelle “metafisiche” dell'opera, vale a dire i confini interiori del mondo artistico: in che grado agisce sul lettore, in che grado incarna la concezione del mondo dell'autore, la portata del respiro dell'opera, la sua struttura. Cosa distingue un *rasskaz* da una *povest'*? Il *rasskaz* è di solito un'opera costituita da una sola melodia, da una sola linea o intonazione narrativa. Il *rasskaz* il più delle volte agisce esclusivamente sui sentimenti; può essere paragonato ad un lampo che per un

attimo illumina alcuni dettagli del mondo. Non presuppone la dissonanza, cioè *diverse intonazioni narrative*. Per fare un paragone musicale si potrebbe dire che non prevede parti per molti strumenti, ma è simile piuttosto ad un a solo di violino o di tromba, a seconda dei gusti e delle abilità. Lo scopo del *rasskaz* è eseguire con chiarezza su un singolo strumento una determinata melodia. Il finale nel *rasskaz* ha molta più importanza che in una *povest'* o in un *roman*. Le ultime righe, le ultime parole di un *rasskaz* devono essere dotate di una forza che ne illumina tutto il significato, come l'ultimo verso di uno *haiku*. Il finale del *rasskaz* deve aprire una porta su altri mondi, ma la narrazione può anche non procedere oltre quella porta misteriosa e limitarsi a mostrarne solo l'eccitante possibilità, come ad esempio accade nei *rasskazy* di un grandissimo narratore russo come Bunin.

La *povest'*, a differenza del *rasskaz*, è dotata di diverse linee narrative. Sono possibili cambiamenti di intonazione o di registri, come in un organo; possono essere introdotte altre voci, la composizione può essere resa più complessa, l'intreccio può subire brusche svolte, la scenografia può essere cambiata bruscamente. Per ricorrere ancora una volta ad una metafora musicale, si può dire che qui è opportuno che suonino simultaneamente il violino, il violoncello e la tromba. La carica semantica della *povest'* non deve necessariamente essere collocata nel finale, come nel *rasskaz*; nella *povest'* è distribuita per tutta l'estensione del testo. Il mondo della *povest'* è un mondo che non viene illuminato dalla improvvisa e momentanea luce di un lampo, ma da un'altra fonte di luce più costante, come il sole che fa capolino da dietro le nuvole, o la luna che traluce fra le nubi notturne; per questo i complessi rapporti tra i personaggi, gli eventi, i fenomeni, gli oggetti in questo mondo si vedono in modo più distinto, più netto. Ovviamente, quando la rappresentazione del quadro del mondo dura più a lungo ed è dotata di maggiore stabilità, nella sua percezione svolge un ruolo non secondario la ragione. La *povest'* spesso si rivolge alla ragione e al sentimento a un tempo; in misura molto minore che nel *rasskaz* presuppone il non detto fino in fondo. La raffigurazione del mondo nella *povest'* si presenta più compiuta, le linee narrative sono collegate assieme, tutti i punti sulle i sono stati messi. Se nella *povest'* è presente qualcosa di non detto fino in fondo, un momento in cui si apre una porta ver-

so un mondo altro, questo momento non costituisce il punto finale della narrazione – può anzi verificarsi più volte, in punti diversi del processo narrativo.

Che cosa intendo per “roman” [romanzo]? In ogni caso certamente non un libro di grosse dimensioni con una gran quantità di pagine. Il *roman* è un'opera in cui in modo più completo e concentrato viene espressa la visione del mondo dello scrittore. Perciò non è assolutamente importante quanti personaggi ci siano in questa opera, quante linee narrative, quale sezione temporale – un secolo o un giorno, come nello *Ulysses* di James Joyce – sia compresa dalla narrazione. L'importante è altro. Quanto a fondo l'opera immerge il lettore nel suo mondo particolare e quanto a lungo ne tiene in suo potere la mente e i sentimenti. Il *roman* è il concentrato di quella energia creativa di cui lo scrittore è il vettore. Il *roman* si differenzia dal *rasskaz* e dalla *povest'* per un maggior grado di suggestività. Il *roman* è realtà o fantasmagoria (non importa cosa) che nella coscienza dello scrittore è dotata della stessa stabilità e chiarezza del mondo illuminato dal sole in una giornata tersa. Per definire il genere “roman” non starò a ricorrere alla metafora musicale dicendo, con espressioni ormai divenute banali, che il *roman* è qualcosa di analogo alla sinfonia, dove sono presenti parti per tutti gli strumenti. No, preferisco parlare del *roman* confrontando le leggi di questo genere con quelle del sogno. La scienza insegna che nello spazio di qualche secondo una persona addormentata può sognare con un'intensità tale da poter essere paragonata ad una lunga vita vissuta nella veglia. Gli psicologi affermano che tutto consiste nel fatto di essere profondamente immersi nel mondo e negli eventi del sogno. Con il *roman* è la stessa cosa: una cosa piccola, diciamo 6 sedicesimi (240.000 caratteri), può essere un *roman* vero e proprio grazie all'elevata capacità di immergere il lettore nel proprio mondo. Mentre si può scrivere una cosa anche di 60 sedicesimi senza che ci sia niente dove tuffarlo... Sai, Gabriella, al mondo esistono certe enormi pozzanghere che a prima vista sono simili ad un vero e proprio lago il cui fondo però è molto vicino alla superficie dell'acqua...

**G.I.** *Ti ringrazio per queste considerazioni, che mi paiono particolarmente illuminanti, oltre che originali. Resta tuttavia per noi, poveri professori e traduttori, il problema*

*di come rendere nella nostra lingua la denominazione dei diversi generi narrativi russi. Ad esempio, alcuni traducono la parola povest' con l'italiano "novella", ma a me sembra che non sia la stessa cosa. D'altra parte, se non sbaglio, anche in russo si usa la parola novella, tu quale significato attribuisce a questo termine? Che differenza c'è, diciamo, rispetto a povest'?*

**V.O.** La "novella" [novella] è in realtà il genere più difficile da definire. Anche nei dizionari russi non c'è unanimità nella definizione di questo genere. Alcuni dizionari affermano che la novella è "un breve, piccolo *rasskaz*", altri definiscono la novella come "una piccola *povest'*". Allora non si capisce come essa si differenzi da un semplice *rasskaz* (breve o lungo che sia), e in cosa da una *povest'* (grande o piccola che sia). Il *Sovremennyj slovar' inostrannykh slov* [Dizionario contemporaneo delle parole di origine straniera] dà una definizione curiosa: la novella viene trattata come un "genere narrativo per dimensioni paragonabile al *rasskaz* e caratterizzato dall'arguzia del soggetto, da rigore compositivo e assenza di descrizioni". Ma l'arguzia del soggetto e il rigore compositivo sono auspicabili per qualsiasi genere; da questa definizione parrebbe dunque che al *rasskaz* e alla *povest'* sia negata una certa perfezione. E per quanto riguarda "l'assenza di descrizioni" faccio fatica a capire di cosa si tratti. Che cosa vuol dire, che nella *novella* non bisogna descrivere niente con le parole dell'autore? Che vi debbono essere solo dialoghi? O si intende una certa sobrietà della lingua? Oppure che la *novella* non permette discorsi a vanvera? Ma tutto ciò è questione di maestria, stile e preferenze: c'è chi costruisce la narrazione basandosi sui dialoghi; chi preferisce descrivere le cose, gli eventi e i fenomeni; chi è succinto, chi no. E chi discorre a vanvera non deve essere per forza considerato un autore di racconti, novelle o uno scrittore *tout court*. Secondo me la peculiarità della *novella* è che davvero di dimensioni può essere molto piccola, ma può ciononostante produrre la stessa impressione di un *roman*. Voglio dire che può essere dotata di tutte le caratteristiche del *roman* di cui ho parlato sopra. Direi addirittura che la *novella* è un *mikroskopičeskij roman* [romanzo microscopico]. Per forza di azione e per capacità semantica e linguistica la *novella* può essere paragonata ad una stella nana che pur piccola per volume

ha una densità materica incredibile e di conseguenza un peso gigantesco e una forza di gravità enorme. La materia in questa stella è talmente concentrata che essa si trova sul punto di esplodere o di trasformarsi in un buco nero. Lo stesso vale per la *novella*. È un'opera in cui tutte le capacità dello scrittore – in quanto romanziere o autore di *rasskazy* o di *povesti* – sono concentrate al punto estremo. Nella *novella* lo scrittore si realizza simultaneamente in tutte e tre queste qualità. È come se obbligasse il lampo momentaneo del *rasskaz* a congelarsi per comprendere in quel bagliore di luce lo stabile quadro del mondo, come nella *povest'*, e tutta la propria percezione del mondo, come nel *roman*. Ecco cos'è secondo me la *novella*. Non me la sentirei di darne una definizione *dall'esterno*. Si può chiamare "novella" solo quella cosa che l'autore stesso ha definito così, perché solo a lui è noto se un'opera, piccola per dimensioni, può a pieno titolo costituire una rappresentazione delle due capacità creative fondamentali.

**G.I.** Allora, non si può che concludere che la questione di come tradurre le definizioni di genere è irresolvibile. Ma per restare in tema, quali sono secondo te i generi più vivi e vitali nella letteratura russa contemporanea?

**V.O.** Sai, ad una domanda del genere nessuno scrittore normale può rispondere senza malizia. Non devi credermi se ti dico che il genere più vitale è la *povest'*. Comincerò a portare migliaia di prove per questa affermazione, ma la cosa più importante, che invece cerco di tenerti nascosta, è una sola, e cioè che negli ultimi mesi ho scritto una cosa che ho appena finito e che questa cosa è appunto una *povest'*. Capisci cosa voglio dire? Un padre che nove mesi fa ha concepito un figlio fino a un certo momento poteva ancora ragionare in modo astratto e persino oggettivo su cosa fosse meglio per lui, un maschietto o una femminuccia. Ma non appena apprende con sicurezza che si tratta di una femminuccia, non ci sono più tanti discorsi che tengano: una femmina è meglio. Allora, senza menare tanto il can per l'aia, ti dirò delle mie preferenze che coincidono con la mia natura. Il genere che per me personalmente è il più vitale è non la *povest'* o il *rasskaz* in quanto tale, ma il *ciclo di povesti* o il *ciclo di rasskazy*. Sono fatto così: il processo di scrittura al quale sono meglio predisposto

può essere paragonato ad una *enfilade* di stanze. Apro la porta della prima stanza, la attraverso e all'improvviso mi trovo di fronte ad un'altra porta; la apro e capito in un'altra stanza; lì trovo la porta di un'altra stanza e così via. . . Di *enfilade* io ne ho diverse. Cammino attraverso esse da quando ho cominciato a scrivere, prima in una poi in un'altra. Hanno dimensioni diverse. Una la percorro velocemente, un'altra lentamente e non so da cosa ciò dipenda. Ad esempio, la prima *povest'* del ciclo *Testimonianze inattendibili* l'ho scritta, se non sbaglio, nel 1993 e l'ultima, la quinta, 11 anni dopo. Le dieci novelle del ciclo *Il cortile del bisnonno Griša* le ho scritte una dopo l'altra con un intervallo di una settimana l'una dall'altra. . . Tuttavia qualcosa di obiettivo a proposito della vitalità dei cicli posso dirlo. Presto o tardi i cicli di *rasskazy*, *povesti*, *novelly*, saggi, non importa cosa, si dispongono in un sistema unico, autonomo e generano una formazione nuova, metagenerica. Per i suoi tratti esteriori questa formazione non può essere chiamata *roman*, ma per i suoi tratti intrinseci, di cui ho parlato sopra, è invece simile al *roman*. Si tratta di un'opera particolare chiamata *kniga* [libro]. Proprio il genere del libro mi sembra il più vitale, e cioè quello più capace di sopravvivere alle crisi dei diversi generi, e in particolare alla crisi del *roman*, una crisi di cui spessissimo parlano oggi i critici letterari in Russia.

**G.I.** Cosa ne pensi della letteratura di massa, quali sono secondo te gli autori più interessanti e in cosa consiste la differenza tra la letteratura di massa e la prosa d'arte? Secondo te si può dire che la prosa d'arte, per mantenere un livello qualitativo elevato è destinata inevitabilmente all'insuccesso, o perlomeno ad un successo molto modesto?

**V.O.** Innanzi tutto ti faccio notare che in russo accanto alla parola "prosa" non c'è bisogno di mettere la specificazione "d'arte". Si può dire semplicemente "prosa" e sarà chiaro che si tratta non della letteratura di massa ma della "prosa d'arte di alta qualità". Per quanto riguarda quello che ne penso della letteratura di massa, dirò che la considero con molta tranquillità e benevolenza, come del resto considero qualsiasi attività imprenditoriale, non criminale, in Russia. Penso che anche in questo campo ci siano degli autori interessanti, come del resto ci sono produttori di birra interessanti nell'industria

della birra. E perché no? Ho rispetto per i commercianti onesti, compresi quelli che soddisfano le necessità delle masse, vale a dire lavorano per la gente e allo stesso tempo hanno un'impresa che ha successo e da cui traggono profitto proprio perché risponde ai bisogni delle masse. Tuttavia non c'è bisogno di entrare nel merito del lavoro dei commercianti e di conoscere tutti i risvolti del loro successo. La prosa ovviamente non è un business, e in questo sta la differenza principale con la letteratura di massa. Se domani si smettesse di consumare birra, jeans o romanzi gialli, la produzione di questi beni si arresterebbe, si ridurrebbe, si riorganizzerebbe in quanto appunto è sottoposta alle leggi dell'economia. La prosa invece continuerà a essere scritta anche se domani in Russia chiudessero tutte le riviste e le case editrici e i potenziali lettori si limitassero esclusivamente a guardare la televisione. È un fenomeno che si trova al di fuori della sfera dei rapporti economici e persino di quelli sociali. Per lo scrittore (e nota che uso anche questa parola senza alcuna definizione, in analogia con la parola "prosa") esiste solo un tipo di catastrofe, e cioè l'impossibilità, fisica o spirituale, di scrivere. Tutti gli altri fattori negativi – tirature piccole, mancanza di lettori, l'impossibilità di avere successo e pubblico e persino l'impossibilità di pubblicare i propri libri – tutto ciò non ha un significato decisivo. In caso contrario Andrej Platonov non avrebbe creato le sue opere maggiori. Per la prosa non importa se essa sia destinata all'insuccesso oppure no. Ciò non significa affatto che il successo le sia precluso. Semplicemente il successo della prosa non può essere previsto razionalmente e non può essere calcolato secondo metodi economici, sociologici o psicologici. Nessuno poteva prevedere che la recente riduzione televisiva di un romanzo così difficile come *L'idiota* di Dostoevskij, realizzata dal regista Vladimir Bortko, nella Russia di oggi, ormai abituata agli standard hollywoodiani, avrebbe avuto quel successo colossale che ha avuto e che il romanzo stesso sarebbe diventato un vero e proprio *best seller*. Non l'avevano previsto – e lo so perché me lo hanno detto loro stessi – né il regista, né il produttore, né i rappresentanti del canale televisivo Rossija che si è assunto il rischio di mettere in onda le dieci puntate del film. Alla tua domanda, Gabriella, risponderò con una tautologia. La prosa in qualsiasi circostanza deve mantenersi ad un livello elevato, pro-

prio perché è prosa. D'altronde non esigiamo mica che un'orchestra sinfonica per avere successo con il vasto pubblico si metta a suonare le canzonette che rientrano tra i primi 10 brani della *hitparade* di una qualsiasi emittente in modulazione di frequenza. . . La prosa deve restare prosa anche quando non ha successo. E questa è la cosa più difficile.

[Mosca, settembre 2004]

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it)

# “Pazzo è chi gioca a non comprendere le regole”.

## Dialogo con Dmitrij Aleksandrovič Prigov

A cura di Laura Piccolo

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 21–24 ◇

**Laura Piccolo** *Volevo iniziare questa chiacchierata citando una sua poesia tratta dal ciclo Tri vida vsego [Tre tipi di tutto]: “Esistono tre tipi di follia / Immediato – poco attraente / Altrimenti detto – come nel caso dell’artista / E erroneamente preso per tale / dal di fuori – questo spesso / conduce alla non intuizione di qualcosa di grande e / di sincero”. Questi casi di follia di un artista hanno spesso caratterizzato la storia russa da Čaadaev sino ai nostri giorni. Quali sono, secondo lei, le relazioni che intercorrono tra letteratura e follia?*

**D.A.P.** L’artista che avevo in mente era più che altro l’attore. Lo spettatore pensa che l’attore sulla scena si rivolga a lui, che sia realmente il personaggio da lui impersonato. Se recita un ruolo meraviglioso allora è intelligente e bravo, ma se recita quello del pazzo, gli spettatori iniziano a temere che lo sia veramente! Si confonde così l’essere con l’apparire.

In maniera più semplice possiamo definire la follia come un modo di comportarsi puramente non convenzionale. Per stabilire cosa sia effettivamente la follia occorre quindi distinguere il comportamento dalle cause che lo provocano. Perché possiamo interpretare come follia anche un inganno, cosa che contraddice la follia stessa; possiamo prendere per folle una situazione che noi non riusciamo a comprendere: c’è un cinese che parla in cinese e noi, che di cinese non capiamo nulla, lo prendiamo per pazzo. Esiste una follia, come dire, naturale ma, a dire il vero, anche per la psichiatria rimane difficile trovare una definizione univoca. Quando parliamo di follia nella letteratura utilizziamo questo termine metaforicamente riferendoci, il più delle volte, a un comportamento non convenzionale che può essere rintracciato in un personaggio o nel modo di scrivere dell’autore stesso

**L.P.** *Non ricordo di preciso quando, ma anche a lei è ca-*

*pitato in prima persona “un caso di follia”. Al termine di una serata letteraria, peraltro autorizzata, la “fidanzata del milicianer”, ovvero l’ambulanza, l’ha condotta in manicomio. . .*

**D.A.P.** Sì, è vero, era il 1987, mi hanno prelevato direttamente per strada, ma non con l’ambulanza. Sono stati gli agenti del Kgb. L’ambulanza è arrivata “dopo”, l’organizzazione interna del Kgb era abbastanza complicata. . .

**L.P.** *Sono venuti a prenderla di notte?*

**D.A.P.** No, no, assolutamente. In pieno giorno. Mi hanno infilato in macchina, e portato al Kgb, poi al distretto di polizia e da lì hanno chiamato l’ambulanza che mi ha condotto in ospedale.

**L.P.** *E cosa le hanno fatto? Se non ricordo male è rimasto lì una sola notte. . .*

**D.A.P.** No, ci sono rimasto quasi un mese, ma in fondo è andata bene, eravamo già sotto Gorbačev!

**L.P.** *L’hanno sottoposta a cure mediche?*

**D.A.P.** Certo, ero lì e quindi mi curavano come tutti gli altri pazienti.

**L.P.** *E quale è stata la diagnosi? Intendo quella ufficiale, ovviamente.*

**D.A.P.** Mah, io questo non lo so, lo sa il Kgb, non mi hanno mostrato mica la cartella clinica. E non mi hanno detto un bel niente. Ma perché dirmi qualcosa che loro sapevano perfettamente e che io stesso sapevo perfettamente. . .

**L.P.** *La follia non era solo un'etichetta, con la quale il potere tacciava gli intelligenti scomodi, ma spesso era una maschera sotto la quale gli stessi scrittori e artisti in qualche modo si nascondevano, per dire una propria verità o semplicemente per poter parlare. . .*

**D.A.P.** Esistono diverse parti da recitare e comportamenti da simulare. In alcune società, ad esempio, al buffone è consentito dire la verità, cosa che egli poi spesso realmente fa. Quando invece questo non è permesso, le persone scelgono di recitare un altro personaggio, come quello del pazzo, non però per dire la verità, quanto per salvarsi, anche se questo non sempre è possibile.

Nei regimi totalitari, ad esempio, se fai il pazzo non puoi certo pensare di salvarti: è un meccanismo crudele, per questo il ruolo sociale del pazzo è poco piacevole.

Nella Germania nazista i pazzi venivano liquidati perché considerati dannosi. In Unione sovietica veniva rinchiuso anche chi si limitava a vagare per strada. Nel medioevo i pazzi erano tenuti in catene. Essere realmente pazzo non porta nulla di buono. Il ruolo culturale del pazzo può, al contrario, rivelarsi addirittura divertente. Se decidi di recitare questa parte, riesci, in una qualche misura, a controllare le regole del gioco: se vedi che queste non ti aiutano, puoi sempre decidere di provare a modificarle. La maschera dipende dal contesto sociale nel quale opera ed è inserita, e non da una caratteristica che ha al suo interno.

**L.P.** *E lei non ha mai indossato la maschera dello jurodivyj? Non l'hai mai presa in considerazione come una delle sue possibili images?*

**D.A.P.** No, non mi pare. Forse ho giocato a fare non tanto lo jurodivyj quanto la persona ingenua che non capisce nulla del contesto nel quale è inserito. Più che di jurodivyj in questo senso parlerei di idiota, di colui che non comprende le regole del gioco, e che per questo ha sì qualcosa del pazzo. Nel momento in cui il sistema educativo fa di tutto per indirizzare una persona "normale" al mondo degli adulti e stabilisce come bisogna comportarsi sul lavoro, di fronte al potere, si può ritenere pazzo chiunque decida di non comprendere tali regole del gioco. . .

**L.P.** *Allora potremmo concludere che in un certo senso pazzi sono tutti quelli che deviano dalle regole?*

**D.A.P.** Non soltanto chi devia dalle regole, ma anche chi semplicemente non le capisce. A volte il comportamento del pazzo può anche coincidere con queste regole, ma lui non le comprende (o gioca a non comprenderle). Io ho recitato un ruolo di questo genere, di chi non comprendeva le regole del gioco. . . quello sovietico. Ma per recitare una tale *image* occorre essere superiori a essa.

**L.P.** *A me sembra che la maschera del pazzo (o dell'idiota) fosse abbastanza diffusa tra gli scrittori e gli artisti dell'underground. Secondo lei perché?*

**D.A.P.** Io penso che quello di indossare le vesti dello jurodivyj sia un atteggiamento legato a una forma di tradizione culturale che pone chi le indossa al di sopra degli altri. Comunque durante il regime sovietico gli scrittori e gli artisti russi più che "pazzi" erano alcolizzati, e il comportamento dell'ubriaco per certi versi ricorda quello del pazzo. Sono due modi diversi di non osservare le convenzioni. Penso che nessuno abbia voluto realmente essere jurodivyj o pazzo, quanto determinare da sé le regole del gioco. Ma di persone così ce n'erano poche, si trattava di un gioco piuttosto complicato. . .

**L.P.** *Perché rischiavano molto?*

**D.A.P.** No, però credo che si trattasse di un ruolo molto complesso che richiedeva un talento non necessariamente legato allo scrivere, poteva riguardare l'essere scrittore o meno.

**L.P.** *Torniamo alla sua opera. Qualche anno fa lei ha preso parte ad un progetto internazionale di poesia sonora chiamato "Homo sonorus". Di che cosa si tratta?*

**D.A.P.** Sì, se ne è occupato Bulatov, ma hanno partecipato artisti di tutto il mondo, anche se credo che per gli europei questo tipo di raccolta non abbia avuto nulla di così speciale come lo ha avuto invece da noi, perché per la prima volta veniva pubblicato anche in Russia un libro di poesia visuale, accompagnato da un supporto audio, per cui i poeti non si limitavano a leggere

semplicemente i propri versi, ma facevano della poesia *sound*.

**L.P.** *Noi siamo abituati a pensare a lei come ad uno dei membri del concettualismo moscovita, ma chi è il Prigov di oggi? Quali sono i suoi progetti attuali?*

**D.A.P.** Il concettualismo ha seguito il percorso di molte altre correnti, che nascono, si sviluppano, raggiungono il loro apogeo e poi si concludono. Siccome al giorno d'oggi l'età culturale è più breve di quella biologica, diciamo circa dieci anni, gli stili si esauriscono molto velocemente. Se prima uno stile poteva tramandarsi dal nonno al padre e poi al figlio, fino a coprire quindi tre generazioni, oggi le persone sopravvivono agli stili. Per questo è un po' come avere a che fare con il proprio mito, arrivare alla determinazione di un proprio territorio che coincide in parte con gli inizi del concettualismo, in parte con quello che lo ha seguito. Si è ancora concettualisti, ma in una forma "distorta".

**L.P.** *Allora di lei si può dire anche oggi che è un concettualista?*

**D.A.P.** In realtà è difficile dirlo, tutta la *contemporary art* è intrisa di concettualismo ed è quindi difficile dire in che cosa il tuo stile individuale si differenzi da quello degli altri rappresentanti dell'arte contemporanea.

**L.P.** *So che ha scritto un nuovo romanzo...*

**D.A.P.** È il romanzo più grande che abbia mai scritto, inizialmente arrivava a 960 pagine, poi l'ho un po' ridotto, adesso siamo a 505. Si chiama *Rinat i Drakon* [Rinat e il drago], è un misto di fantascienza, *fantasy*, e cronaca del quotidiano. È ambientato nella nostra epoca, in quella sovietica, nel Medioevo, ai tempi di Cristo... in cielo.

**L.P.** *Un po' ovunque...*

**D.A.P.** Sì, e anche nel presente buddista.

**L.P.** *Probabilmente, come lei saprà, in Italia stanno ultimamente comparando molte traduzioni di letteratura russa contemporanea, molte di più di prima. Secondo lei questo*

*che cosa significa, che la letteratura russa contemporanea è molto buona o che gli italiani non capiscono nulla di letteratura?*

**D.A.P.** Ma no, la quantità di traduzioni dal russo non è un problema inerente la letteratura in quanto tale, ma è una questione politica: c'è dietro l'interesse di sapere cosa sia questo "paese spaventoso", e così si inizia a studiare la lingua, poi appaiono specialisti di politica, storia, relazioni internazionali e, nello stesso tempo, di letteratura. Man mano prende forma una sorta di *image* del paese. Se un paese non "preoccupava" nessuno, può benissimo produrre della buona letteratura, ma avrà grandi difficoltà a collocare le sue opere nel mercato editoriale mondiale. Penso anche che quest'interesse sia legato a dei "giochi politici": evidentemente tutto questo oggi emerge a proposito della Russia, anche se, in effetti, la Russia in questo momento offre una quantità di autori interessanti, come sempre del resto, comunque, questo non è mai ascrivibile interamente alla letteratura. Penso che in Olanda o in Danimarca ci siano in questo momento molti autori che meriterebbero ugualmente di essere tradotti.

**L.P.** *Vista la provenienza della nostra rivista, ci piacerebbe sapere qual è il suo rapporto con l'università...*

**D.A.P.** Il fatto è che l'università è sorta come importante polo della cultura europea, ma poi ha sempre mantenuto una struttura rigida, mentre il mondo culturale oggi sta cambiando. L'università rappresenta uno dei luoghi di conservazione della memoria storica ed è una delle poche istituzioni che ancora lo fa. Altra questione è se questa conservazione oggi serve a qualcosa... Questa domanda è estremamente attuale dal momento che tutte le università del mondo sfavoriscono le facoltà umanistiche a vantaggio di quelle scientifiche che, almeno in teoria, hanno lo stesso compito di trasmettere la memoria di quelle umanistiche, ma questo passaggio non è tematizzato né regolamentato. In questo momento in cui le facoltà umanistiche stanno perdendo terreno è l'idea stessa di università che diventa anacronistica: a che scopo tenere sotto lo stesso tetto con esse anche le facoltà di fisica e chimica, quando potrebbero essere trasferite direttamente all'interno di un'azienda...



**L.P.** *In conclusione, parafrasando uno dei suoi scritti, “cosa vorrebbe sapere sulla poesia russa se fosse uno studente italiano”?*

**D.A.P.** Avevo scritto quella cosa pensando a uno studente giapponese perché le lingue orientali si scrivono e si concepiscono in maniera completamente differente rispetto a quelle europee. In teoria lo studente italiano dovrebbe leggere parecchio, imparare molto bene la lingua russa e sforzarsi di comprendere la poesia nella versione originale, cercando di assimilarla secondo lo stile educativo russo, poiché gli scrittori, e in generale tutti i russi, conoscono a memoria una notevole quantità di versi e non solo quelli che sono considerati classici. Quando scrivi versi, al tuo interno sopravvive un'innumerabile quantità di citazioni che va poi a finire sul foglio e che un lettore straniero non può riconoscere. È

come quando racconti una barzelletta e il tuo interlocutore anziché ridere ti chiede “e qual è l'idea che sta dietro a questa barzelletta?”. Ma, una volta spiegata, la barzelletta perde il suo senso. Per questo motivo l'unica cosa che posso dire è che, se lo studente italiano vuole leggere i versi senza dover scrivere una tesi o altro, può tranquillamente farlo. In fin dei conti anche i russi non comprendono tutto fino in fondo, la poesia ha sempre un margine di intelligibilità, lo stesso autore in realtà non conosce la provenienza di tutto quello che ha scritto: il giorno prima scrive una poesia e il giorno dopo ha già altri pensieri, e quindi la poesia ha già assunto nuovi significati. Da un lato non si può capire nulla, dall'altro si può capire tutto. . .

[Roma, 8 dicembre 2004]

Reportage

Indice



*La Pubblica opinione. Guida ai misteri d'oriente*

27-44

Daniele Benati  
e Paolo Nori

*La rivoluzione arancione vista da Majdan Nezaležnosti*

45-53

Emanuela Bulli

# La pubblica opinione.

## Guida ai misteri d'oriente

Daniele Benati e Paolo Nori

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 27-44 ◇

*Questo testo è la prima parte di un romanzo scritto a quattro mani che verrà pubblicato in forma integrale in un'altra sede. A noi piaceva proporlo come reportage, personale e atipico, e proprio per questo così originale.*

eSamizdat

*Se chiedeste a degli occidentali che hanno vissuto per un po' di tempo in un paese dell'ex blocco sovietico in cosa sono diversi gli ex sovietici dagli occidentali, forse loro vi direbbero che diversa è l'importanza che qui e là si attribuisce all'idea che gli altri hanno di noi. E se chiedeste loro come mai anche dopo la fine dell'ex impero sovietico continuano a tornare in quei famosi paesi ex sovietici che cosa c'è di tanto bello, in quei famosi paesi, forse loro vi direbbero che la cosa bella, di quei famosi paesi, è che fanno paura.*

Daniele Benati e Paolo Nori



*La vita fugge  
e si avvicina quell'ente  
che gli ateisti  
chiamano niente.*

Timur Kibirov

### PRECAUZIONI DI COSE DA FARE PRIMA DI PARTIRE

Prima di partire azzerare il contachilometri quello parziale che vi serve per vedere quanti chilometri avete già fatto.

Poi uno di voi quello che ha la macchina prenda su un formaggio chiamato gorgonzola dentro un contenitore di plastica che durante il viaggio può sempre servire per degli scopi simpatici.

Poi i due di voi che possono guidare fate la patente internazionale anche se trovate dei siti internet messi su da dei delinquenti che dicono che non serve che è solo gente in combutta con i poliziotti per via delle multe.

E poi per il momento poi basta. Adesso comincia la guida vera e propria.

## GUIDA AI MISTERI D'ORIENTE

### PRIMA PARTE

#### IL MISTERO DEL PUZZONE, IL MISTERO DELLA DOGANIERA SLOVACCA E APPENA APPENA IL MISTERO DI MARIANO MONTORI

La prima volta vi conviene fermarvi all'autogrill di Pack, poi però uscite subito dall'autostrada perché subito dopo l'autogrill troverete una gran coda che non finisce più, voi lo saprete in anticipo e uscirete e seguirate una macchina con un fiocco sopra l'antenna come se fosse andata a un matrimonio, entrerete in una fila di macchine tutte dietro questa con un fiocco sopra l'antenna come se foste reduci anche voi da un matrimonio e invece strarete schivando la coda dell'autostrada e vi troverete in fila nell'abitato di Pack, dove un incidente a una motocicletta avrà turbato tutto il paesino austriaco di Pack coinvolgendo nelle operazioni di soccorso e di rilevamento delle circostanze del sinistro e dei danni una quindicina di vigili del fuoco austriaci in tenuta da vigili del fuoco con anche le giacche nonostante il caldo austriaco che nel mese di fine luglio che avrete scelto per la vostra partenza somiglierà al caldo emiliano come vi accorgete poi dopo quando uno di voi, gli verrà fame, aprirà un contenitore di plastica, si scoprirà che il

contenitore, tra le altre cose ma predominante, conterrà un formaggio il cui nome scientifico sarà gorgonzola e il nome volgare puzzone, con le conseguenze che del puzzone non vi scorderete più per tutta la durata del viaggio, ogni modo pazienza.

E allo stesso modo quando entrerete nel Burgerland ci sarà uno con le quattro frecce in corsia d'emergenza con un automezzo anche largo che non ci starà in tutta la corsia d'emergenza sposterà in fuori che sembrerà anche quella l'inizio di una coda invece niente, è solo lui che non si capisce cosa vuol fare.

Per via dei paesi che attraverserete, quando leggerete Slovensko significherà che state entrando in Repubblica slovacca vi verrà forse la tentazione di provare a cambiare i soldi, non cedete a questa tentazione che anche se ci cedete è lo stesso, tanto c'è chiuso.

La cosa principale che vi colpirà di più, della Repubblica slovacca, soprattutto uno di voi, la doganiera, che sarà una doganiera che si vedrà chiaramente che avrà scelto di fare la doganiera per vocazione perché avrebbe potuto fare benissimo qualsiasi altro mestiere come per esempio la top model o la stella del cinema o la germanista o qualsiasi altra cosa, se solo avesse voluto, ma lei avrà avuto questa passione così forte per le dogane le sarà piaciuto restar nei ricordi dei viaggiatori come voi che nel corso del viaggio di andata lei sola conterrà al puzzone la palma della più citata, e poi alla fine del viaggio di andata anche Mariano Montori, ma solo alla fine, e del solo viaggio di andata, che il viaggio di ritorno sarà tutta un'altra cosa, date retta a noi.

Ma non è il caso di anticipare troppo, che a voi interesserà trovare un albergo nella capitale slovacca che se non sapete come si chiama, ve lo diciamo subito, Bratislava, e vi diciamo anche che l'impressione che avete avuto che da Vienna al confine ci si metta molto di più dei chilometri segnati nella cartina non preoccupatevi che anche quella è normale, che lo spazio, in oriente, se non lo sapete, non si misura come lo spazio qui in occidente.

Che un metro, in oriente, non è detto sia un metro, così quando troverete l'indicazione Albergo numero sedici seicento metri e dopo aver sbagliato strada aver fatto inversione la seguirete, e dopo un po' che la seguite troverete l'indicazione Albergo numero sedici cinque-

centocinquanta metri e la seguirete, e dopo un po' che la seguirete troverete l'indicazione Albergo numero sedici cinquecentotrenta metri e la seguirete, e dopo un po' che la seguite troverete l'indicazione Albergo numero sedici cinquecentoquindici metri e la seguirete, e dopo un po' che la seguite troverete l'indicazione albergo numero sedici quattrocentonovanta metri e la seguirete, e dopo un po' che la seguite troverete l'indicazione albergo numero sedici quattrocentoottanta metri e la seguirete, più o meno a questo punto vi stancherete seguirete l'indicazione Penzionat senza pensare alle differenze di tempo e di spazio tra l'oriente e l'occidente e andrete a finire nella Penzion Vilo con un cane grigio che si siederà davanti alle vostre stanze, stanza numero uno e stanza numero due, per i pignoli, e per i più pignoli ancora quelli che dicono E be', questa guida, i prezzi, non ci mette i prezzi?, settantaquattro euro in tre, spenderete, in moneta slovacca trecentoventisette monete slovacche che devon esser corone per esser sicuri basta se avete un'enciclopedia che andate a vedere in qualsiasi enciclopedia. Insomma, andrete a dormire dicevamo senza avere capito lo spazio orientale, pazienza, che le esperienze che vi aspetteranno ci penseranno poi loro, a farvi capire.

Che il giorno dopo vi sveglierete andrete in città per far colazione che se pensavate che i settantacinque euro coprissero anche la colazione, vi sbagliavate, che alla Penzion Vito di colazioni non ne vogliono neanche sentire parlare non azzardatevi a farvi sentire da Vito a pronunciar la parola colazione che vi scatena contro il cane grigio che di notte sembrava così amichevole provate a dir colazione, vedrete se è amichevole o se è una belva di un cane turisticida, e allora non lo direte e scenderete in città con la macchina parcheggerete davanti al parlamento slovacco o qualcosa del genere attenzione, che quando poi tornerete per prender la macchina c'è un buco, davanti al parlamento slovacco noi l'abbiamo evitato, ma abbiamo visto degli stranieri ignari che non avevan di guide che li guidavano che finivano dentro quel buco con una macchina nera che scancheravano per venir fuori che si chiedevano Ma cos'è questa cosa? Ma come mai non si va più avanti? Ma questo è proprio un mistero, Ma non era meglio se stavamo a casa? e quando sarete lì voi guardateci se vedete una macchina nera sono loro che sono ancora dentro nel buco voi

invece il buco lo eviterete che lo conoscete andrete nel primo bar che trovate per far colazione solo che ci troverete un'aria di sporco che non vi piacerà andrete nel secondo vi piacerà un bar all'aperto dove vi metterete per mangiare le vostre crêpes con panna montata e marmellata, le vostre pesche con omelette e cioccolata, le vostre uova con carote e funghi porcini buoni che però non bisogna mangiarli in fretta che poi restano sullo stomaco vanno avanti e indietro per tutta la Polonia, come sarà successo a dei connazionali che incontrerete poi alla frontiera polacca Cos'avete mangiato? gli chiederete, Uova con carote e funghi porcini, vi risponderanno, Ma come le avete mangiate? In che senso? In fretta o con calma? In fretta, è tutto il giorno che vanno su e giù per lo stomaco e allora voi che lo sapevate sarete proprio un bel po' soddisfatti di avere comprato la guida che avete comprato che ci complimentiamo anche noi per la lungimiranza.

Dopo se quando sarete tornati in macchina e avrete schivato la buca comincerà a visitarvi il ricordo della doganiera slovacca, non preoccupatevi, è normale, e vi accompagnerà intanto che cercherete l'uscita da Bratislava se ne andrà soltanto per la sorpresa quando cercando la strada vi troverete davanti all'hotel numero sedici bell'hotel, niente da dire, ammirazione, ma più dell'ammirazione sarà più forte la soddisfazione di aver trovato prima la penzion Vito che all'albergo numero sedici giudicarlo da fuori avreste speso molto di più di settantacinque euro in tre benché senza colazione, che l'albergo numero sedici giudicarlo da fuori la colazione secondo noi ve la davano, non siamo sicuro ma crediamo che ve la davano se volete esser sicuri i modi son due, se avete un'enciclopedia andate a veder sull'enciclopedia, se non avete un'enciclopedia andate a Bratislava prendete una camera all'albergo numero sedici dormite vi svegliate chiedete Colazione?, dopo vedete, se vi sguinzagliano contro dei cani o vi danno le uova con le carote e i funghi porcini.

Poi in autostrada da Bratislava a Žilina dopo poi dovete sapere che c'è sempre un tassista che è un po' maniaco che se lo sorpassi si incazza allora vi toccherà fare poi delle gare, meno male che lui ogni tanto si distrae si va a incagnare sotto un camion e se quando poi dopo a un certo punto che lui volta a destra che lo molla-

te vi torna in mente la doganiera non preoccupatevi, è normale, che vi abbiam detto che la doganiera vi accompagnerà per tutto il viaggio in oriente se vi torna in mente soprattutto a uno di voi niente di grave è anche un ricordo piacevole che fa stare bene starete meno bene quando sotto la randa del sole vi verrà poi in mente Mariano Montori ma non anticipiamo che è ancora presto, per anticipare.

La Repubblica slovacca arrivare a Žilina bisogna dire che è un po' noiosa, le uniche consolazioni sono i paesaggi per esempio Piešťan, che è una città fatta solo di case popolari un posto dove ci sono solo quartieri dormitorio non si capisce cosa dormono a fare, che non hanno nessuna city o quartiere industriale o artigianale da andare a lavorarci di giorno a stancarsi per poi tornare a casa a riposarsi nel loro quartiere dormitorio loro si riposano e basta non si capisce da cosa comunque vedrete è così e questa visione un po' vi rallegrerà insieme con una cassetta che sentirete con una canzone che dice Le mie lacrime sono coriandoli per te.

Altra visione che vedrete poi dopo sarà la fabbrica della Coca Cola Beverage che uno di voi nel vederla dirà Questa qua non c'era mica, una volta, e gli altri non diranno niente che effettivamente sarà vero, quella lì una volta non ci sarà mica stata, e quando si sente dire una cosa vera l'unica cosa da fare qual è? Tacere.

Dopo la noia del viaggio sarà interrotta per un attimo prima di Nitra, che prima di Nitra voi guarderete il contachilometri quello parziale che avrete avuto l'accortezza di azzerare prima della partenza e vi accorgerete che ridendo e scherzando avrete già fatto mille chilometri alcuni dei quali già nell'oriente misterioso Bratislava eccetera eccetera, e se non l'avrete azzerato non venite a lamentarvi con noi che noi vi avevamo avvisato di farlo e tenetevi la vostra noia del viaggio non interrotta da niente fino alla visione di un cartello vicino a Prežino che dirà che in quella strada lì per tre chilometri si fanno degli incidenti, e uno di voi nel veder quel cartello dirà Questo cartello qua, non c'era mica, una volta, e voi non direte niente perché effettivamente una volta quel cartello non c'era e l'unica cosa da fare quando si sente una cosa vera, tacere, non c'è niente da controbattere, quando si sente una cosa vera.

Dopo poi di visione in visione, ascoltando anche una

cassetta di Gianni Morandi che avrete preso su che una di voi quella che l'avrà presa su lei dirà che lui Gianni Morandi in gioventù quando divenne famoso trattavasi di comunista che fin da piccolo il padre gli insegnava il capitale e che della folla di ammiratori che sostavano davanti a casa per vedere il ragazzo prodigio il padre faceva entrare solo quelli con tessera del partito comunista italiano, come dirà una di voi che ci sarà stata anche sua zia e sarà entrata in quanto munita di tessera regolamentare, mentre un altro di voi Non c'era mica una volta il Partito Comunista Italiano, dirà, e voi non direte niente perché effettivamente una volta, il Partito Comunista Italiano non c'era e quando si sente una cosa vera cosa si deve fare lo dovrete sapere se non ve lo ricordate i casi son due, se avete l'enciclopedia andate a guardare l'enciclopedia, se non avete l'enciclopedia date un'occhiata quindici righe sopra di visione in visione, dicevamo, ascoltando anche Gianni Morandi che prima era comunista adesso sarà diventato cattolico che a voi vi era più simpatico prima, di visione in visione arriverete in un posto chiamato Dolnye Kubiny dove bisognerà poi trovare anche la strada per la Polonia.

Che voi la Polonia ne fareste volentieri anche a meno non siete voi, che cercate la Polonia, è lei, che si è messo di traverso nella strada verso i misteri d'oriente, e a Dolnye Kubiny vedrete che non ci sono indicazioni per la Polonia che è anche comprensibile, però insomma.

L'unica cosa che saprete di sicuro, della Polonia, quello che ve ne informerà uno di voi che vi informerà che Non c'era mica una volta, la Polonia, informazione che sarà seguita da un silenzio eloquente.

Allora, dopo, quando avrete finito di pensare che è vero, non c'era mica, una volta, la Polonia, vi avvicinerete a uno per chiedergli informazioni solo che lui risponderà con la cicca in bocca non si capirà niente di quello che dice farà anche dei segni che nella sua testa dovranno essere esplicativi invece, anche i segni non si capirà niente sarete costretti a chiedere a un altro che vi dirà Polsko, vi dirà, Sever, e vi indicherà la direzione che voi sarete contenti e poi sarà ora di fermarsi anche in autogrill fare anche benzina se possiamo consigliarvi un autogrill vi consigliamo il Krivneft che noi ci siamo trovati anche bene.

Dopo al rientro in macchina uno di voi Ma hai ria-

perto il puzzone? chiederà a un altro No, dirà l'altro, Ah, va bene, dirà il primo, e ripartirete e comincerà davanti a voi la teoria dei paesi slovacchi non segnati sulla cartina Podbilel, Kriva, Trstena, Nižna, che ci sarà anche la stazione dei treni, Vyra, che ci sarà anche un supermarket, Nabytok e voi sarete ancora abbastanza stupiti da questo fatto che più ci si avvicina ai confini, più gli spazi si allargano e uno di voi improvvisamente Eppure io sento odor di puzzone, dirà, No, dirà l'altro, non è il puzzone, sono i merdoni, e indicherà un camion che davanti a voi procederà ai venti all'ora occupando tutta la carreggiata già non troppo larga su per i monti Tatra che come potete verificare in qualsiasi enciclopedia sono i monti che dividono la Repubblica Slovacca dalla Polonia segno inconfutabile che siete nella direzione giusta se avete dei dubbi fermatevi un attimo e verificate, se siete sui monti Tatra, va bene, se vi mancano i monti Tatra vuol dire che avete sbagliato qualcosa.

E dopo a forza di monti Tatra vedrete che passerete anche il confine polacco e allora vedrete che comincerà a piovere, e vedrete che dopo il confine saranno sempre più fitti i merdoni, intesi come camion o long vehicle, come scrivono loro sul retro dei loro mezzi in un cartello giallo con una scritta nera e il disegno nero di una sagoma di un cane bassotto.

E se state facendo i venti all'ora e siete in Polonia e vi chiedete Come mai, sono in Polonia e sto facendo i venti all'ora?, i motivi possono essere tanti, voi guardate davanti a voi, se vedete questa scritta questo disegno, non c'è da sbagliarsi, siete dietro a un merdone.

Dopo a un certo punto uno di voi, quello che sta guidando, dirà che lui a guidare pensa, e che la cosa che ha pensato che Sergej Esenin, il poeta russo, era bellissimo, famosissimo, fiondava a destra e sinistra con le donne più belle e più famose della sua generazione, a meno di quarant'anni si è suicidato.

Leopardi, dirà quello che guida, era brutto, gobbo, non ha mai visto una passera neanche pitturata, di suicidarsi non ci hai mai pensato lontanamente, dirà uno di voi quello che sta guidando per via che lui a guidare pensa.

Ma a te Leopardi non piace? gli chiederà un altro di voi sorpreso da questa critica a Leopardi No no, dirà

quella che guida, mi piace, però mi piace anche parlarne male.

La Polonia, all'inizio, è un po' noiosa, le cose che vengono da pensare che i miliardari polacchi vendono camion, che i camion polacchi vanno senza benzina, di distributori di benzina i primi centocinquanta chilometri, in Polonia, neanche l'ombra, e che due di voi, una femmina e un maschio che avranno cominciato al confine a discutere se cambiare i soldi o non cambiare i soldi e dopo centocinquanta chilometri stanno ancora discutendo se era meglio cambiare i soldi o non cambiare i soldi, forse quei due lì stanno insieme, vien da pensare in Polonia, se no non litigavano così tanto per delle stronzate.

Per via delle informazioni pratiche, quattro zloty valgono un euro, e quando vi fermerete per far benzina e per mangiare qualcosa verificherete che forse il fatto di cambiare non era poi una stronzata che la toilette, in alcuni autogrill polacchi, è a pagamento, e che due patate col burro e il prezzemolo costano due zloty, verificherete, cioè mezzo euro, cioè mille lire, cinquecento lire ogni patata con burro e prezzemolo, penserete facendo un calcolo mentale che va sempre bene per non atrofizzare la mente che in questi lunghi viaggi quello è un pericolo per chi non guida chi guida invece pensa costantemente per esempio Abbiamo già fatto millecinquecento chilometri, dirà quello che guida, e chi non guida, che prima stava dicendo all'altra che non guida Hai visto, che se non cambiavamo i soldi non potevamo neanche andare a cagare, Sì adesso non ci facevano andare in bagno, stava rispondendo l'altra e l'altro, stupito da questa idea della strada percorsa Millecinquecento chilometri, dirà, non ci hanno ancora fermato la polizia, dirà, e poi seguirà un breve silenzio e poi subito Certe cose è meglio non pensarle neanche, dirà poi quello che guida subito dopo.

Che significa che forse, delle volte, la mente sarebbe meglio lasciarla atrofizzare però è difficile allora uno di quelli che non guida La polizia, dirà, non c'era mica, una volta, la polizia, cosa alla quale seguirà un lungo silenzio accompagnato lungo la strada dall'incontro con diverse macchine della polizia vuote ferme sul ciglio della strada alcune anche bruciate che prima penserete a atti di anarchia e giustizia sociale, poi penserete

a dei dissuasori, poi penserete a uno stato polacco con tutta polizia finta tutti fantocci e macchine giocattolo e chissà, forse è proprio questa, la verità.

E poi di nuovo ci sarà silenzio in macchina perché di lì a poco starete per incontrare un punto della Polonia dove ci sono delle condizioni climatiche che vien giù un'acqua della madonna.

È un breve tratto che va dal paese di Wodzislaw a quello di Chaciny che però dopo averlo percorso vi sembrerà di essere passati attraverso un incubo dato che i venti caldi del sud cozzano proprio in questo punto contro quelli freddi provenienti da nord producendo un abbattimento di pioggia così continuo e spaventoso che gli abitanti del luogo hanno finito per chiamare l'intero fenomeno "luodzscin czaperciak polska mesnesni", ossia *il cupo e vile incubo quotidiano del cielo polacco* (nella traduzione abbiamo preferito lasciare entrambi gli aggettivi cupo e vile perché il prefisso luo- suggerisce sia l'idea della viltà che quella della cupezza).

Ma non vorremmo preoccuparvi troppo con questa premonizione di vile maltempo assassino perché non tutti nel vostro viaggio passeranno attraverso questa esperienza di paura. Difatti mentre sorgerà una discussione fra i due davanti se non sia il caso di fermarsi ad aspettare la fine del diluvio dato che non si vede un'acca neanche col tergicristallo al massimo – ci sarà quello seduto dietro che interverrà al dibattito con un suo personale ronzio di naso che lui si vede che come tipologia umana appartiene quelli che di fronte ai problemi del mondo si mettono a russare. Si vede che esistono anche di questi personaggi nella filogenesi dei viaggiatori e uno di questi scoprirete di esservelo tirati dietro nel frangente in questione.

Perché la discussione che sorgerà fra i due seduti davanti sarà una discussione vera e propria e nemmeno tanto silenziosa dal momento che il guidatore vorrà tirar dritto per non farsi sorpassare da tutti i camion a cui è passato davanti nel frattempo i quali se ne strafottono della pioggia e continuano a andar via pimpanti come sotto il sole – e l'altra di voi che invece avrà paura di finir male dentro a un fosso polacco e mugugnerà di continuo perché la pioggia ha steso un panno grigio davanti ai suoi occhi che non riesce a intravedere niente nel futuro. Quindi occorrerebbe un terzo parere paca-

to e costruttivo come in tutte le democrazie, ma come abbiām detto ci sarà solo un rumore che proviene dal fondo che sarà quello di un ronfatore tranquillo.

Che vi coglierà anche un attimo di meraviglia in mezzo a tutto quello squallore polacco e penserete anche sul momento con meraviglia a come si possa fare con dei tuoni così e delle saette così, a dormire? Come si fa a russare per giunta? Che il suo russare alla lunga assumerà quasi perfino il tono di uno sberleffo ai vostri orecchi e allora voi cercherete di coprirlo mettendo su una cassetta de I Belli Dentro che suonano il liscio. E con questa musica nell'abitacolo e il basso continuo che viene da dietro passerete in mezzo alla desolazione polacca e alla pioggia che vi bastonerà ancora per parecchi chilometri fino a quando dal cielo non spunterà una schiarita che metterà fine all'incubo.

Dopo che smetterà di piovere, a cento chilometri da Varsavia, improvvisamente tutto d'un colpo vi accorgete con stupore che anche in Polonia può tornare in mente la doganiera slovacca e poi a un certo punto, sull'autostrada che porta a Varsavia, a cinquanta chilometri dalla capitale starete attenti a tenere il centro della strada perché nella corsia d'emergenza c'è sempre uno con un'andatura zigzagante che va incontro ai camion con un coraggio polacco generato forse dalla vodka polacca chi lo sa, fatto sta che è meglio tenere il centro e sperare per lui che si scaravolti nel fosso che smaltisca lì un po' di coraggio che poi si svegli gli ritorni la paura di vivere che delle volte fa bene, soprattutto in Polonia.

Che la Polonia vedrete è un paese stranissimo per esempio in autostrada ci sono i semafori, anche in Austria avrete notato semafori in autostrada, solo in Austria eran sempre verdi, qui invece ogni tanto diventeranno rossi ci sarà della gente che attraverseranno e attraverseranno anche senza semaforo anche dei cani e delle biciclette, vedrete anche della gente che fa inversione, più di uno, e anche due che si saranno andati a stampare contro il guard rail della corsia di sorpasso che come avran fatto con la strada dritta non capirete sarete portati a pensare che sia per via del famoso coraggio polacco e nella macchina vostra crescerà un sincero sentimento di ammirazione per il popolo polacco così coraggioso e dentro la vostra macchina questo sentimento di ammirazione sarà l'unico sentimento presente fino a

che non sentirete uno di voi sospirerà, significherà che è tornato a pensare alla doganiera slovacca che anche lei sembrava coraggiosa e altera e incorruttibile e così innamorata del proprio mestiere e poi dovrete inchiodare perché ci sarà un camion di pere che si ferma di colpo e poi l'autista che scenderà a pisciare e poi risalirà ripartirà come se niente fosse.

Che voi vi chiederete se questa sarà davvero un'autostrada, eppure sembrerà proprio un'autostrada, con i cavalcavia, le macchine, e poi una ford fiesta che attraversa di corsa, un altro cane, e la gente sui bordi dell'autostrada i giovani che stan lì a fumare, a guardare le macchine, ogni tanto fanno una gran corsa attraversano le due corsie saltando anche il guard rail come se fosse un ostacolo, come se in Polonia l'autostrada fosse come un luogo d'incontro si vede che mancan le piazze, nella regione vicino a Varsavia quel tratto di strada che almeno due volte vi verrà in mente la doganiera slovacca e neanche una volta Mariano Montori e supererete di slancio Varsavia che vi sembrerà una città anche bella e vi troverete di colpo in un albergo dove per dormire vi chiederanno cento euro a testa voi ditegli Adesso vediamo, poi fate la rotonda nella direzione in cui dovrete andare troverete un pensionato per atleti Lomzynskij club sportowy che una stanza costa sì e no dieci euro e uno di voi dirà che non è mica per i soldi, che ce ne avete di soldi, non avete neanche preso multe, fino adesso, dirà lui, e gli altri lo guarderanno un po' male ma non diranno niente andrete tutti a dormire sarà già un giorno e mezzo, che siete partiti.

Quando poi, dopo esservi svegliati prestissimo alle sei e mezza sarete partiti avrete tirato giù i finestrini in sbando che due di voi continueranno a sentire dentro la macchina un insistente odor di puzzone vi accorgete che la fine della Polonia ci son dei begli alberi, delle mucche, anche delle betulle e uno lungo la strada che con il tipico coraggio polacco misura qualcosa con un rotella metrica come se fosse uno della polizia stradale non avrà mica la divisa, della polizia stradale, e poi sentirete uno di voi che dirà che comunque, si capisce che siete nel nord Europa e non in Calabria e andrete avanti tutto il giorno a guardarvi intorno pensare Eh, sì, si capisce che non siamo in Calabria e neanche in Sardegna fino a che, a quindici chilometri dal confine non



vi accorgete che dalla partenza da Basilicanova avrete percorso duemila chilometri che saran come volati.

Dopo poi quando arriverete al confine, una cosa un po' brutta è che non capirete se il paese che state per entrarci è la Lituania o la Lettonia, che avrete solo carte con le scritte in straniero Litvia, Latvia, non si capirà niente, di sicuro non sarà la Calabria, per via che quando arriverete alla frontiera vi parleranno in lingue straniere Do io èv insurèns? vi chiederanno col loro accento strano, che voi pronti al fatto che vi parlassero in lettone o in lituano In english, risponderete voi, Ies, ai nò, in english, vi diranno ancora, bat do io èv insurèns? vi chiederanno.

L'assicurazione per la Lettonia, o la Lituania, costa dodici euro, per quelli precisi che vogliono sempre sapere tutto che da una guida chiedono tutti i dettagli possibili e immaginabili e noi glieli diamo.

La moneta della Lituania, o della Lettonia, non vi interessa, che uno di voi quando vi starete chiedendo se cambiare o non cambiare Ma ascolta, dirà, vogliono entrare nell'unione europea, accetteranno ben gli euro, e da quel momento voi conterete sul fatto che vogliono entrare nell'europea, i lettoni, o lituani, e pertanto anche la fila sarà meno pesante, fare la fila di un'ora che vi toccherà fare, e anche aspettare ci sarà più gusto, perché ogni tanto ci sarà uno di voi che dirà E questi vogliono anche entrare nell'unione europea. Pensa che coraggio, che hanno questi lituani, o lettoni, vi direte tra voi, non solo ci fanno aspettare un'ora in frontiera, hanno anche il coraggio di voler entrare nell'unione europea.

Dopo poi a un certo momento la fila assumerà delle dimensioni talmente grandi che tutti si chiederanno Ben ma, che cazzo succede, allora voi manderete uno di voi in avanscoperta quello comincerà a risalire la fila di macchine diretto verso i gabbiotti della dogana che si troveranno là in fondo appena prima della linea dell'orizzonte tornerà dopo venti minuti dirà che in dogana c'è un tedesco che blocca il traffico che dice No, voi volete entrare nell'unione europea ma questa non è la strada giusta, io non sono in regola, non sono in regola, voi non mi avete controllato il baule, non sono in regola, non sono in regola, e il numero di telaio della mia macchina, l'avete verificato? Si verifica il numero di telaio, quando passan le macchine, forza, apriamo il

cofano.

Che razza di gente, penserete voi allora, e pensare che hanno anche il coraggio di chiedere l'ingresso nell'unione europea, penserete. Io quando torno a casa scrivo una lettera al Resto del Carlino Cosa andiamo a dar delle speranze di entrare nell'unione europea a della gente che non sanno neanche fare il loro dovere come si deve nelle frontiere, gli scrivo, quando torno a casa, penserete, e il Resto del Carlino vi risponderanno vi diranno Ma di chi parli? Ma della Lituania, o della Lettonia, gli scriverete, e tra un pensiero e l'altro, guarda di qui guarda di là, avranno messo il tedesco su una corsia privilegiata dove gli aprono tutta la macchina E i cani, sentirete intanto che passate, se avessi della droga, sentirete, tra un pensiero e l'altro sarà arrivato il vostro turno vi lasceranno andare.

Appena passata la frontiera vi accorgete di una macchina ferma con dei turisti occidentali che parlano con dei poliziotti Questa cosa sì che può interessare ai nostri lettori, penserete, un dialogo tra turisti e poliziotti lettoni, o lituani, aspetta che faccio inversione torno indietro, penserete, e tornerete indietro, vi metterete lì vicino alla macchina a far finta di niente, a guardare per terra come se cercaste qualcosa mentre starete ascoltando quello che dicono i turisti occidentali che dicono Ma no, facevamo i cento, Venite, venite a vedere, diranno i poliziotti, abbiamo il radar in macchina facevate i centoventi, e una ragazza occidentale turista andrà in macchina con loro, quella che guidava, tornerà dicendo che i poliziotti lettoni o lituani hanno effettivamente il radar che devono ritirar la patente fino al pagamento della multa che bisogna pagarla in banca e che costa ottanta euro Meno male che noi andavam piano, penserete voi intanto che continuerete a far finta di cercare qualcosa in realtà starete ascoltando per poi rendere conto.

E farete bene a ascoltare, perché poi succederà un colpo di scena che i poliziotti lettoni, o lituani, Ma dov'è il blocchetto, diranno, Abbiam perso il blocchetto anche se avevate i soldi lettoni o lituani non potevamo farvi la ricevuta Noi non ci serve, la ricevuta, diranno gli occidentali prenderanno al volo l'occasione tireran fuori cento euro in contanti Ma dov'è il resto, diranno i poliziotti, abbiam perso il resto non possiam darvelo Pazienza, diranno gli occidentali e i poliziotti paterni si

raccomanderanno allora due cose, sentirete intanto che guarderete per terra una terra lettone o lituana bisogna di acqua piena di crepe, primo, di non dir niente a nessuno, secondo, di rispettare i limiti di andare non oltre ai novanta massimo ai cento e poi i turisti partiranno, contenti di essersela cavata con cento euro, i poliziotti vi guarderanno a voi Cosa fate qui, vi chiederanno, Stavam cercando dei funghi, risponderete, Che funghi? vi diranno loro, che non piove da tre mesi, Dei funghi lettoni, risponderete voi, O lituani, dirà un altro di voi e i poliziotti si guarderanno tra loro Tutto ciò è molto sospetto, dirà un poliziotto, noi adesso quasi quasi vi diamo una multa per occupazione impropria del territorio lettone, o liutano.

Che voi, non sapendo cosa fare, rimarrete un momento senza parole fino a quando uno di voi non dirà Le multe, una volta non c'erano, le multe, che i poliziotti si guarderanno tra loro e diranno Effettivamente, una volta, non c'erano, e vi lasceranno andare e tutto è bene quel che finisce bene.

Dopo poi uno di voi dirà che la Lituania come ci arriverà a lui gli farà venire in mente due cose, primo, che si capisce subito che non è la Calabria e neanche la Puglia, secondo che la Lituania han tanta di quella terra che tra qualche anno diventa uno di paesi più ricchi d'Europa e poi, quando vi fermerete a mangiare in un autogrill lituano proverete a pagare in euro solo la cameriera lituana No, dirà, No euro, in un modo anche un po' brusco come a dire che se fosse per lei, lei non ci teneva neanche, a entrare in Europa che a uno di voi, che sarà anche l'unico che avrà la carta di credito che pagherà lui, e per i più curiosi che voglion sapere quanto pagherà vi diremo anche quanto pagherà sei euro e sessantasei, pagherà, e per quelli che oltre che curiosi sono anche pignoli che non solo voglion sapere quanto spenderanno, anche quello che mangeranno, voglion sapere, che se non scrivessimo adesso quello che mangeranno Ve' che guida, direbbero, non mi dicono neanche quello che mangerò in Lituania ah, ho comprato proprio una bella guida, direbbero quelli, per i curiosi e anche pignoli e forse anche un po' spaccamaroni una zuppa di cipolle e un'insalata olivié e un cappuccino e due paste, mangerete, seppiatelo, e all'unico che avrà la carta di credito la cameriera gli farà talmente girare i maroni

che pianterà lì le paste a metà Io vi aspetto in macchina, dirà, e voi finirete di mangiare e poi andando in bagno lo troverete occupato da due autostoppiste lituane che entreranno nel bagno brutte e sporche come degli indici e usciranno dopo mezz'ora pulite e profumate pettinate ma brutte come prima e tutte con un'aria come per dire E be'? Cosa c'è da guardare? Il bagno serve per fare il bagno, se no perché si chiamava bagno, avranno l'aria di dire, la autostoppiste lituane, o lettoni, e voi, quando uscirete tornerete in macchina ci sarà quello di Masone che vi aspetta in macchina e ripartirete.

Ma te, gli chiederete poi a quello che vi aspetterà in macchina, hai mangiato qua in macchina? No, risponderà lui, non ho mangiato in macchina che queste cameriere lituane m'han fatto passar l'appetito, dirà, e partirà poi con una tirata sulla differenza tra le cameriere lituane e le doganiere slovacche che è una differenza culturale, vi spiegherà, è la differenza tra la tracotanza arrogante e l'alterigia arrogante che la tracotanza arrogante, dirà, a differenza dell'alterigia arrogante non resta in mente, e tra pochi chilometri ce la saremo già bell'e che dimenticata, dirà e voi gli direte Ma te, sei sicuro di non aver mangiato in macchina? Ma no, vi dirà lui, ti ho detto che mi han fatto passar l'appetito. Ah, direte voi, allora niente. Mi sembrava si sentire un gran odor di puzzone, direte, si vede mi sbaglio.

La Lituania, bisogna dire, dopo un po', è un po' monotona. Comunque, dirà uno di voi, di terra ce n'è un bel po'. E anche di alberi, dirà. E così fino al confine con la Lettonia non succederà niente se non che uno di voi quello di Masone quello che guida Sai che, dirà all'altro quello che sta davanti, adesso lo sento anch'io odor di puzzone? No, risponderà l'altro, adesso sono io che ho scoreggiato.

La dogana tra Lituania e Lettonia, sarà la prima dogana che vi fanno aprire il cofano che è già un segno di qualcosa come per esempio del fatto che la Lettonia è un paese dove fan le cose come si deve un paese che resta in mente che fin quasi da subito vedrete le case più colorate e anche far la benzina costerà meno che in Italia e se vi dobbiamo consigliare un posto dove farla vi consigliamo Lukoil che noi lì ci siam trovati bene.

Anche se in Lettonia non è che starete proprio benissimo che vi divertirete, che la Lettonia dopo qualche

chilometro è un po' noiosa, se dobbiamo esser sinceri non illudervi con delle speranze di un viaggio subitaneamente avventuroso che avventuroso vedrete che sarà avventuroso, ma non subito immediatamente, dopo, che il viaggio d'andata se non fosse per il puzzone che uno di voi avrà avuto la lungimiranza di prender su e poi anche per la doganiera slovacca non avreste quasi niente da raccontare, del viaggio di andata, neanche Mariano Montori, che magari voi prima di partire avrete pensato Be', male che vada nel corso del viaggio se magari mi annoio di tanto in tanto mi viene in mente Mariano Montori invece Mariano Montori arriverà dopo quando sarete già quasi arrivati a destinazione in Lettonia niente Mariano Montori e anche di multe, per dire, in Lettonia di multe non ne sentirete neanche parlare.

Meno male che dopo un po' arriverete a Riga parcheggerete in centro e uno di voi Questa qua, dirà, appena entra nell'Unione europea è destinata a diventare la capitale culturale dell'Europa, si vede, dirà uno di voi intanto che vi avvicinerete a un chiosco in un parco prenderete della birra delle patatine vi siederete sopra una panca a bere le birre a guardare i clienti lettoni di questo locale nel parco seduti nei tavoli.

Che soprattutto ci sarà un tavolo davanti a voi con tre donne presumibilmente tre lettoni e un uomo presumibilmente un lettone che quest'ultimo si accenderà una sigaretta si metterà a fumare languidamente a guardare le donne a fare dei gesti d'intesa con la testa, degli occholini per dire, gesti d'intesa ai quali le donne reagiranno un po' infastidite molto imbarazzate si metteranno a guardare per terra nei loro bicchieri una perfino si alzerà lasciando a metà la sua bevanda in un tazzina di plastica marrone scuro forse un tè oppure un caffè o un cappuccino di preciso non lo saprete.

Quello che saprete che lui, il presunto lettone, vista la reazione delle donne al suo tavolo rivolgerà la sua attenzione altrove e più precisamente a uno di voi comincerà a fargli anche a lui dei gesti d'intesa dei sorrisini delle scosse di testa come per dire Andiamo di là tra le frasche che ti spiego una cosa.

Che quello di voi a cui saranno rivolte queste attenzioni si alzerà Andiamo via, vi dirà, questo posto non mi piace. Ma se dobbiamo ancora finire la birra, gli direte voi, Ve ne offro una io in un altro posto basta che

di qui andiamo via, dirà lui, e voi vi alzerete e andrete via e effettivamente troverete un posto molto elegante che potrete anche pisciare in dei bagni anche quelli molto eleganti da ristorante di prima classe ma per via dei prezzi ancora accessibile e col bagno gratis cosa da non sottovalutare, in oriente.

Solo che poi vi fermerete tanto che una di voi le sarà venuta fame ordinerà un'insalata quando sarà ora di partire voi arrivati alla macchina sentirete ancora lo stimolo del pisciare e lascerete i vostri compagni di viaggio vi metterete a cercare un bar nel centro di Riga girerete a destra, poi ancora a destra, dall'altra parte della strada vedrete un bar molto elegante entrerete ordinerete un caffè in questo bar munito anche lui di bagni anche puliti e con dietro il bancone anche il lambrusco dell'Emilia che per voi sarà una bella sorpresa, trovarlo a Riga, e poi piscierete, uscirete per strada, rifarete al contrario la strada di prima ritroverete i vostri compagni di viaggio che vi aspetteranno pazienti, una paziente, l'altro un po' meno che l'insalata a lui non gli andava ma poi improvvisamente gli sarà venuta fame lo vedrete lì sul cofano della macchina a trafficare con la scatola del puzzone.

Che poi una volta ripartiti alla volta dell'ultimo paese balcanico la cosiddetta Estonia Ma dopo due giorni e mezzo di viaggio, gli chiederete, e con questo caldo, che farà caldo, quando partirete d'estate, Dopo due giorni di viaggio e con questo caldo, gli chiederete, si mangia ancora, il puzzone? Eh, vi risponderà lui, dopo due giorni e mezzo, ha un brutto sapore.

Che voi anche un po' infastiditi da questo pensiero di aver ancora in macchina il pericolo puzzone dopo due giorni e mezzo di viaggio, e non un puzzone normale, un puzzone in avanzato stato di putrefazione che se vi scoprono in qualche frontiera Cos'avete in questa scatola, vi chiedono, penserete, No, niente, niente, dite voi, Aprite, vi dicono, e dopo garantito a limone vi legano per inquinamento o per porto d'armi abusivo o per crudeltà mentale non lo sapete che le leggi balcaniche e baltiche non le conoscete ma qualche accusa di sicuro la trovano e nella macchina si comincerà a sentire un imbarazzo che sarà il segno di un'unità di pensiero come se tutti stavan pensando alla stessa cosa ma non ne parlava nessuno fino a che uno Be', non dirà, io dei rigagnoli

ne ho già avuto abbastanza. Rigagnoli? gli chiederete gli altri due all'unisono. Eh, risponderà lui, gli abitanti di Riga come si chiamano, non si chiaman rigagnoli?

Che sarà una battuta che non fa molto onore alle sue origini di Masone ma bisogna capirlo, che lui se l'ha detta il motivo che era in imbarazzo per il puzzone e per il pericolo di portarsi dietro delle merci infiammabili per un viaggio così lungo pericolo che vi ci ha implicati anche voi senza volere e adesso ne sentirà evidentemente la responsabilità e questo sarà il primo screzio all'interno della vostra macchina dopo ben due giorni e mezzo di viaggio un viaggio che fino a questo momento se non sarà stato molto avventuroso, e questo è vero, sarà stato però molto amichevole senza neanche uno screzio fino a quando il puzzone comincerà a degenerare e allora, inevitabilmente, i primi screzi ma è anche normale.

Uscire da Riga, non si troverà neanche un cartello neanche pitturato, per fortuna ci saranno degli autostoppisti sul ciglio della strada dalla vostra parte con un cartello che dirà che loro dovranno andare a Smaltente allora prenderli su non li prenderete su, che tra le borse con le cassette le borse con i vestiti le borse con l'acqua la torta di mele e, isolata che non prenda contro a niente neanche per caso che non succeda un disastro, la scatola di plastica con dentro il puzzone, tra tutte queste cose sulla macchina non c'è posto neanche per un autostoppista prenderli su non potete, però vi confermeranno che starete andando bene unica conferma nel giro di cinquanta chilometri in uscita da Riga che se vogliono diventare la capitale culturale dell'Europa forse è il caso se ci aggiungono qualche cartello, vicino a Riga, oppure almeno assumano gli autostoppisti con un contratto almeno di collaborazione continua e continuativa speriamo che quando arrivate lì voi ci siano anche quando arrivate lì voi quando siamo arrivati lì noi c'erano ci hanno salvati.

Un'altra cosa che vi sorprenderà, della Lettonia, il nord, che sarà più verde del sud, e questa non è una cosa sorprendente, sorprendente sarà il fatto che anche in Polonia, avrete notato che il nord, della Polonia, è più verde del sud, ma adesso pensarci anche questo non è molto sorprendente, è normale, quello che non è normale, penserete, che il nord della Polonia è più verde del sud della Lituania, che è più a nord del nord della Polo-

nia, e che il nord della Lituania è più verde del sud della Lettonia, che è più a nord del nord della Lituania, come se tutti i paesi, il sud era brullo, il nord era verde come anche i paesi in cui avrete vissuto anche in Iraq, che uno di voi quello che penserà queste cose sarà vissuto anche in Iraq, e se non ci è ancora andato ci andrà comunque prima del viaggio, o l'Algeria, che uno di voi quello che penserà queste cose avrà vissuto anche in Algeria prima, dell'Iraq, e se non ci è ancora andato significa che questo viaggio alla scoperta dei misteri d'oriente ci metterà qualche anno, a farlo, che se deve ancora andare in Algeria là ci starà un anno e mezzo, poi un anno e un po' in Iraq, poi l'università sei anni pieni di soddisfazioni poi la Francia anche la Francia, lui noterà che il sud è più brullo e il nord più verde soprattutto d'estate e che il sud della Francia è più brullo del nord dell'Italia, che è più a sud, noterà lui sarà un grande osservatore quello che farà il viaggio con voi che penserà queste cose e che poi dovrà accorgersi che anche il nord della Lettonia, è più verde del sud dell'Estonia, che è più a Nord, del nord della Lettonia ma questo se ne accorgerà poi dopo quando arriverà in Estonia non anticipiamo le cose che in Lettonia ne succederanno ancora, di cose.

Per esempio succederà che le autostrade lettoni, in particolare quella che da Riga porta verso il nord del paese verde e rigoglioso e punta al sud dell'Estonia brullo e desolato questa autostrada è interrotta da un treno altro che le autostrade polacche, qui sì che son dei professionisti, con i bambini che corrono in mezzo alla strada che si spostano all'ultimo e poi vi guardano dal bordo dell'autostrada con uno sguardo di spavento e di sfida che a voi vi verrà da pensare che così guardano quelli che hanno la faccia nel mondo, mentre voi per la maggior parte del tempo la faccia l'avrete fuori dal mondo, vi verrà da pensare, e questa cosa della faccia nel mondo e della faccia fuori dal mondo voi penserete che è una cosa troppo impegnativa, per una guida di viaggio e deciderete di usarla per un romanzo che quando partirete per questo viaggio starete cercando di metterlo insieme che voi sarete della gente che scrive dei libri, e se far questo viaggio vi interessa davvero e non avete ancora cominciato a scrivere un libro è un bel lavoro che cominciate perché se non scrivete dei libri questo viaggio ve lo scordate che questo è un viaggio per gente che scrive dei libri, i maschi, la donna il viaggio è per

gente che farà la redattrice per dei motivi che a lei le piace moltissimo, fare la redattrice che avrebbe potuto fare qualsiasi altra cosa, nella sua vita quindi, regolarsi, altrimenti questo libro l'avrete comprato per niente non possiamo crederci, meglio che vi mettete a scriver dei libri o andare in Algeria o in Iraq o in Irlanda o a mandar dei curricula alle case editrici altrimenti tutto quello che avete letto sino a questo momento, non serve a niente.

Ma noi non vogliamo credere di scrivere delle cose prive di senso che non servono a niente che contribuiscono solo a aumentare la confusione noi preferiamo pensare che le nostre cose son utili e non dipende da noi, dipende da voi, così allora, se davvero avrete seguito le nostre indicazioni e avrete fatto tutto quello che vi abbiamo raccomandato di fare sia prima che durante il viaggio alla scoperta dell'oriente misterioso voi arriverete all'ultimo autogrill prima del confine tra Lettonia e Lituania cullati da questi pensieri di faccia nel mondo di faccia fuori dal mondo e avrete il problema di liberarvi della moneta lettone che in Lituania magari non ve la cambia nessuno e le monete lettoni una corona lettone vale circa tre euro, mica cazzate.

Allora poi dopo in questo autogrill con tutti gli spiccioli che vi sono rimasti comprerete: una bottiglietta di Coca cola, una bottiglia di acqua minerale Bonaqua, quattro pile per la macchina fotografica, una cioccolata Rigona cento grammi, una cioccolata Lukss cento grammi, una bottiglietta di vodka Vips duecento grammi, una bottiglia di Balzam herbal bitter quarantacinque gradi che vi sarà stata consigliata dalla venditrice in persona e sarà un regalo per Saša Danilevskij che è un professore dell'università di Tartu che lo conoscerete o l'avrete già conosciuto quando farete o avrete fatto l'università e se lo conoscete, non c'è bisogno che ve lo descriviamo, se lo conoscerete non c'è bisogno che ve lo descriviamo lo stesso e per i più pignoli che vogliono sapere quanto spenderanno sette corone e trentatré centesimi, spenderanno, di cui quattro corone e trentaquattro centesimi solo per il Balzam.

Che poi rientrerete in macchina si metterà a guidare la donna quello di Masone si metterà dietro aprirà la sua vodka Vips Volete un po' di vodka? chiederà agli altri, No, risponderà l'uomo, io bevo l'acqua, No, risponderà la donna al volante, io bevo la coca cola. Al che quello

di Masone, prima di chiudersi in un silenzio che agli altri che agli altri li farà pensare alla doganiera slovacca dirà soltanto che la Vodka Vips, una volta non c'era, in Lettonia, la Vodka Vips.

Dopo arriverete nel paese di Valka, confine lettone e cercherete le indicazioni per il confine estone il paese di Valga, non ne troverete, girerete per dieci minuti per il paese lettone di Valka che non si troverà la via dell'Estonia che i numeri Che nervoso, comincerà a dare la donna al volante, che nervoso, dove vado? Lasciatemi stare che ho un diavolo per capello, dirà, Dove vado? Vado a destra? Vado a sinistra? Dove vado? Che nervoso, dirà, e saranno i primi segni di numeri dopo tre giorni di viaggio non potrete mica lamentarvi, vi sarà andata fin troppo bene, se ci pensate.

Allora, visto che quello di Masone sarà dietro immobile e silenzioso a guardare attraverso il finestrino il paesino di confine lettone di Valka voi Fermati qua, direte alla donna al volante, e attraverso la strada chiederete a una ragazza dov'è la frontiera, La frontiera grossa o quella piccola? vi chiederà lei, La più vicina, risponderete voi, È lì, vi dirà lei, e vi indicherà una casa che voi ci girerete intorno e dietro ci sarà proprio la frontiera.

Cioè più che una frontiera, una specie, un gabbiotto con una sbarra e dopo tre metri un altro gabbiotto con un'altra sbarra che voi sarete l'unica macchina in fila che penserete Questa volta sì che ci sbrighiamo e invece vi sbaglierete.

Che la doganiera lettone, pur non essendo una di quelle che si ricordano come quella slovacca, sarà anche abbastanza simpatica solo costretta dal fatto di essere lettone e quindi precisa e pronta naturalmente da anni e anni all'ingresso in Europa prima ancora che ci fosse l'Europa che l'Europa, sembra una di quelle cose che ci son sempre state e invece una volta non c'era, l'Europa, cosa difficile da capire risulta forse più facile con l'Eurasia (che l'Eurasia, una volta non c'era, l'Eurasia), la doganiera lettone, dicevamo, controllerà tutto per bene anche il numero di telaio della macchina che trovare il numero di telaio sarà anche abbastanza difficile anche considerando che il padrone della macchina si disinteresserà della questione sarà uscito dalla macchina si sarà girato indietro a guardare il paesino lettone di Valka interrompendo la sua contemplazione solo di tanto

in tanto quando si metterà a contemplare le ragazze lettoni di Valka che attraverseranno la frontiera per recarsi a passar la serata nel paese estone di Valga aspettando pazienti il controllo dei documenti come anche voi, che dopo che la donna al volante, rientrata rapidamente in possesso di tutte le sue facoltà mentali dopo un attimo di improvvisa preponderanza dei numeri nella sua testa troverà il numero di telaio anche voi aspetterete dentro la macchina e aspetterete ancora abbastanza ma poi alla fine passerete in blocco dal controllo doganale di Valka in Lettonia al controllo doganale di Valga in Estonia facendo tre metri fermanovi davanti alla sbarra chiusa proprio sotto una casa rossa che incornicerà questo scorcio di paesaggio balcanico o baltico dandogli un'aria di sipario teatrale come se non era vero davvero invece quando lo incontrerete sarà vero davvero, sappiatelo.

L'Estonia, non vi si presenterà subito come paese amichevole che voi direte Ah, finalmente siamo arrivati in Estonia, no, che quando la doganiera estone vi chiederà di guardare il numero di telaio voi penserete, Va be', lo fa per far vedere alla sua collega lettone che vi guarderà dalla Lettonia tre metri più indietro che anche lei sa le procedure europee e poi è facile, penserete, adesso il telaio lo sappiamo benissimo dov'è il numero glielo facciamo vedere in quattro e quattr'otto anche senza l'aiuto di quello di Masone, che quello di Masone è sempre lì che rimira il paesaggio e le lettoni e le estoni che passano avanti e indietro ogni volta che passano fanno vedere i loro passaporti ogni volta le fanno aspettare anche dei cinque minuti che però non son niente, rispetto a quello che aspetterete voi.

Che voi, mettetevi l'anima in pace, dopo quaranta minuti sarete ancora lì che espletate le formalità si riuniranno in tre intorno ai vostri passaporti la doganiera, un doganiere anziano pelato che sarà forse il capo doganiere e un doganiere giovane che sembra molto pedante che guarderà i passaporti con la lente d'ingrandimento come se non aveva mai visto un passaporto italiano oppure chissà, cercherà forse dei microbi.

Fatto sta che dopo cinquanta minuti sarete ancora lì che vi starete incazzando contro l'Estonia prima ancora di entrarci tutti e due tranne quello di Masone che sarà in uno stato di contemplazione estatica della fine della Lettonia mentre voi l'unica cosa che contemplerete

il cartello di stop estone che scoprirete che in Estonia stop si scrive stopp, con due pi, e anche di un altro cartello di controllo che scoprirete che controllo in estone si scrive kontroll, col cappa e con due elle fino a che poi alla fine non vi lasceranno andare che poi nella macchina il navigatore dirà Magari gli estoni della dogana di Valka son stati così fiscali per via che è appena passato di lì il tedesco che gli ha detto E la macchina, non me la controllate? E il passaporto, non lo verificate col microscopio? Non avete un microscopio? Ah, siete proprio pronti per l'Europa, e se io ero un falsario, gli ha detto magari il tedesco magari era per quello, dirà il navigatore mentre la donna al volante starà cercando la strada per Tartu Dove devo andare, dirà, a destra, a sinistra, dove devo andare, e quello di Masone da dietro dirà che questo paesino di Valga a lui gli avrà mosso dentro un sentimento che era un sentimento così importante che lui avrebbe voluto pensare soltanto al sentimento che provava dopo la visita a Valga solo contemporaneamente appena partiti dalla dogana di Valka gli era venuto un gran mal di pancia aveva il dubbio che gli si stesse putrefacendo il puzzone dentro al pancia dov'era la strada per Tartu lui non lo sapeva però per cortesia cercare subito un bar se no il vostro viaggio starà per prendere una piega non bella, dentro alla macchina.

In Estonia, per fare benzina noi vi consigliamo la Statoil che noi ci siamo trovati bene sia come benzina che come servizi voluttuari come caffè acqua bagni eccetera eccetera.

L'unica cosa, cercate di evitare il primo distributore Statoil dopo Valka che tra l'altro probabilmente lo troverete chiuso che sarà stato dichiarato zona protetta di catastrofe naturale e interesse scientifico dopo che un ignoto avrà fatto cadere in un cestino della spazzatura una sostanza informe e sconosciuta molto spuzzolenta che gli scienziati estoni sono degli anni che ci lavorano per classificarla il celebre progetto puzzone degli scienziati estoni che forse qualcuno di voi ne avrà sentito parlare.

Tutti molto più leggeri dopo l'esperienza di Valga e di Valka e dopo le avventure immediatamente seguenti, raggiungere Tartu sarà uno scherzo, per le strade estoni libere dal traffico e circondate solo dalla natura brulla del sud dell'Estonia e da mucche e cavalli e qualche

cicogna, il problema poi sarà a Tartu di trovare ulica Muru, che il vostro conoscente professor Danilevskij abiterà proprio in ulica Muru una strada che voi non saprete dov'è che ci sarete stati otto anni prima ma venendo dall'altra parte da Leningrado che allora non si chiamava neanche ancora San Pietroburgo.

Dove devo andare? avrà cominciato a dire la donna al volante, A destra, a sinistra, dove devo andare? allora voi la farete fermare vicino a un gruppo di estoni giovani, scenderete, chiederete l'indicazione di dove si trova ulica Muru, vi risponderà in russo una ragazza molto gentile con anche una cartina che vi farà vedere che dovrete attraversare un ponte poi voltare a sinistra per una via importante poi l'ultima a destra su questa via importante sarà ulica Muru, e come si chiama la via importante non ci ricordiamo comunque voi non vi serve che vi fermerete a chiedere al primo gruppo di estoni molto gentili ve lo dirà la ragazza, come si chiama.

Però, chi lo sa, forse non capirete bene, o forse le indicazioni saranno un po' approssimative, o forse la cartina sarà sbagliata, o forse voi sarete distratti sta di fatto che vi perderete, a Tartu, dall'altra parte del fiume, e fermerete uno che starà portando in giro un cane gli chiederete di ulica Muru, e intanto che il cane vi annuserà le mani anche con un atteggiamento po' aggressivo da cane poco estone e poco gentile lui vi dirà, in russo, Ulica Muru, ulica Muru, ulica Muru, di là, dirà il padrone del cane.

Che poi voi andando di là troverete solo una gran strada buia con solo una corriera delle Euro lines e il cartello che segna la fine della cittadina estone di Tartu e tornerete indietro fermerete degli estoni giovani in bicicletta gli chiederete in inglese di quella strada importante che noi adesso non ce la ricordiamo loro vi risponderanno in estone Kappoieli, Kappoieli, vi diranno, che vederlo scritto così non ci capirete niente ma sentirlo accompagnare dai gesti eloquenti degli estoni giovani in bicicletta uno anche un po' ciccietello e pelato voi capirete difatti alla fine della strada quando la donna al volante Dove devo andare? chiederà, A destra, a sinistra, Dove devo andare, A destra, le direte, e difatti a destra sbucherete sulla strada importante e poi finita la strada importante l'ultima a destra, ecco ulica Muru.

Entrando in ulica Muru uscendo dalla macchina voi avrete nel petto un sollievo che un sollievo simile sarete destinati a provarlo con una intensità ancora più forte nel viaggio di ritorno, in Polonia, sulla strada per Bialystock, quando incontrerete per l'ennesima volta dei vostri connazionali tutti incolonnati sopra dei camper che saranno vostri connazionali che saran stati in Russia anche loro così come voi ma in dei posti diversi, da voi.

Sarà un momento che il Pilota, ovvero Fangio, come la chiamerete poi dopo, ovvero la donna al volante, che sarà succube di tutti quelli che le stanno davanti, che se uno mette la freccia per fermarsi a destra, anche lei mette la freccia a destra ma per un istinto di difesa, perché quando sarà ora di tirare fuori gli artigli, intorno a Vienna, ah lì sarebbe meglio non esserci.

Comunque lei per il momento sulla strada per Bialystok sarà ancora nella fase didattica detta dell'apprendimento e quando c'è uno che mette la freccia, mette la freccia anche lei e si ferma dove si ferma chi la precede.

Voi, in macchina, rimarrete un po' stupiti. Cosa ci siamo fermati a fare? direte. Poi vedrete quelli del camper che si raccolgono intorno al vostro finestrino. Cosa ci avete sempre da venir qua? gli chiederete. E da lì verrà fuori la storia che loro sono in vacanza, ma allo stesso tempo devono ammortizzare le spese dell'investimento che han fatto e un ospite sul camper sarebbe opportuno proprio per questo e allora vi chiederanno se vorrete far loro l'onore di visitare il loro camper che l'han comprato apposta. Così deciderete di fermarvi per aiutare questa povera gente.

Ma voi dove siete stati? vi chiederanno alla fine questa povera gente dentro nel loro camper tutti pigiati che sarà un camper da tre voi ci sarete dentro in dodici e dopo qualche ora che vi sarete suppati i loro racconti delle loro vacanze a Valdaj a Čerepovec e a Rybinsk Ma voi dove siete stati? A San Pietroburgo, gli direte voi. Ah, sì, vi diranno loro, San Pietroburgo, forse ci siamo passati, Sì sì ci siamo passati, Dov'è è al Nord? Eh sì, è giù di lì, gli direte voi, però adesso scusate che dobbiamo andare, gli direte, e li ringrazierete, li saluterete, uscirete finalmente dal camper e uscire finalmente dal camper avrete nel petto una sensazione che vi ricorderete sarà simile alla sensazione che avrete avuto quando

sarete stati a Tartu in ulica Muru che sarete scesi d'in macchina per cercare la casa e l'appartamento che voi vi adesso vi abbiamo fatto un po' di confusione Che casa? vi chiederete Che appartamento?

La casa numero dodici l'appartamento numero trentadue, vi risponderemo noi, quelle dove ci abita il vostro amico professor Danilevskij e dove voi avrete anche già dormito ma prima quando c'era ancora l'Unione Sovietica o subito dopo che l'avevano eliminata comunque in una delle vostre esperienze della vostra vita futura che se non le avete ancora fatte prima o poi le farete state tranquilli.

L'appartamento lo troverete poi subito, ma prima di trovare l'appartamento nel cortile di queste case sovietiche costruite in Estonia negli anni cinquanta secondo un disegno ispirato da Chlebnikov, e diffuso da Chruščëv nel mondo del patto di Varsavia, grande patto il patto di Varsavia, vi verrà da pensare nel cortile di questa casa di Tartu sovietica dove abitano solo dei russi che parlano solo il russo non abitano estoni non parlano in estone in questo cortile, dicevamo, si sentirà un rumore come di tromba, ma non di tromba normale, di tromba di culo, un rumore ripetuto anche abbastanza volte tre o quattro volte una volta anche forte ogni modo voi penserete Cosa vuoi che sia e troverete la casa numero dodici l'appartamento numero trentadue suonerete, non verrà ad aprire nessuno.

Ritournerete in cortile, Ma prova a suonare un'altra volta, vi diranno, tornerete su, suonerete, non risponderà nessuno, ritornerete in cortile, attraverserete il cortile, vedrete che da una delle finestre che prima era chiusa si sposterà una signora russa con una pila chissà cosa cercherà, probabilmente quello che faceva i rumori di tromba di culo forse era un suo amico che si era perso a quest'ora già tarda che in Estonia oramai sarà già mezzanotte del terzo giorno di viaggio e rientrerete in macchina dove la donna al volante si starà riposando dal viaggio stressante Non c'è, le direte, bisogna cercare un albergo.

Ah, sarà dura, trovare un albergo nel centro di Tartu perché l'Hotel London, non è che voi siete venuti da Basilicanova e Masone e Osteria Grande per andare a finire all'Hotel London di Tartu che nella hall c'è anche una cascata, non che non abbiate i soldi, ce li avrete,

i soldi, uno avrà anche la carta di credito Visa che la prendono in tutto il mondo non sarà un fatto di soldi, sarà un fatto che vedere un albergo con delle cascate nell'atrio, voi non c'entrerete neanche ne cercherete un altro ah, sarà dura, trovare un altro albergo estone troverete solo alla fine una pensione ma quante difficoltà, non a trovarlo, trovarlo lo troverete subito, dopo, per parcheggiare, per dire.

Che il pensionante sarà uno di quei tipici estoni che parlano solo estone e appena appena un po' di inglese Have you two rooms for three persons? gli chiederete, No, vi dirà lui, e poi aprirà un cassetto tirerà fuori due chiavi della stanza numero otto e la stanza numero nove vi sorriderà. Is it possibile to pay in euro? gli chiederete, No, vi dirà lui, e comincerà a trafficare sul suo tavolino tirerà fuori il listino prezzi in euro. Is it possibile to park our car inside the parking? gli chiederete, e lui non dirà niente comincerà a cercare tirerà fuori una chiave uscirà insieme a voi comincerà a trafficar con la chiave con la serratura del cancello trafficherà cinque minuti non riuscirà mica ad aprire.

Solo che intanto che l'estone trafficava la donna al volante, che sarà rimasta in macchina e si sarà appoggiata al volante e si sarà quasi addormentata, alzata la testa vedrà che il parcheggio della pensione avrà un'altra entrata spalancata aperta senza serrature dove saranno anche parcheggiate altre macchine di altri clienti si dirigerà lì direttamente seguita dallo sguardo dell'estone che allargherà le braccia come per dire Ah, be', certo, e parcheggiata la macchina andrete come si dice finalmente a dormire non prima di aver notato che Hotel in estone si scrive Hotell, con due elle.

Dopo il giorno dopo quando vi sveglierete non ci sarà più l'estone ci sarà un'estone donna che quando le chiederete Breakfast? Yes, vi dirà, breakfast.

Meno male, penserete voi, e farete colazione pagherete uscirete ritornerete a mezzogiorno a cercare il professor Danilevskij in ulica Muru lo troverete e lo sveglierete che la notte prima lui sarà stato a fare il bagno con due suoi amici russi di passaggio in Estonia verso la Norvegia dove andranno a fare i parenti poveri di una sorella trasferitasi là al seguito di un marito capitalista norvegese saranno andati a letto alle tre del mattino e gli darete il Balzam che avrete comprato per lui che lui vi dirà



Ecco una cosa da bere, altro che la vodka, che ieri sera ho bevuto la vodka ma solo per far compagnia ai norvegesi ecco cosa dovevo bere, il balzam, vi dirà, spetta che faccio colazione che ci bevo dietro un bicchierino di balzam che mi rifaccio la bocca dalla vodka di ieri, vi dirà Danilevskij.

Nel frattempo di lasciare che nella casa monolocale con una cucina piccola facciano colazione si rifaccian la bocca Danilevski e i suoi ospiti voi farete una passeggiata per il quartiere russo di Tartu che vedrete dei gatti con le code lunghe e un paio di russi giovani con dei fisici da decatleti in salute altro che il Mississippi, che uno di voi sarà stato in Mississippi dodici giorni gli avran fatto pena, gli americani, a parte i negri, che i negri ancora ancora si salvano.

Comunque a Tartu di negri non ne vedrete e non vedrete niente di significativo, in questa mezz'ora di passeggiata indolente sotto il cielo estone la prima di molte mezz'ore indolenti che vi aspetteranno nel corso del vostro viaggio in oriente che l'indolenza, in oriente, c'è pieno, come saprete anche voi avendo letto un libro che si chiama Oblomov che ha un protagonista che si chiama Oblomov che fin dall'inizio del libro quando lo leggerete vi accorgerete che sarà caratterizzato dal fatto che il suo volto di Oblomov sarà rischiarato solo dal vago luore dell'indolenza, indolenza che si propagherà a tutto l'atteggiamento del corpo di Oblomov e anche alle pieghe della vestaglia, ci sarò scritto, vedrete, se non avete già visto.

Comunque poi finirà anche questa mezz'ora tornerete da Danilevskij che avrà finito la colazione i norvegesi si incammineranno a piedi verso la Norvegia e voi dopo con Danilevskij la prima tappa obbligata di queste visite a Tartu, il cimitero sulla tomba del professor Lotman Jurij Michajlovič e su altre tombe interessanti del piccolo cimitero estone che sia in Estonia che in Unione Sovietica i cimiteri non saranno quel luogo di dolore che sono in Italia che vanno bene solo per portare dei fiori e per girarci i film dell'orrore, i cimiteri saranno dei posti dove dialogare coi morti e bere magari delle birre sopra le tombe e ci saranno allo scopo di fianco alle tombe dei bevitori e dei bravi conversatori delle panchine sulle quali sedersi a bere e a mangiare e a dialogare col morto con una tomba da buon bevitore e conversatore tra le

quali tombe anche la tomba del professor Jurij Michajlovič Lotman che voi non l'avrete mai conosciuto ma vi diranno tutti che era una brava persona.

Poi a Tartu, per mangiare, noi vi consigliamo il Pronto pizza di ulica Küttri dove potrete gustare una pizza ai quattro formaggi che uno di voi dirà che è la pizza più buona che ha mangiato questi ultimi ventisei anni e una birra Origano che con la pizza si sposerà molto bene come si dice e niente vodka, che a lui a Danilevskij lui vi dirà che a lui non gli piace, bere la vodka, meglio la birra Origano, vi dirà Danilevskij.

L'unica cosa, andateci con dei soldi locali perché l'unico difetto del Pronto pizza di ulica Küttri che non prendono euro non prendono dollari non accettano le credit card nemmeno quelle accettate da tutti come la visa e allora sarebbe magari costretto a pagare il vostro amico professor Danilevskij che siccome è già stato costretto a pagare con noi magari poi dopo si arrabbia, tutte le volte la stessa storia.

Ogni modo, nel caso che vi scordiate questa precauzione dei soldi, dopo cambiateli, a Tartu le banche son sempre aperte voi cambiate i soldi poi gli ridate indietro i soldi che ha speso, al professor Danilevskij, che anche se insegna in un'università gloriosa come l'università di Tartu che a uno di voi che sarà stato a Harvard ci avrà insegnato due anni dopo che si sarà laureato in letteratura americana e dopo che sarà stato in Irlanda avrà tradotto Joyce avrà scritto il testo di una famosa canzone di disco music ah, quante avventure, già, nella vostra vita, prima di questo viaggio alla scoperta dei misteri d'oriente, anche se insegna in un'università prestigiosa che anche a vederla de dentro e da fuori sembra un po' Harvard, vi sembrerà, non è che per quello può offrir da mangiare a tutti gli occidentali che lo andranno a trovare dopo che uscirà questo libro se no era meglio se stavano a casa, se erano andati là da Danilevskij per farsi offrir da mangiare, o no?

Dopo poi vi saluterà, Danilevskij, e voi vi incamminerete con la vostra macchinina, verso la dogana di Narva che come vi avrà detto Danilevskij ci vorranno due ore di strada e un'ora di pratiche doganali e poi, sorpresa sorpresa, sarete già in Russia.

Questa ultima parte del viaggio non vi resterà molto impressa, che dopo Tartu, l'Estonia, bisogna dirlo, è un

po' noiosa.

L'unica cosa che vi ricorderete che uno di voi, che si vede che la pizza quattro formaggi che ha mangiato al Prontopizza di Tartu che eran ventisei anni che non ne mangiava aveva dei difetti di nutrizione allora improvvisamente dentro la macchina sentirete un odore familiare, vi girerete, lo vedrete sul sedile di dietro che trafficherà con la scatola del puzzone Cosa fai? gli chiederete, Eh, dirà lui, m'è rimasto un buchino, poi lo devo finire, se no addio. Ma non l'avevi buttato via? gli chiederete. Cosa? Il puzzone. Sì, il puzzone sì, l'ho buttato via, però m'è rimasto il puzzone due che devo finirlo se no poi dopo va a male, allora addio.

Da Tartu a Narva come ormai saprete normalmente ci vogliono due ore, però bisogna che consideriate che a un certo punto a uno di voi, quello del puzzone, gli sembrerà che stiate andando nel posto da cui venivate e che l'altra, la donna al volante, a un certo punto sarà sicura che per andare nel posto dove dovete andare si deve voltare a sinistra, invece bisogna tirar dritto, allora arrivare a Narva voi ce ne metterete magari quattro, di ore, poi dopo comunque alla fine ci arriverete, in dogana, sotto la fortezza di Narva, che dall'altra parte, oltre la fortezza, il tratto di cielo che riuscirete a vedere sarà già un cielo russo così alto e pulito che voi penserete che ormai sia finito, il cosiddetto viaggio di andata, invece forse vi sbaglierete, pensare così.

Che voi avrete pensato che per andare in Russia da Narva bisognasse andare in dogana e sarete andati in dogana, invece non bisognava mica andare in dogana, vi diranno, bisognava andare prima in un piazzale di cemento grandissimo dall'altra parte della città a registrarsi e allora ci andrete e appena entrati vi daranno un numero vi diranno di mettervi in fila voi scenderete dalla macchina che avrete voglia di pisciare cercherete il cesso Ci sarà un cesso in questo piazzale? penserete.

Ci sarà, un cesso, in questo piazzale, e sarà il cesso più sporco che avrete visto negli ultimi ventisei anni della vostra vita con vicino al cesso anche dei gabbiani che beccheranno nel cassonetto del rudo che faranno i versi loro da gabbiani e dentro nel cesso di legno uno scalino di legno e poi un buco incrostato di merda e di carta di giornale che voi piscerete tirando il fiato e poi tornar nel piazzale fare la strada dal cesso alla macchina

vi sembrerà come di esser tornati a Bologna a fine luglio in piazza otto agosto e invece sarete in Estonia ai confini con la Russia nel pieno della cosiddetta Eurasia che forse però comincia più in là non si sa, che l'Eurasia è anche un concetto impreciso e poi non so se voi lo sapete ma una volta non c'era neanche, l'Eurasia, penserete intanto che starete tornando dai vostri compagni di viaggio e nel mentre che stavate andando vi attraverserà la strada una donna molto truccata con un cappello verde che vi sorriderà Buongiorno, vi dirà, come va?

Va bene, gli direte voi, sono contento, non mi posso lamentare, faccio un mestiere che mi piace, di soldi ce n'ho ancora un po', adesso vediamo questa guida che qui sembra che siamo in vacanza ma non è che siamo proprio in vacanza, noi stiamo anche lavorando che dopo alla fine questa guida la venderemo anche a qualche editore che io e il mio amico che è il proprietario dell'automobile in fondo, vede l'ultima della fila quell'automobile francese piuttosto elegante, scriviamo dei libri siamo contenti, siamo anche conosciuti, in Italia, modestamente conosciuti, ma conosciuti, direte, e la signora Ah, vi dirà, ma pensa, e vi volterà le spalle se ne andrà sui tacchi delle sue scarpe verdi sotto un grande cappello mosso dal vento.

E voi allora ritornerete dai vostri compagni di viaggio la donna al volante sarà lì al volante, fuori dalla macchina ci sarà l'altro che starà pensando che in questo spiazzo di cinquecento metri per duecento di cemento estone a camminare sotto la randa del sole aspettando un segnale non si capisce bene di chi dopo un po' ci si accorge che non si pensa più alla doganiera slovacca che viene in mente piuttosto Mariano Montori Come descriverebbe lui questa situazione, si chiederà, ma non farà in tempo a finire di chiederselo che si sentirà una voce dire qualcosa da un altoparlante che le macchine partiranno tutte a manetta e voi correrete in macchina Vai vai, direte alla donna volante, e lei partirà e ultimi di una lunga fila di diciassette o undici macchine vi attaccherete all'ultima attenti a non perderla di vista che non avrete idea di dove bisognerà andare e le starete dietro anche correndo dei pericoli lungo la strada la perderete solo quando quasi arrivati lei tirerà dritto mentre voi saprete, per averla fatta già prima, che la strada per la frontiera si andrà a sinistra andrete a sinistra ci sarà

una donna a piedi che vi guarderà allargherà le braccia scuoterà la testa come per dirvi che di lì non si poteva passare.

E, va be', non lo sapevamo, dirà la donna al volante come se la signora estone o russa, forse, a giudicar da violetto della pettinatura, come se la signora russa potesse sentire e poi anche se avesse potuto sentire difficilmente avrebbe capito l'italiano però si vede qualcosa intuirà, che muoverà il braccio come per dire E, va be', dicono tutti così.

Allora dopo questo breve tratto di contromano in Estonia che vi andrà bene starete per arrivare in Russia senza aver preso neanche una multa, mica come quelli che facevano i centoventi in Lituania che poi i poliziotti lituani non avevano il blocchetto gli han dovuto sborsare cento euro in contanti che magari non facevano neanche i centoventi davvero voi invece, anche quando andrete davvero in controsenso avrete la fortuna di non incontrare la polizia estone di incontrare una signora non molto transigente neanche lei ma in fondo in fondo buona che non vi andrà neanche a denunciare neanche una multa e poi a pensarci un'altra cosa sorprendente, che fino a lì nei paese dell'est europeo voi, sembra incredibile, non avrete visto neanche una puttana.

Che poi vi sarà difficile, quando tornerete, farlo capire al giornalista che vi intervista per altri motivi e vi chiede Ma te, che vai sempre nei paesi dell'est europeo, racconta un po', e voi comincerete a raccontargli e dopo un po' lui vi dirà Ben ma, e puttane? Non ci sono delle gran puttane, nei paesi dell'est europeo? Io tutti quelli che tornano dai paesi dell'est europeo mi dicono che han visto solo delle gran puttane, vi dirà il giornalista che vi intervista quando tornate e invece voi di puttane, quando arriverete a Narva, ancora niente, e di multe, ancora niente neanche di multe bravissimi.

Che poi all'addetto all'ingresso della dogana di Narva la donna al volante gli consegnerà la medaglietta metallica con scritto venticinque che gli avranno dato nel piazzale dove torna in mente Montori No, gli dirà l'addetto all'ingresso alla donna al volante, vi devono dare un cedolino verde.

Ma non ce l'hanno dato, dirà la donna al volante. Dovete tornare indietro farvelo dare, dirà l'addetto. Ma noi ci siamo stati non ci hanno dato niente, dirà la donna

al volante. Ho capito, dirà l'addetto, tornate indietro fatevelo dare. Ma noi ci siamo appena stati non ci han dato niente, dirà la donna. Io senza cedolino verde non posso farvi passare, dirà l'addetto. Ma noi ci siamo appena stati non ce l'han dato, dirà la donna al volante. Eh, dirà l'addetto, ho capito.

Retromarcia, piazzale di cemento, gabbiotto.

Al gabbiotto la seconda volta scenderà un altro di voi spiegherà la situazione Si rimetta in fila, vada al gabbiotto là in fondo a farsi dare il cedolino verde, gli diranno, e voi vi rimetterete in fila, quest'altro di voi andrà al gabbiotto Ho questa medaglietta di metallo numero venticinque avrei bisogno di un cedolino verde, gli direte, costa quindici corone, vi diranno, se sono corone le monete estoni non ci farete caso, Ho solo degli euro, gli direte voi che avrete speso tutti i soldi che vi rimanevano dopo il Prontopizza di Tartu, Lì c'è un gabbiotto per il cambio, vi diranno, Grazie, gli direte, Si figuri, vi diranno.

Andrete a cambiare e per i più pignoli, quelli che vogliono sapere sempre tutto anche i cambi che cambi sono che son sempre pronti a dire E be'? Ho comprato una guida che non mi dice neanche i cambi che cambi sono? Ah, bella guida, ho comprato, per quelli lì il cambio sarà ogni euro quindici corone e cinquanta centesimi ma a voi vi daranno solo quindici corone, se son poi corone, i cinquanta centesimi li terranno loro.

Dopo tornerete alla macchina con il cedolino ci sarà uno di voi Ma gli abitanti di Tartu, chiederà, come si chiaman, tartufi? No perché, dirà, sotto il sole battente mi veniva da immaginare come avrebbe descritto Montori questa situazione che forse avrebbe detto Lasciatavi alle spalle la città dei tartufi e delle tartine vi troverete, non più adolescenti, il mattino del ventitré giugno del duemilaetré, a tenere alto l'onore dell'Europa occidentale in una sfida in cui schiacciare il pedale dell'acceleratore con un centesimo di secondo di ritardo può causare decine di minuti forse ore perfino di slittamento nel vostro ruolino di marcia potrebbe, secondo voi, scrivere così, Montori? vi chiederà uno di voi e un altro di voi gli dirà Senti, perché non guidi tu che la macchia è tua?

Che lui, il proprietario della macchina nonché ex proprietario dei puzzonei uno e due, la donna al volante

gli lascerà il posto si metterà lui al volante a fare la posta agli altri autisti soprattutto a un russo con una gran pancia che berrà un bottiglione da un litro e mezzo di coca in poche sorsate poi comincerà a far dei gran rutti e a scherzare con una delle due bambine sedute sul sedile di dietro della sua mercedes che l'uomo al volante dirà Ha anche un figlio, uno così, una bella giustizia.

Che a voi vi verrebbe da chiedergli Ma secondo te, quelli che hanno dei figli, è un premio perché sono bravi? solo non farete in tempo a chiederglielo che dagli altoparlanti si sentirà una voce dire una cosa incomprensibile si aprirà la sbarra partirete a manetta superando quello col mercedes che lo vedrete nello specchietto di dietro che come voi farete la prima curva lui non sarà ancora riuscito a rientrare in macchina ultimissimo voi invece sarete quarti e in conseguenza di una condotta di gara molto accurata e a una scelta dei semafori giusta riuscirete a arrivare alla dogana di Narva buoni secondi e con il vostro bel cedolino da ostentare da fare una faccia come per dire E allora? Andiamo?

E effettivamente alla dogana di Narva andrà tutto bene tempo tre quarti d'ora sarete già in Russia e potrebbe anche essere già finita la prima parte della vostra guida, e invece non sarà finita che per un qualche motivo voi la vorrete finire con una nota polemica, questa prima parte famosa.

Esistono delle guide di San Pietroburgo, magari in inglese, vi dicono che un poeta, in Russia, è come un giocatore di baseball in America, ma voi quelle guide lì non le avrete neanche considerate e avrete fatto bene.

Provate a andare a cercare su quelle guide lì, quelle in inglese, se dicono qualcosa sulle multe che mollano appena entrati in territorio russo a quelli che si son scordati di fare la patente internazionale, provate.

Cercate, cercate pure, cercate anche nell'indice per argomenti, Russian ground, Ivangorod, International Driving Licence, Fine, Two hundred dollars, trovato? Aaah.

E invece dovrebbe esserci, perché la prima volta che vi fermerete in territorio di Repubblica russa per fare benzina, al bancone del bar che ci sarà vicino al distributore Makneft che vi ci fermerete se seguirete i nostri consigli troverete tre italiani che sentirete due di loro che diranno, un uomo e una donna, Quanti soldi ci

restano? Eh, mica tanti. Be', dà, rifacciamo la cassa comune. Va bene, cento a testa? Cento a testa va bene, diranno due di loro e poi si rivolgeranno al terzo, Oh, rifacciamo la cassa comune cento dollari a testa?

No no, dirà il terzo di colpo come se si riprendesse da dei suoi pensieri privati No no, i duecento dollari ce li metto io, dirà, ce li ho ancora dall'Uzbekistan.

E poi sentirete, intanto che voi starete prendendo un caffè beati e tranquilli senza la minima preoccupazione, che gli altri due, un uomo e una donna, cercheranno di convincerlo in tutti i modi Ma scusa, si divide tutto per tre, Ma perché devi metterceli tu, l'abbiam presa insieme, No no, dirà lui, ma scherzate, ce li metto io ce li ho ancora dall'Uzbekistan.

Ma scusa, gli dirà l'altro, son venti minuti che ne parliamo perché non l'hai detto subito? Eh, dirà lui, subito stavo pensando a una doganiera che ho visto lungo la strada.

Che probabilmente anche loro avran fatto la stessa strada che avrete fatto voi e questo sarà il segno di una legge che avrete modo di riscontrare anche nel resto del viaggio che nelle difficoltà, in Russia, è più facile che torni in mente la doganiera, piuttosto che Mariano Montori.

Andranno avanti poi molto, quei tre italiani sfortunati a parlar della multa che avranno preso a Ivangorod, delle conseguenze che avrà sul resto del viaggio Ma e in Ucraina, sentirete, se poi ci fermano anche in Ucraina duecento dollari al picchio come facciamo, sentirete, e poi sentirete anche dell'altro solo che è inutile perder del tempo a spiegarvi queste cose di problemi di multe che voi, avendo comprato questa guida e avendola letta prima di partire, attenzione, questa è una guida che va letta prima, di partire, anche anni e anni prima, non importa, avendo comprato questa guida e avendo aggirato le trappole orientali tipo patente internazionale e tipo anche altre che se avrete pazienza noi ve le spiegheremo tutte una per una, voi di questi problemi non ce ne avrete di quei tre italiani lì ne abbiamo parlato solo per enunciar quella legge delle evenienze della doganiera rispetto alle evenienze di Montori che quella forse ci servirà ancora.

# La rivoluzione arancione vista da Majdan Nezaležnosti

Emanuela Bulli

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 45-53 ◇

Era una bella giornata di sole quella domenica 21 novembre a Kiev. Una di quelle giornate che capitano raramente in questo periodo dell'anno: sembrava che perfino il tempo volesse invitare gli ucraini a uscire di casa e ad andare a votare per il ballottaggio delle elezioni presidenziali. Non che ci fosse stato bisogno del sole per convincere i pantofolai ucraini a compiere il loro dovere di buoni cittadini, visto che il paese, e Kiev in particolare, era da giorni in fermento per l'evento. Il primo turno delle elezioni presidenziali si era svolto infatti in un'altra bellissima domenica di fine ottobre (anche quel giorno c'era il sole) e aveva visto il candidato dell'opposizione Viktor Juščenko spuntarla (come si dice sempre in queste occasioni) per una manciata di voti: viso deturpato da un'intossicazione di origine sospetta (si parla di servizi segreti), fisico sportivo, un passato da finanziere, ex presidente della Banca nazionale ucraina, una parentesi da Primo ministro chiusa molto in fretta per incompatibilità con il presidente Leonid Kučma, sciarpa (o cravatta o gilet) rigorosamente arancione.

Già, l'arancione, questo è diventato il simbolo della rivoluzione ucraina di fine 2004. Sembra che Juščenko abbia scelto questo colore per la campagna elettorale come simbolo di allerta, come una sorta di messaggio alla nazione: "attenzione. Lavori in corso. Stiamo costruendo la nuova Ucraina". E l'arancione è diventato progressivamente padrone della capitale e di gran parte delle città e dei paesi ucraini. Se a ottobre si vedevano manifesti, adesivi sui finestrini della metropolitana, timide bandiere alle finestre, dopo il verdetto del primo turno elettorale, di arancione si sono cominciati a colorare gli alberi, grazie a decine di strisce colorate appese nottetempo ai rami, le vetrine dei negozi: ovunque si posasse lo sguardo nella settimana prima del ballottaggio, non era difficile trovare qualcosa di arancione. Tutta la città si faceva sempre più arancione.

Ed è arrivata finalmente la domenica del ballottaggio. Tensione alle stelle, grande ansia, paura e consa-

pevolezza che stavolta gli oppositori di Juščenko, cioè i rappresentanti dell'establishment, dal primo ministro e candidato presidente Viktor Janukovič, al presidente-padrone uscente Leonid Kučma, avrebbero sicuramente usato ogni possibile mezzo per battere il leader degli arancioni: legale e illegale. La giornata era stata passata a casa dalla maggioranza dei kieviani per vedere gli speciali sulle elezioni alla televisione, i primi risultati degli exit-poll, i primi commenti, gli aggiornamenti sullo stato delle votazioni: le strade erano deserte e si respirava davvero un'aria strana, elettrica, tesa.

I primi exit-poll, divulgati dopo la chiusura dei seggi, erano chiarissimi. Il risultato era inequivocabile: la vittoria di Juščenko non veniva messa in discussione da nessuno dei quattro centri di statistica incaricati di redarre gli exit-poll. Non sono un'esperta di statistica ma, visto che anche da noi in Italia si ricorre, in attesa dei dati ufficiali, a questo tipo di test per le previsioni sui risultati delle elezioni, mi sembra di ricordare che l'errore previsto dagli exit-poll, la famosa "forchetta", non debba superare il 2-3 per cento. Ebbene, secondo i primi dati divulgati (quelli successivi avevano già subito un'"aggiustatina"), la differenza tra i voti assegnati a Juščenko rispetto a quelli del suo avversario Janukovič era circa del 10 per cento. La gente ha cominciato subito a riversarsi nelle piazze: dai nonni ai bambini nei passeggini, e anche i cani, tutti avevano qualcosa di arancione addosso, cappelli, sciarpe, nastri per i capelli, pantaloni, giubbotti. Qualsiasi cosa per dimostrare il loro sostegno a Juščenko. Ma la gente non era scesa nelle strade e nelle piazze soltanto per festeggiare... Come per un amaro presentimento (o per una triste consapevolezza) giovani e vecchi, operai e intellettuali si erano riversati a Majdan Nezaležnosti [Piazza dell'Indipendenza], la piazza principale di Kiev dove era stato approntato un palco dagli organizzatori della campagna elettorale di Juščenko, per acclamare come presidente il loro beniamino, qualsiasi fosse stato il risultato

ufficiale delle elezioni.

È intorno alle 22 del 21 novembre che è cominciata quella che si può chiamare l'“occupazione” pacifica di Majdan Nezaležnosti. Nei grandi schermi venivano mostrate le notizie dell'ultima ora e pian piano il presentimento si è fatto certezza, quello che nei giorni prima del ballottaggio era stato temuto, si stava ora verificando, come seguendo un copione scritto da tempo da sceneggiatori mercenari. I risultati degli exit-poll stavano cambiando segno: quella che alle 20 sembrava una vittoria schiacciante di Juščenko alle 23 già aveva assunto le sembianze di una vittoria risicata di Janukovič. Quando poi si è compreso che, per usare un eufemismo, era successo qualcosa di strano, Juščenko stesso è arrivato sul palco di Majdan, accolto da centinaia di migliaia di kieviani che si erano raccolti nella loro piazza simbolo. Al grido di “Juščenko – ce naš prezydent” [Juščenko è il nostro presidente], il candidato presidente è stato proclamato dalla folla “narodnyj prezydent” [presidente del popolo] e dal palco di Majdan è stato lanciato un invito a tutti gli ucraini, a tutti coloro che avevano votato per il candidato dell'opposizione, a coloro che si erano sentiti truffati, a coloro che non erano stati rispettati come cittadini liberi: bisognava venire a Kiev, dimostrare che la nazione ucraina esiste, che il popolo ucraino è stanco di accettare tutto quello che gli viene proposto dall'alto, che è giunta l'ora che anche l'Ucraina diventi un Paese democratico *de facto* e non solo sulla carta.

L'invito di Juščenko e della sua fedele alleata, la bella ed energica Julija Tymošenko (tra l'altro la prima donna della storia dell'Ucraina a diventare Primo ministro), è stato immediatamente recepito e già il martedì a Kiev si contavano più di un milione e mezzo di persone, giunte da ogni parte dell'Ucraina, per gridare il proprio sdegno nei confronti della vecchia politica, dell'attuale presidente Kučma e del suo delfino Janukovič (ribattezzato per l'occasione “Bandukovič”).

Contemporaneamente alle manifestazioni di protesta è arrivato anche l'inverno, quello vero, il famoso “generale Inverno” che a suo tempo piegò Napoleone. Stavolta non è riuscito, però, a piegare il popolo di Majdan. Sotto la neve, con il termometro che, inclemente, non è mai salito sopra lo zero, gli arancioni sono rimasti sulla piazza, accalcati, abbracciati, sventolando le

bandiere arancioni con il simbolo di Juščenko, le bandiere giallo-azzurre dell'Ucraina, cartelloni e manifesti di tutti i generi e tipi. Dagli altoparlanti veniva diffusa musica ucraina, dalle vecchie canzoni popolari alle nuove canzoni rock, pop e rap. E tutti insieme gli ucraini di Majdan cantavano e ballavano. Non era difficile vedere una vecchia *babuška*, con una sciarpa di lana avvolta sulla testa e i tradizionali stivali di feltro ai piedi, cantare l'ultima canzone del gruppo rap del momento, accanto alla ragazzina con cellulare al collo e le Nike ai piedi che intonava il canto popolare del secolo scorso. Così come si vedevano minatori e operai accanto a professori, manager e uomini d'affari. Erano tutti uguali su quella piazza, che aveva cancellato le differenze di ceto, di età, di educazione. I cittadini ucraini si erano svegliati dal torpore post-sovietico, e si erano svegliati consapevoli di avere dei diritti così come dei doveri: tutti hanno il diritto di scegliere liberamente e la scelta della maggioranza deve essere accettata. Questa è la democrazia. A proposito di democrazia, mi è capitato di vedere uno speciale alla televisione: veniva chiesto a dei passanti di definire la democrazia. In pochi, davvero pochi, hanno saputo rispondere. La maggior parte si nascondeva dietro la frase “è troppo difficile da spiegare in quattro parole”, oppure dava delle risposte del tipo “la democrazia è quando si può fare quello che si vuole senza dare conto a nessuno”.

Ma torniamo alla cronaca degli avvenimenti. Il lunedì era ormai chiaro che la commissione elettorale avrebbe assegnato la vittoria a Janukovič; i primi dati durante lo spoglio lo davano in testa di pochi punti, ma pur sempre in testa. Contemporaneamente, però, per rovinare la festa al primo ministro di Donec'k, hanno cominciato a mostrare in televisione (soprattutto su 5 Kanal, un'emittente indipendente che dal giorno del ballottaggio ha iniziato una *telemaraton* sulle elezioni) documenti, filmati inediti e testimonianze che dimostravano senza ombra di dubbio quali e quanti brogli fossero stati commessi durante le votazioni della domenica. In alcuni seggi delle regioni di Donec'k e Luhans'k (regioni che tradizionalmente sostenevano il governo) erano state date agli elettori delle penne con una sorta di inchiostro simpatico che scompariva dopo un certo lasso di tempo, senza lasciar traccia sulla scheda elettorale, che così appariva bianca e quindi nulla. In

un altro documento è stato segnalato un pullman pieno di persone alla vista poco raccomandabili (si sono poi rivelati essere detenuti liberati appositamente per l'occasione) fornite di schede elettorali già compilate. È poi stato dimostrato che queste persone hanno potuto votare in cinque-sei seggi diversi ed è stato calcolato che di questi pullman ce ne fossero a decine che giravano da un seggio all'altro. Mi è stato raccontato da un elettore imbrogliato che molti certificati elettorali erano stati appositamente sbagliati: era stato cioè consapevolmente sbagliato il nome o il cognome dell'elettore, cambiando una lettera (i nomi e patronimici sono stati tutti ucrainizzati, per cui Vladimir Vladimirovič si era trasformato in Volodymyr Volodymyrovič): quando l'elettore si presentava nel seggio, i dati riportati sul passaporto non coincidevano con quelli riportati sulle liste elettorali e non poteva quindi votare. C'è stato poi anche il grande problema degli elettori invalidi: la legge elettorale prevede che gli invalidi, che non possono spostarsi da casa, possano votare a domicilio. Ma è stato dimostrato che la maggior parte di voti a domicilio sono stati falsificati. I brogli sono stati immediatamente denunciati dagli osservatori internazionali dell'Osce ma, nonostante tutto ciò, la commissione elettorale ha proclamato ufficialmente vincitore del ballottaggio, e quindi presidente dell'Ucraina, Viktor Janukovič. Qui bisogna aprire una breve parentesi: com'è provato da registrazioni e documenti ufficiali, il presidente della commissione elettorale, un certo Kyvalov, ha ricevuto una bustarella di circa 21 milioni di dollari per svolgere bene il proprio lavoro... E lo ha svolto così bene da non essersi resi conto che in alcuni distretti aveva votato il 103–104 per cento degli aventi diritto...

Mentre la commissione si preparava a proclamare il vincitore, Juščenko, spinto dal suo partito in Parlamento (Naša Ukrajina) e da milioni di ucraini in piazza, aveva giurato sulla Bibbia, recitando la formula di proclamazione a presidente. Molto probabilmente si è trattato di un errore da parte di Juščenko e del suo staff perché il gesto è stato percepito come un tentativo di colpo di stato e così automaticamente Juščenko si è trovato in una posizione difficile. Ma la scena principale era nelle mani del popolo di Majdan. Troupes televisive sono arrivate da tutto il mondo... come se il mondo si fosse finalmente accorto che esiste un paese chiamato

Ucraina, che è un paese di più di 40 milioni di abitanti e che la stragrande maggioranza di essi era scesa in piazza per gridare proprio a quel mondo di esistere e di volere essere considerato un paese democratico. Ma si sa come funzionano oggi le cose nel mondo dell'informazione: un popolo in piazza che manifesta fa notizia, soprattutto in una nazione post-sovietica... ma una guerra civile fa ancora più notizia. E allora in Italia si è cominciato a parlare di "Ucraina sull'orlo della guerra civile", "Ucraina a un passo dallo scontro di piazza". Le telefonate allarmate, gli sms, le email si sono susseguite in quei giorni: tutte o quasi contenevano lo stesso testo. "Ma che sta succedendo?", "Ma cosa dice l'Ambasciata?", "Torna a casa immediatamente", e così via. È stato faticosissimo far capire che non c'era nessuna guerra civile, che la vita proseguiva normale come tutti i giorni, che a Majdan era un continuo di concerti e di spettacoli di ogni genere e gusto. È stata dura soprattutto perché in Italia non facevano altro che mostrare la *milicija* armata fino ai denti, pronta a sparare al primo accenno di protesta. In realtà non era così: c'era sì, la *milicija*, era armata fino ai denti e con tanto di scudi metallici; era a difesa delle sedi istituzionali (Parlamento, palazzi presidenziali, Corte suprema, e così via), ma sulla faccia dei giovani *milicionery* non c'era né cattiveria né ottusità. Le ragazze infilavano margherite e rose arancioni nei loro scudi e loro ringraziavano con un sorriso. E questo è durato per giorni e i fiori sono aumentati sui loro scudi grigi e presto si sono aggiunti anche molti palloncini arancioni a forma di cuore. E anche i sorrisi sono aumentati sui volti dei *milicionery*. Tanto che in piazza si è cominciato a vedere anche militari con nastri arancioni legati alla manica della divisa, e donne-militare alle quali venivano regalate rose arancioni in segno di amicizia e uguaglianza. "My razom" [Noi siamo insieme] si leggeva in alcuni cartelli mostrati ai militari. Se questa è una guerra civile...

Intanto si continuava a cercare a livello politico una via d'uscita a questa crisi ed erano arrivati a Kiev il commissario europeo Javier Solana, il presidente polacco Kwaśniewski, il presidente lituano, il presidente del Parlamento russo. Insieme al presidente Kučma e ai due contendenti, Juščenko e Janukovič, è stata organizzata una "tavola rotonda" per cercare di trovare una soluzione pacifica al conflitto istituzionale in cor-

so. Nel frattempo, l'opinione pubblica mondiale aveva condannato le falsificazioni e dall'Europa all'America si faceva pressione affinché le votazioni fossero ripetute. Soltanto pochi si sono congratulati con Janukovič per l'elezione: il presidente russo Putin, il presidente bielorusso Lukašenko, il presidente cinese e l'ex-presidente Milošević (quest'ultimo direttamente dal carcere). Durante la tavola rotonda non sono state prese grandi decisioni, ma le parti si sono accordate a mantenere l'ordine pubblico senza ricorrere alla forza, a discutere in Parlamento un'eventuale riforma della legge elettorale, tutto ciò aspettando la decisione della Corte suprema ucraina sulla validità o meno delle elezioni. La prima vittoria istituzionale di Juščenko è stata comunque quella ottenuta in Parlamento, dove il governo e il primo ministro Janukovič erano stati messi in minoranza. Ma questo non era che "il primo piccolo passo verso la vittoria finale", come lo stesso Juščenko ha annunciato dal palco di Majdan, invitando gli ucraini a resistere ancora, a continuare a manifestare per la propria libertà.

A proposito di Majdan: i giorni passavano e aumentavano sia le persone presenti in piazza che le tende presenti sul Chreščatik, la via principale di Kiev, dove era stato allestito fin dalle prime ore della mobilitazione un vero e proprio accampamento di sostenitori arancioni. Le tende sono aumentate giorno dopo giorno fino all'incredibile numero di quasi 4500. La sede stradale era tutta occupata da tende di varia grandezza piene di studenti provenienti da ogni parte dell'Ucraina. Come ho detto, in quei giorni il freddo si faceva sentire e le condizioni dei temerari rivoluzionari si facevano sempre più precarie. Ed è in questo frangente che si è scoperto il grande cuore dei kieviani. Come un po' in tutto il mondo, in quanto abitanti della capitale, i kieviani erano di solito considerati dalla maggior parte degli altri ucraini un po' snob. Nel momento del bisogno i kieviani sono non solo scesi per primi in piazza, dando così inizio alle manifestazioni, ma hanno anche dimostrato una grande solidarietà nei confronti degli studenti e di tutti coloro che presidiavano le strade e le piazze sotto le tende. Oltre alle manifestazioni organizzate intorno ai luoghi del potere si svolgeva infatti giornalmente un altro rituale, forse anche più significativo, e fatto di termos pieni di latte caldo e di the, di ogni tipo di genere alimentare, di giubbotti, di pellicce, di

calzini, di scarpe, di abbigliamento caldo per sostituire i vestiti bagnati dalla neve incessante di quei giorni, di legna da ardere per alimentare le stufe improvvisate, di medicinali. Sono state allestite cucine da campo in cui volontari preparavano *borsč* caldo per i manifestanti e lo distribuivano gratuitamente. In postazioni fisse venivano distribuiti the e caffè, sempre gratuitamente. Sono state addirittura organizzate delle staffette di auto private che andavano nei quartieri periferici di Kiev per prendere e accompagnare in centro coloro che non avevano la possibilità di usare la metropolitana o gli autobus. Un'organizzazione così era davvero difficilmente immaginabile da parte degli ucraini. Ma stavolta mi sono lasciata stupire da loro. L'accampamento è diventato il centro organizzativo delle varie attività legate alla rivoluzione. È stata addirittura installata una sorta di tipografia dove venivano stampati migliaia di ciclostilati con gli avvenimenti del giorno, le attività previste, il percorso delle manifestazioni, i punti di soccorso medico e tutte le informazioni necessarie per i manifestanti. Nelle tavole calde sul Chreščatik e nelle sue vicinanze, chiunque poteva avere un the caldo per 60 *kopejki*, i pasti venivano scontati fino al 15 per cento e chiunque poteva usufruire dei bagni. Una mobilitazione generale. Una solidarietà davvero insolita. Un'atmosfera di amicizia e fratellanza.

Se nei primi giorni della protesta la "famiglia" di Majdan, come è stata denominata da vari quotidiani ucraini, era composta soprattutto da kieviani e dagli abitanti della regione, già alla fine della prima settimana di protesta si vedevano sventolare bandiere provenienti da tutte le parti nell'Ucraina, dall'est e dall'ovest, "Schid i zachid razom" [Ovest e est insieme], da Donec'k (est) come da L'viv (ovest), da Odesa (sud) come da Luc'k (nord). Tutta la geografia ucraina era rappresentata a Majdan dalle bandiere arancioni, a dimostrazione che l'Ucraina era unita nel difendere i propri diritti, nonostante quello che avevano provato a fare i rappresentanti dei governi locali delle regioni sud-orientali, cioè a dividere l'Ucraina, calcando la mano sulle differenze intrinseche esistenti tra est e ovest. Storicamente, infatti, l'Ucraina è sempre stata divisa tra est e ovest per ragioni che sarebbe troppo complesso rievocare in un reportage. I poco scaltri governatori delle regioni orientali hanno cercato di scardinare la struttura stessa dello stato, pro-



ponendo un referendum per la costituzione di una repubblica autonoma sud-orientale, tentando di acuire lo scontro tra est e ovest del paese, tra ucrainofoni e russofoni, o tra filo-occidentalisti e filo-russi come si ama dire in Italia.

L'Ucraina ha due anime, è inutile negarlo. La sua storia ha fatto sì che nei secoli si siano create due Ucraine: una più vicina alla cultura mitteleuropea (le regioni occidentali della Galizia, Zakarpatija, e così via) e l'altra sotto l'influenza della cultura "grande-russa". Gli studiosi parlano di due Ucraine divise dal fiume Dnipro-Dniepr, la riva destra e la riva sinistra. E questa spaccatura così netta si è manifestata anche in occasione delle elezioni. La carta dell'Ucraina era divisa perfettamente a metà, lungo il confine del Dnipro, tra le regioni a favore di Janukovič e le regioni a favore di Juščenko: da una parte il blu e dall'altra l'arancione. Ciò nonostante, però, a Majdan era rappresentata tutta l'Ucraina: non c'erano soltanto i rappresentanti di quelle regioni in cui più del 90% ha votato per Viktor Juščenko; a Majdan c'erano persone che orgogliosamente sventolavano cartelli con su scritto: Odesa, Sevastopol', Donec'k, Char'kiv, Luhans'k, Poltava, Dnipropetrovs'k. E ragazzi di L'viv marciavano spalla a spalla con ragazzi di Odesa. La separazione geografica e anche quella linguistica a Majdan non aveva alcun significato. Chi, poi, ha fatto leva sulla differenza linguistica non ha preso in considerazione un aspetto essenziale della questione: ucraino e russo sono lingue molto affini e in Ucraina la differenza non è così sentita e spesso si è sì consapevoli che le due lingue sono logicamente distinte, ma nella realtà vengono usate, ora l'una ora l'altra, senza alcuna difficoltà. Anche se può sembrare quantomeno bizzarro sentire una conversazione tra due persone in due lingue diverse, si tratta di una cosa che in Ucraina è all'ordine del giorno. Che chi parla ucraino sappia anche il russo e viceversa si dà per scontato, quindi la tanto sbandierata differenza linguistico-culturale in realtà non esiste o almeno non è sentita dagli ucraini nella forma che immaginiamo noi.

Le dichiarazioni di guerra dei cosiddetti separatisti sono però durate il tempo di un comizio: quando Kučma (ma anche Janukovič lo ha appoggiato) ha dichiarato che si trattava di sciocchezze senza una reale base argomentativa, i separatisti hanno fatto velocemente

marcia indietro ripiegando sullo slogan "Juščenko non sarà mai il nostro presidente". Juščenko, da parte sua, durante i discorsi serali pronunciati davanti alla folla di Majdan, ha sempre sottolineato il fatto che l'Ucraina è una e che nessuno sarebbe mai riuscito a dividerla, che lui voleva essere il presidente di tutta l'Ucraina e per dimostrare che la sua non era una politica nazionalista, come è stato ripetuto anche dai media occidentali, ha voluto che la sua campagna elettorale si svolgesse sia in ucraino che in russo. Agli slogan in ucraino seguivano quelli in russo e lo stesso Juščenko con interlocutori diversi parlava sia in ucraino che in russo. Durante le manifestazioni e i comizi dei sostenitori di Janukovič e dello stesso Primo ministro l'unica lingua usata era invece il russo, sia che si trovasse a Donec'k che a Kiev: un professore dell'università mi ha fatto peraltro notare che sia l'ucraino che il russo parlato da Janukovič sono molto primitivi, a tratti quasi sgrammaticati.

La politica linguistica di Janukovič, come quella di Kučma, era evidentemente volta a fare del russo la seconda lingua ufficiale dell'Ucraina, per accaparrarsi così i voti della popolazione russofona del paese. Sarebbe veramente complesso scendere più a fondo nella questione linguistica ucraina, ma è necessario sottolineare una cosa: è evidente che in Ucraina il russo non può essere considerato una semplice lingua di minoranza (come asserisce l'articolo 10 della Costituzione). La mia esperienza kieviana mi permette di affermare che nel paese vige un vero e proprio bilinguismo, a tratti diglottico. La maggioranza delle persone parla e usa senza problemi sia il russo che l'ucraino, preferendo il primo nella vita quotidiana e nelle relazioni sociali e il secondo nelle situazioni ufficiali. La libertà linguistica è comunque un'esigenza sacrosanta e la proposta di Juščenko mi sembra molto intelligente e lungimirante: l'ex candidato dell'opposizione, infatti, propone di mantenere l'ucraino come unica lingua ufficiale dello Stato, preservando, tuttavia, la libertà personale di ogni cittadino, che può scegliere in quale lingua parlare senza nessuna forma di pressione politica. In questo momento, dopo l'ucrainizzazione forzata di tutte le istituzioni portata avanti nel corso dei primi anni dell'indipendenza, si respira comunque un'aria abbastanza tesa. Nelle università ad esempio i professori, il personale e gli studenti dovrebbero parlare ucraino perché questo prevede la

legge, ma quando mi è capitato di andare al ricevimento di alcuni professori con me hanno parlato russo, e non per gentilezza, sapendo che sono più a mio agio con il russo che non con l'ucraino, ma perché nella normale quotidianità parlano russo normalmente, è all'università con i colleghi o con gli alunni che sono tenuti a parlare ucraino.

La prima vittoria di Juščenko è stata quindi in Parlamento: per la prima volta infatti lì sono stati riconosciuti ufficialmente i brogli e il governo di Janukovič è stato dichiarato decaduto. Finalmente i rappresentanti del Parlamento, anche quelli della maggioranza, hanno ammesso che in Ucraina erano stati commessi dei brogli durante il secondo turno delle elezioni e che era necessario trovare una soluzione a questa crisi politica che rischiava di mettere in ginocchio il paese anche a livello economico. Durante i primi giorni della mobilitazione generale, infatti, il presidente uscente Kučma aveva disposto il blocco dei conti esteri: non si poteva ritirare valuta estera in banca e anche dai bancomat si potevano ritirare soltanto piccole quantità di hrivnja (la moneta locale). La crisi politica ha causato anche un'immediata diminuzione dell'import-export con i paesi stranieri e se non si fosse giunti in tempi rapidi a una soluzione della questione si rischiava il collasso finanziario. Allora forse ci sarebbe stato davvero il pericolo di una guerra civile. La situazione economica dell'Ucraina, infatti, non è delle più rosee. Si tratta infatti di un paese che ha sempre basato la sua economia sull'agricoltura e sull'estrazione del carbone nelle regioni orientali, che sono le uniche due ricchezze del paese, per il resto, l'Ucraina dipende quasi totalmente dalla Russia, anche per quanto riguarda materie prime come gas e petrolio. Il quotidiano Korrespondent ha pubblicato, il 4 dicembre 2004, una statistica sul salario medio in Ucraina: "il salario medio ufficiale in Ucraina, secondo i dati del Goskomstat, è di 636,21 UAH [circa 89 euro]. Più di tutti guadagnano a Kiev, meno di tutti nella regione di Ternopil'. Il salario ucraino si conferma uno dei più bassi nei Paesi della UE e del CSI". Sempre secondo il Korrespondent, in Ucraina la paga media oraria è 0,58 euro, mentre in Italia raggiunge i 16,73 euro. In questa situazione economica un collasso finanziario non sarebbe stato sopportato dai lavoratori ucraini e le conseguenze avrebbero potuto essere molto più gravi di quelle, tutte

ipotetiche, provocate dalla rivoluzione arancione.

All'indomani delle elezioni del 21 novembre, accertati molteplici casi di falsificazione, Viktor Juščenko e i suoi alleati avevano presentato ricorso alla Corte suprema dell'Ucraina perché almeno il risultato del ballottaggio non fosse ritenuto valido. Le soluzioni proposte erano sostanzialmente due: invalidare il risultato del ballottaggio e ripetere il secondo turno delle elezioni o, in alternativa, ratificare il risultato del primo turno, che aveva visto la vittoria di misura di Juščenko su Janukovič. Il 29 novembre è cominciato in seno alla Corte Suprema il dibattito. Il rappresentante legale del blocco di Juščenko ha depositato tutte le prove delle falsificazioni, comprese intercettazioni telefoniche e filmati. Attraverso le intercettazioni telefoniche si evinceva il ruolo fondamentale giocato dagli uomini di Janukovič nell'organizzazione dei brogli: si sentono infatti discussioni su un sistema per controllare e eventualmente "modificare" i risultati dello spoglio in tempo reale, si parla di "carovane" di elettori organizzate in modo tale da permettere a una persona di poter votare più di una volta in seggi diversi. Nei filmati si vedono pullman, e addirittura interi treni, organizzati per trasportare da una parte all'altra del paese i sostenitori del Primo ministro. Prove schiaccianti, alle quali la difesa di Janukovič non ha saputo o potuto controbattere.

La seduta della Corte suprema è durata quattro giorni e in questi giorni gli ucraini sono rimasti con il fiato sospeso: il futuro del loro paese in qualche modo dipendeva dalla decisione della Corte e, visto come erano andate fino ad allora le questioni giudiziarie in Ucraina, in molti avevano paura che lo sforzo di Juščenko per far vincere la verità potesse essere reso vano da una decisione contraria della Corte. In tutti i locali, nei ristoranti, nei bar, nei negozi, nella maggior parte delle case kieviane, la televisione era accesa e trasmetteva il dibattito all'interno della Corte suprema. Tutti, anche coloro che in vita loro non avevano mai sentito nominare la Corte suprema, tutti, in silenzio, ascoltavano le arringhe degli avvocati e le risposte dei giudici. Per quattro giorni tutti gli ucraini sono diventati degli esperti giuristi in attesa della decisione dei giuristi veri, e in attesa di quella decisione per la quale milioni di persone erano scesi in piazza, gli studenti avevano indetto lo sciopero, mettendo a rischio le borse di studio guadagnate con grande fatica,

gli operai avevano incrociato le braccia rifiutandosi di lavorare in uno Stato che non rispetta le loro decisioni.

E la decisione alla fine è arrivata. I giudici ieratici, avvolti in toghe rosse in piedi intorno a un tavolo ovale, con espressioni che non lasciavano trapelare nessuna emozione. Come ieratico è stato il comportamento del giudice supremo, che ha letto la decisione della Corte: senza emozione nella voce ha letto la lunga sentenza, senza accenti particolari, senza evidenziare nessun passaggio, tanto che è non stato facile capire la decisione. La Corte aveva decretato l'annullamento del secondo turno delle elezioni per manifesti e comprovati brogli e ne aveva fissato la ripetizione per il 26 dicembre.

Ed è stata subito festa. Nelle strade, nelle piazze, nelle case. Una festa composta, senza grandi esagerazioni, una festa tanto attesa e forse inaspettata, e quindi ancora più bella. Tutti a Majdan: di nuovo si sono trovati accanto vecchi e giovani, intellettuali e operai, lviviani e odessiti; tutti avvolti nelle bandiere arancioni, tutti con la mano sul petto a cantare l'inno ucraino. A Majdan aspettavano solo lui, il loro presidente, e verso sera è arrivato anche Juščenko, accompagnato dalla moglie, dalle due piccole figlie e dalla nipotina. Sul palco c'erano anche tutti i compagni di quest'avventura, da Julja Tymošenko, la "pasionaria" della rivoluzione, a tutti i deputati di Naša Ukrajina. Mentre la folla scandiva il suo nome all'unisono, Juščenko era visibilmente emozionato. Ha ringraziato il popolo ucraino, ha ringraziato la Corte suprema per la decisione, ha ringraziato tutti coloro che hanno combattuto al suo fianco e che hanno sostenuto la sua causa fin dal primo momento, ma soprattutto ha ringraziato ogni ucraino che ha creduto in lui e che ha difeso la propria libertà e dignità di cittadino. Anche in questa situazione di grande euforia Juščenko ha dimostrato di essere un uomo con i piedi ben piantati per terra e, pur riconoscendo la grande vittoria della decisione della Corte suprema, ha pregato gli ucraini di continuare a sostenerlo, di non abbandonare le piazze almeno fino al 26 dicembre, quando una volta per tutte sarebbe stato deciso il vincitore di queste tribolate elezioni presidenziali.

Il sabato successivo alla decisione della Corte a Majdan c'è stata una grande festa. È inutile dire che la piazza era colma all'inverosimile di sostenitori di Juščenko, un mare di bandiere arancioni e giallo-azzurre sventolavano festose sulle teste degli ucraini che finalmente potevano festeggiare la loro prima vittoria: pare che in Ucraina un entusiasmo simile non si fosse visto nemmeno per la dichiarazione dell'indipendenza. Lo stesso Juščenko ha dichiarato "ufficialmente" che ora, per festeggiare, gli ucraini potevano bere un bicchierino, visto che nei giorni della rivoluzione c'era un tacito accordo tra tutti i manifestanti a non bere. Sul palco si sono succeduti tutti coloro che durante i giorni della rivoluzione hanno accompagnato gli slogan pro Juščenko con le loro canzoni e i loro spettacoli. Come epilogo alla grande festa di Majdan è stato intonato l'inno ucraino, cantato a squarciagola da tutti i presenti con la mano sul cuore. I fuochi di artificio si riflettevano sui vetri a specchio del grande centro commerciale Globus, per desiderio di tanti ucraini per una volta trasformato in accampamento per rivoluzionari pacifici.

Con la grande festa non è però finita "l'occupazione" di Majdan Nezaležnosti e del Chreščatik: l'occupazione pacifica è continuata e la gara di solidarietà nei confronti degli accampati anche. Anche nei giorni successivi alla decisione della Corte suprema si respirava infatti un'atmosfera strana: quiete dopo la tempesta e tregua armata insieme. L'allegra brigata arancione, spossata probabilmente dalle lunghe settimane in prima linea, si è adagiata alla decisione della Corte. La possibilità della ripetizione delle elezioni è stata sentita già di per sé come la Vittoria, con la maiuscola. La giustizia aveva dato ragione ai rivoluzionari, le loro fatiche erano state riconosciute e la loro presenza sul Chreščatik era "solo" l'ennesima prova di fedeltà a Juščenko. Il presidente aveva chiesto loro di continuare a sostenerlo anche con la sola presenza sulla via principale di Kiev e loro erano rimasti, incuranti del fatto che qualcuno mancava da casa da almeno tre settimane. Stanchi ma pronti a risollevarsi immediatamente a un unico cenno del presidente del popolo. Probabilmente lo stesso Juščenko non si sarebbe mai immaginato un attaccamento così forte da parte degli ucraini. La manifestazione era, certo, nei suoi piani di oppositore, nel caso in cui si fosse verificato quello che tutti si aspettavano, ma probabilmente non immaginava di poter coinvolgere un numero così consistente di persone. Evidentemente i suoi discorsi a braccio, il suo gesticolare familiare, il suo volto bonario, anche se deturpato dalla diossina, hanno colpito il

popolo ucraino che ha visto in lui un uomo nuovo e la possibilità di un cambiamento vero.

Il carisma di Juščenko non è stato infatti minato dal viso deturpato, ma forse è successo proprio il contrario. Probabilmente chi lo ha avvelenato credeva che la popolarità del candidato dell'opposizione diminuisse a seguito della perdita bellezza esteriore (o, più probabilmente, il fine degli artefici era proprio di eliminare il problema alla radice). Alla fine quello che tutti pensavano si è rivelato essere la verità: i medici austriaci, che hanno tuttora in cura Juščenko, hanno infatti sciolto ogni dubbio, confermando che era stato intossicato da una dose minima di diossina che, però, avrebbe potuto uccidere un uomo nelle condizioni di stress psico-fisico come quelle di Juščenko. Lui comunque non ha mai voluto far leva su questo tasto durante la campagna elettorale perché, come ha poi spiegato durante il confronto televisivo con il suo avversario, voleva che gli ucraini lo votassero per il suo programma e per le sue idee e non in quanto vittima del potere.

Anche il confronto televisivo con Janukovič, ha segnato un altro punto, probabilmente decisivo, a favore dell'arancione. Il suo antagonista si è infatti dimostrato impacciato e spesso in seria difficoltà, e proprio per questo aggressivo e inconcludente: ha definito i sostenitori di Juščenko "ratti arancioni", ha usato un linguaggio più adatto a un galeotto che non a un primo ministro. Il "capo" dei "ratti arancioni" non ha fatto altro che rispondere educatamente alle domande, dimostrando la sua superiorità argomentativa in ogni campo. E dopo questo confronto i suoi consensi sono saliti ancora, tanto che i suoi sostenitori hanno ringraziato di cuore Janukovič per essersi candidato. Con un altro candidato probabilmente la vittoria di Juščenko non sarebbe stata così scontata!

E alla fine è giunto il tanto sospirato 26 dicembre. Mentre in Italia finivano le feste di natale, l'Ucraina tornava alle urne per la terza volta in meno di 3 mesi. La tensione era alta. Pur essendo sicuri della vittoria di Juščenko, i suoi sostenitori temevano infatti l'ultimo colpo di coda del vecchio potere. In Ucraina comunque sono arrivati tantissimi osservatori internazionali, si sono mobilitati tutti i cittadini affinché le elezioni fossero il più trasparenti e corrette possibile. Per fortuna non è successo niente di quello che si temeva; le ele-

zioni si sono svolte in estrema tranquillità, senza nessun problema e già dai primi exit-poll era evidente la vittoria del candidato dell'opposizione, dell'uomo nuovo, dell'arancione, di Juščenko. Anche i dati ufficiali del giorno successivo alle elezioni hanno confermato l'esito del terzo turno elettorale e finalmente l'Ucraina si è potuta concedere una grande festa liberatoria. Con il 2004, ha detto Juščenko dal palco di Majdan, festeggiando con i suoi sostenitori l'arrivo dell'anno nuovo, finisce per l'Ucraina l'era cominciata con la dichiarazione di indipendenza. Adesso comincia un ciclo nuovo, che sarà molto complesso ma che farà dell'Ucraina un paese libero, democratico, europeo.

La politica di Juščenko è stata spesso definita occidentalista e nazionalista, ma in realtà i termini possono trarre in inganno, almeno nell'accezione che diamo noi a queste due parole. La politica di Juščenko è infatti chiaramente orientata verso l'Europa: in Ucraina sono anni che non si fa che parlare dell'ingresso in Europa, di avvicinare l'economia ai requisiti europei per rendere possibile l'ingresso nell'Unione. Lo stesso presidente Kučma è stato il primo a cercare degli interlocutori europei per avviare il discorso "Europa" anche in Ucraina. Ma le parole non sono state seguite dai fatti. Il presidente e il suo entourage per anni non hanno fatto niente per migliorare l'economia e il welfare ucraino. E l'Unione europea, visto il comportamento ambiguo del suo interlocutore, non ha nascosto che le possibilità per l'Ucraina di entrare nell'Unione prima di 10-15 anni (qualcuno parla anche di 20 anni) sono molto ridotte.

Adesso Juščenko sta provando a rinegoziare le date dell'ingresso nell'Unione. Il neo presidente è consapevole che non sarà una cosa facile, che ci vorranno anni di sforzi, che si dovrà prima di tutto rimettere in sesto l'economia, la giustizia e riformare la società *in toto*. Juščenko è un politico che pensa all'occidentale, ecco perché, forse, la sua politica è stata definita "occidentalista", in contrapposizione al russofilismo del suo antagonista. L'occidentalismo di Juščenko spesso è stato fatto passare per filo-americanismo. Tutti i testimoni oculari possono però confermare che, nei giorni della rivoluzione, i riferimenti erano tutti per l'Europa, raramente si è fatto riferimento all'America di Bush (se non nei discorsi della moglie di Janukovič che vedeva l'influenza americana anche nelle arance mangiate dai ma-

nifestanti, definite in modo grottesco “arance drogate”). In fin dei conti anche alla tavola rotonda ha partecipato Javier Solana e non Colin Powell; sono stati i rappresentanti europei che si sono precipitati in Ucraina nel tentativo di trovare una soluzione pacifica allo scontro politico; gli americani si sono limitati, oltreoceano, a fare degli appelli alla calma, probabilmente spinti dalla numerosa comunità ucraina presente negli USA. E poi, si può definire filo-americana una politica che prevede il ritiro immediato delle truppe dall'Iraq? La politica di Juščenko è occidentalista nel senso che viene preferita la partnership europea a quella con la Russia, anche se il neopresidente ha, immediatamente dopo la vittoria del 26 dicembre, dichiarato che intende mantenere ben saldi i rapporti con la Russia e che il suo primo viaggio ufficiale da presidente sarà proprio al Cremlino (e anche Putin ha dichiarato di rispettare il risultato delle urne e la volontà del popolo ucraino).

Altrettanto ambigua è la caratterizzazione del nazionalismo di Juščenko. Il problema è infatti di più larga portata, visto che in italiano il termine non ha connotati positivi, semmai al contrario. Si dice nazionalista un movimento politico-ideologico che mette in contrapposizione la nazione di appartenenza con l'altro, l'estraneo, il diverso. Spesso il nazionalismo è stato ed è causa di guerre, in cui a fronteggiarsi sono etnie diverse presenti in un unico stato. Il “nazionalismo” di Juščenko non ha questa accezione. La politica del neo presidente è rivolta al miglioramento (almeno nel futuro) delle condizioni della nazione ucraina. Insieme al suo partito vuole difendere l'Ucraina dalle ingerenze esterne, in primo luogo della Russia (Putin durante la campagna elettorale e nel periodo della rivoluzione ha del resto apertamente sostenuto la candidatura di Janukovič, in quanto rappresentante di quell'Ucraina filo-russa che non disdegnerebbe una riunificazione con la Russia nel nome della vecchia Unione sovietica). Del resto se, per assurdo, la Francia o l'Austria decidessero di interferire nelle decisioni politiche ed economiche italiane, probabilmente anche noi italiani avremmo seri problemi a bollare come nazionalista il tentativo di limitare queste interferenze.

Se però si legge con attenzione il programma di Juščenko non c'è nessun accenno alla volontà di “ucrainizzare” i territori russofoni e russofili, di contrapporre

l'occidente ucraino all'oriente russo. E anche negli slogan urlati in piazza si parlava di “Ucraina unita”, di “Est e ovest insieme”. Il nazionalismo di Juščenko vuole essere il tentativo di risollevarne le sorti di questo paese e di questo popolo, un tentativo di cambiare direzione, visto che, a 13 anni dalla dichiarazione di indipendenza [24 agosto 1991], le cose per gli ucraini non sono affatto migliorate, anzi per molti aspetti si può ritenere che siano peggiorate. È difficile prevedere se Juščenko sarà in grado di mantenere le promesse fatte durante la campagna elettorale: durante la rivoluzione ho personalmente sostenuto gli arancioni in quanto la loro voglia di cambiamento e di libertà è davvero autentica. Finalmente un'intera nazione si è svegliata dal torpore post-comunista, si è resa conto che le cose, proseguendo lungo la strada imboccata negli ultimi anni, non potevano che peggiorare, e hanno deciso di opporsi a questo stato di cose. Hanno urlato “no” e il mondo intero ha sentito questo grido. Prima la maggior parte di noi non sapeva che cosa fosse e dove fosse l'Ucraina, così come non si sa che cosa sia la Bielorussia, la Moldavia, e altri paesi che si trovano ai margini della storia degli ultimi decenni. Adesso, grazie al popolo arancione, anche l'Ucraina è potuta salire agli onori della cronaca. Dispiace soltanto il fatto che per essere visibili occorra sempre fare una rivoluzione. . .

[Kiev-Firenze, dicembre 2004 – gennaio 2005]

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it)



<i>Marina Cvetaeva's "Poety". An analysis</i>	57–70	Maria Grazia Bartolini
<i>I primi due cicli di G. Sapgir nel contesto del concretismo russo: la ricerca della parola pura tra assenza e assurdo</i>	71–89	Massimo Maurizio
<i>Alfabeto russo: un progetto fallito di latinizzazione</i>	91–96	Elena Simonato
<i>Ritmo, stile, conservazione. Alcune considerazioni sulla tipologia delle byliny russe</i>	97–106	Laura Sestri
<i>Considerazioni introduttive a una caratterizzazione delle particelle enfatiche in russo</i>	107–115	Ilaria Remonato
<i>"Noi facciamo l'arte per battere la morte sulla linea del traguardo". L'arte ceca nel segno della poesia visuale italiana degli anni Sessanta-Ottanta</i>	117–140	Eva Krátká
<i>"Il mio colore preferito è quello che non fa male": Vladimir Jakovlev all'interno della cultura andegraund moscovita</i>	141–154	Marta Vanin
<i>Chi vuol essere J. Gagarin? Kitsch, icone sovietiche e sottoculture: l'esperienza dei rejvery</i>	155–160	Elena Fratto

# Marina Cvetaeva's "Poety".

## An analysis

Maria Grazia Bartolini

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 57-70 ◇

**I**N In the first poem of the cycle "Poety" (1923), Cvetaeva's redefinition of the poetic role implies a perturbation of traditional cosmological models and a polemic *perversion* of the axes of cognitive perception. The rejection of Kantian and Platonic *Logos*, subverted by the demiurgic power of poetic *logos*, points to the ontological interdependence of textual (*word*) and extratextual (*world*) reality, whose ordering mechanisms rely on the dynamics of creative production.

The communion of textual (*stich*) and extratextual (*stichija*) *logos* entails also the radical rewriting of the Kantian cognitive frame of phenomenal being, *i.e.* the *a priori* of time and space, polemically substituted with systematic transcendence of categorial borders.

Cvetaeva's *chaotic* refoundation of both poetic and philosophical *kosmos* has its semantic nucleus in the poet-comet, whose path marks the intersection of horizontal (time and space) and vertical (being) axes and the establishment of a new, *voluntaristic* cosmology. In Cvetaeva's rewriting of the poet, *disjunction* is functional to *re-union*, as the rejection of analytical accounts of reality leads to the re-establishment of the Presocratic wholeness, the *apeiron* of the sea-logos. Through the mediation of the poet, reality ceases to be a juxtaposition of discrete entities, isolated within the borders of their spatio-temporal environment, and becomes a fluid *continuum* in which, as in the sea of poetry, every wave fuses with the next and *survives* in it.

Поэт – издалека заводит речь.  
Поэта – далеко заводит речь.

Планетами, приметами... окольных  
Притч рытвинами... Между *да* и *нет*  
Он, даже размахнувшись с колокольни  
Крюк выморочит... Ибо путь комет –

Поэтов путь. Развешенные звенья  
Причинности – вот связь его! Кверх лбом –

Отчаяйтесь! Поэтовы затьменья  
Не предугаданы календарем.

Он тот, кто смешивает карты,  
Обманывает вес и счет,  
Он тот, кто спрашивает с парты,  
Кто Канта наголову бьет,

Кто в каменном гробу Бастилий  
Как дерево в своей красе...  
Тот чьи следы – всегда простыли,  
Тот поезд, на который все  
Опаздывают...

– ибо путь комет –

Поэтов путь: жжа, а не согревая,  
Рвя, а не возвращивая – взрыв и взлом, –  
Твоя стезя, гривастая кривая,  
Не предугадана календарем!<sup>1</sup>

A first glimpse of the cosmological (im)balances shaped by the poetic *logos* is contained in the first two lines of the poem, isolated from the remaining stanzas by means of their structural and iconic organization:

Поэт – издалека заводит речь.  
Поэта – далеко заводит речь.

As the dominant mechanism of intratextual cohesion is represented by the motif of the *path* (*put' kometov – poetov put'*), the poem's intro marks the ideal borders - *izdaleka-daleko, poet-poeta* –, the starting and the ending point of the poetic journey. Structural harmony, imperceptibly violated by two morphological shifts, relies on the intersection of the horizontal axis of time and space with the vertical line of being: the polysemic couple *izdaleka-daleko* condenses both time and space, while pointing to their deictic indeterminacy, whereas *poet* and *reč* account for the ontological stratum of this transitive exchange.

As space and time coexist in an a-deictic junction, the creative genesis (*izdaleka zavodit reč'*) emerges as

<sup>1</sup> M. Cvetaeva, *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva 1988, I, p. 219.

both a diachronic and a diatopic act, defying spatial and temporal classifications. The semantic borders of the adverb fluctuate to include between the sources of the poetic *logos* both past and future experience and an ideal otherworld, a dimension separated from that of empirical experience.

References to a horizontal divide between *empirical* (the *others*) and *poetic* (*izdaleka*) reality, to an ideal *doemirie*, are made explicit in the third poem of the cycle, “Čto že mne delat’ slepcu i posynku” (1923):

Что же мне делать, слепцу и сынку  
В мире, где каждый и отч и зряч,  
Где по анафемам, как по насыпям,  
Страсти! – Где насморком  
Назван – плач!<sup>2</sup>

The hierarchical reversal enacted by ontological debasement may disclose an overt reference to the Platonic myth of the cave:

Socrates: And now, let me give you a parable to show how far our nature is enlightened or unenlightened. Imagine human beings living in an underground cave with an opening upwards towards the light, which filters into the depth of the cave. These human beings have been here since birth and their legs and necks have been chained so that they cannot move. They can only see what is directly in front of them since they are prevented by the chains from turning their heads to either side. At a distance above and behind them is a raised path. And if you look closely you will see a low wall built along the path, like the screen used by marionette players to conceal themselves from the audience while they show their puppets.

Glaucou: I see

Socrates: And do you see men passing behind the wall carrying all sorts of objects, such as figures of animals, humans made of wood, stone and various materials which they are holding above the wall?

Glaucou: You have shown me a strange image, and these are strange prisoners.

Socrates: They are similar to us. For, initially, how could they see anything but their own shadows, or the shadows of each other, which the fire projects on the wall of the cave in front of them? [...] And wouldn't they see only the shadows of the objects that are being carried by the men?<sup>3</sup>

The substitution of the “true forms” (*pláč, strasti*) by shadows (*nasmark, anafemy*) generates a sense of displacement which points to the terrestrial existence of the poet as to an exile. An explicit formulation of poetry as a condition of spiritual emigration from an ineffable *izdaleka* is found in “Est’ v mire lišnie, dobavočnye” (1923) and “Poet i vremja” (1932):

<sup>2</sup> Ivi, p. 219.

<sup>3</sup> Plato, *The Republic*, translated by P. Shorey, Idem, *The Collected Dialogues including the Letters*, edited by H. Cairns and E. Hamilton, Princeton 1961, pp. 1611–12 [my emphasis].

Есть в мире лишние, добавочные,  
Не вписанные в окоем.  
(Не числящимся в ваших справочниках,  
Им свалочная яма – дом)<sup>4</sup>

Но и России мало. Всякий поэт по существу эмигрант, даже в России. Эмигрант царства небесного и земного рая природы. На поэте – на всех людях искусства – но на поэте больше всего – особая печать неуютта, по которой даже в его собственном доме – узнаешь поэта. Эмигрант из бессмертья в время, невозвращенец в свое неба<sup>5</sup>.

The poet's alienation from the world<sup>6</sup> implies, of necessity, a binary opposition between terrestrial *byt*, the domesticity of the *cave*, and a non-terrestrial *home*, the “upper world of the things in themselves”, the ideal “seventh heaven” transfiguring the warmth of *byt* into the perfection of *bytie*<sup>7</sup>. This displaced home synthesizing self-assertion and ascension is the diatopic *izdaleka*, the distant cradle of the poetic *logos*, whose separation in space justifies the description of poetry as a process of translation, a *transferring* (заводит) of words between worlds: “Поэзия – уже перевод, с родного языка на чужой – будь то французский, или немецкий – неважно. Для поэта нет родного языка. Писать стихи и значит перелагать”<sup>8</sup>.

In the process of symbolic translation between worlds-texts, the poet, after experiencing the light of the upper world (*izdaleka*, the symbolic source-text, Cvetaeva's “*sam jazyk*”)<sup>9</sup>, cannot accept the shadows projected in the cave, an empirical fragmentation of the wholeness of the *idea*: “Почвенность, национальность, народность, расовость, классовость,

<sup>4</sup> M. Cvetaeva, *Sočinenija*, op. cit., I, p. 221.

<sup>5</sup> Ivi, p. 364.

<sup>6</sup> See also Gumilev's “Ja i vy”: “Да, я знаю, я вам не пара, / Я пришел из другой страны” (N. Gumilev, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskva 1991, I, p. 213) and Majakovskij's *Misterija buff* (1920–'21): “Кто я? Я не из класса, не из нации, не из племени. Я видел тридцатый, сороковой век”, V.V. Majakovskij, *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*, Moskva 1978, IX, p. 142. Note that, as in Cvetaeva's poem, the poet's spiritual orphanhood (“что же мне делать... сынку”) coincides with his *otherworldliness* (“я видел тридцатый, сороковой век”). The image will be brought to its extreme ideological consequences in *Poema konca* with the metaphor of the poet-jew: “Поэты – жида”, M. Cvetaeva, *Sočinenija*, op. cit., I, p. 412.

<sup>7</sup> See also Cvetaeva's “Provoda” cycle (1923): “И домой: / В неземной – / Да мой”, Ivi, p. 217.

<sup>8</sup> M. Cvetaeva, *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Moskva 1994, VII, p. 66.

<sup>9</sup> See Cvetaeva's sixth letter to Rilke, *Ibidem*.



самая современность, которую творят – все это только поверхность, первый или седьмой слой кожи, из которой поэт только и делает, что лезет”<sup>10</sup>.

In a world made of appearances (*spectres*) – the multitude of *target-texts* generated by the physical declination of the ideal language – his acquired *sight* is marked as *blindness*, thus generating the reversed dialectics *slepēc-zrjac*<sup>11</sup>:

Socrates: Indeed, imagine what it would be like for him to come suddenly out of the sun and to return to his old place in the cave. Would he not be certain to have his eyes full of darkness?

Glaucon: Most assuredly.

Socrates: And while his eyes were filled with darkness and his sight still weak, if there were a contest in which he had to compete in measuring the shadows with the prisoners who had never been out of the cave, would he not be ridiculous? *Men would say of him that his ascent and descent had destroyed his eyesight*<sup>12</sup>.

The poet's *izdaleka* is the Presocratic whole defying categorial distinctions, it is *being* as opposed to entities (*shadows*), time as opposed to instants, *language* as opposed to languages, “тот свет, / Наш [...] не без-, а все-язычен”<sup>13</sup>. It is “*sam jazyk*”, the primordial, synesthetical bundle of language condensing sight, acoustics and odors in a trans-sensorial union. For the poet to reconquer that union, de-finitions have to become open and borders between worlds-texts have to be transcended.

Thus, the poet is both a mediator and an iconoclast, a *recomposer* of time and space and a *decomposer* of temporal and spatial divisions<sup>14</sup>, reconnected, like Orpheus' pieces, in the embrace of Sapho's hands. The hand of the poet stretches over distances, shuttles between temporal and spatial *beyonds* (*izdaleka-daleko*) to grab the essence, the *embryo*, of language and lead it

(*zavodit*), like a child. The poet is *movement*: ascension and descension in space, from the hyperuranic *izdaleka* to the cave, regression and progression in time.

In this respect, a temporal reading of *izdaleka* has its distanced subtext in Cvetaeva's correspondence with Rilke (1926):

Райнер Мария Рильке! Смею ли я так назвать Вас? Ведь вы – воплощенная поэзия, должны знать, что уже само Ваше имя – стихотворение. Райнер Мария – это звучит по-церковному – по-детски – по-рыцарски. Ваше имя не рифмуется с современностью, – оно – из прошлого или с будущего – *издалека*<sup>15</sup>.

The identification of the genesis of the poetic word with a diachronic point on the temporal axis (the past or future *izdaleka*) transforms the creative act into the simultaneous recollection of synchronic and diachronic fragments, an acmeist “eternal return” of the words of the past renewed and transfigured into the present<sup>16</sup>. Within this symbolic exchange condensing different temporal levels, the synchrony of the poet-recollector and the diachrony of the word coexist in a transtemporal continuum which allows for functional shifts.

In this respect, the dynamics of Cvetaeva's word closely resembles the circular mechanism governing the courses and recourses of Mandel'shtamian *logos*: “Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху”<sup>17</sup>.

The words of the past (the deeper layers of the soil, the diachronic *izdaleka*), by resurfacing in the present (“sverchu”, the synchronic layer of the *poet*) through the mediation of the poet-recollector, defy the linearity of Christian time as a dry succession of separated instants. Temporal syncretism substitutes for literary evolutionism, the Darwinistic illusion of a smooth, ineluctable progression of the word towards the ephemerality of *sej-čas*. The limitations of aesthetic mechanism, erasing the a-temporal (*panchronic*) *izdaleka* from the cognitive frame of creation and imprisoning poetic

<sup>10</sup> “Poet i vremja”. M. Cvetaeva, *Sočinenija*, op. cit., II, p. 364.

<sup>11</sup> In “Поэма воздуха” (1927), transcendence of terrestrial sight signals the beginning of the poet-flyer's ascension: “В полную невидимость / Даже не тени. [...] Расцедив сетчаткою / Мир на сей и твой – Больше не запачкаю / Ока – красатой”, Ivi, p. 440.

<sup>12</sup> Plato, *The Republic. The Collected Dialogues*, op. cit., pp. 1611–12 [my emphasis].

<sup>13</sup> “Novogodnee” (1927). M. Cvetaeva, *Sočinenija*, op. cit., I, p. 261.

<sup>14</sup> For the oxymoronic nature of the prototypal poet, Orpheus, see Vj. Ivanov's “Orfej” (1912): “Но кто же для эллинов был Орфей? Пророк тех обоих [Dyonisus and Apollus], и больший пророка: их ипостась на земле, двуликий, таинственный воплотитель обоих [...] Орфей – начало строя в хаосе; заклинатель хаоса и его освободитель в строе”, V.V. Ivanov, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Bruxelles 1973, II, pp. 66–67.

<sup>15</sup> M. Cvetaeva, *Sobranie*, op. cit., VII, p. 55 [author's emphasis].

<sup>16</sup> This specifically Mandel'shtamian approach to the poetic material is confirmed by the latent subtext of these lines, a passage from “Pis'mo o russkoj poezii” (1922): “Итак, не одного поэта без роду и племени, все пришли издалека и идут далеко”, O. Mandel'shtam, *Stichotvorenija. Proza*, Moskva 2001, p. 527 [my emphasis].

<sup>17</sup> Ivi, p. 429.

movement into the synchrony of *sej-čas*, have been outlined by Mandel'stam in "O prirode slova" (1921):

Для литературы эволюционная теория особенно опасна, а теория прогресса прямо-таки убийственна. Если послушать историков литературы, стоящих на точке зрения эволюционизма, то получается, что писатели только и думают, как бы расчистить дорогу идущим впереди себя, а вовсе не о том, как выполнить свое жизненное дело [...] Теория прогресса в литературе – самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества. Литературные формы сменяются, одни формы уступают место другим. Но каждая смена, каждое приобретение сопровождается утратой, потерей. Никакого лучше, никакого прогресса в литературе быть не может, хотя бы просто потому, что нет никакой литературной машины и нет старта, куда нужно скорее других доскакать<sup>18</sup>.

The poet's regression in time – his transtemporal journey towards the embryonic *izdaleka* of language – represents a radical rejection of evolutionary accounts of literature, of the disappearance of the past in the triumphant march towards a multitude of ever-changing (and ever-dying) *sej-čas*. Renewed and reborn in the embrace of the poet, the past, as in Bergson's "duration", is preserved within the flow of time and coexists simultaneously with the present:

For our duration is not merely one instant replacing another [...] Duration is the continuous progress of the past which gnaws into the future and which swells as it advances. And as the past grows without ceasing, so also there is no limit to its preservation. In reality, the past is preserved by itself, automatically. In its entirety, probably, it follows us at every instant; all that we have felt, thought and willed from our earliest infancy is there, leaning over the present which is about to join it, pressing against the portals of consciousness that would fain leave it outside<sup>19</sup>.

Bergsonian "duration" imbues Cvetaeva's rewriting of her subtexts, as the reintegration of literary (Hamlet), historical (Marina Mnisek) and biblical (Mary Magdalene) sources always implies a polyphonic dialogue between the present and the past which results in the dynamic intersection of different temporal levels and different *dramatis personae*. The Hamlet of the present, "Гамлетом – перетянутым – натуго"<sup>20</sup>, in reenacting through the *fictional* instrumental case the Hamlet of the past, is penetrated by its original counterpart, which

grows, like a wave, to embrace him. Similarly, the first verse of the "Magdalena" cycle, "Между нами десять заповедей", marks the intersection of two, apparently separate, temporal levels – Magdalene's and Cvetaeva's – and their subsequent fusion within the cycle. Thus, in re-emerging through the *word*, the past ceases to be a discrete unit within the temporal spectrum: as it undergoes synchronization through the mediation of the poet-recollector, it "gnaws" into the present while embracing it to form a homogeneous flow.<sup>21</sup>

Cvetaeva's model is clearly *panchronic*, as the penetrating force of her *logos* transcends both past and future constraints by renewing and perpetuating itself in the flow of time. Through the multiple temporal stratifications of the word, the univocity of *so-vremennost'* is definitely erased and transfigured into a *vse-vremennost'*: "Всякая современность в настоящем – сосуществование времен, концы и начала, живой узел – который только разрубить"<sup>22</sup>.

Transcendence of temporal borders through the *intertemporal* mediation of the poetic word informs also the second adverb, *daleko*; the future resurfacing of the poet through the word-vector (as opposed to the recollection of the first line) implies the existence of Mandel'stam's "distant addressee", the diachronic interlocutor of "O sobesednike" (1913): "Поэзия как целое всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усомнившись в себе"<sup>23</sup>.

On the other hand, the *moving* force of the word and its ability for diachronic projections through the mediation of a reader-interlocutor have been investigated by Cvetaeva in "Poet i vremja" (1932):

Я идейно и жизненно могу отстаивать, отстою,  
ушедшее – там за краем земли оставшееся –

<sup>21</sup> An explicit rejection of linear time as a dry succession of separated instants is contained in "Chvala vremeni" and "Minuta", both written a few months after "Poety": "Ибо мимо родилась / времени! Воотще и всу е/ Ратуешь! Калиф на час: / Время! Я тебя миную", "Chvala vremeni" (1923), M. Cvetaeva, *Sočinenija*, op. cit., I, p. 226; "О, как я рвусь тот мир оставить, / Где маятники души рвут / Где вечностью моею правит / Разминовение минут", "Minuta" (1923), Ivi, p. 238.

<sup>22</sup> "Poet i vremja" (1932). M. Cvetaeva, *Sočinenija*, op. cit., II, p. 360 [my emphasis].

<sup>23</sup> O. Mandel'stam, *Stichotvorenia*, op. cit., p. 443.

<sup>18</sup> Ivi, p. 445.

<sup>19</sup> H. Bergson, *The Creative Evolution*, New York 1911, p. 407. Cvetaeva may have got acquainted with Bergson's theories through Vološin, who saw the French philosopher lecturing in Paris in 1906; for this last aspect, see also I. Ševelenko, *Literaturnyj put' Mariny Cvetaevoj*, Moskva 2004, p. 317.

<sup>20</sup> "Ofelija – Gamletu" (1923). M. Cvetaeva, *Sobranie*, op. cit., II, p. 123.

отстаиваю, а стихи сами без моего ведома и воли выносят меня на передовые линии. [...] Стихи наши дети. Наши дети старше нас, потому что им дольше, дальше жить. Старше нас из будущего. Поэтому нам иногда и чужды<sup>24</sup>.

This complex dialectics between poet and *logos*, their mutual transitivity through time and space, is condensed in the double morpho-semantic shift *poet-poeta/reč-reč*. Morpho-semantic inversion points to the interconnection – the *communion* – between the two axes of the creative act and to their functional interchangeability: both emerge as either creators or *creata*. This reversal of fixed roles, which relies on the *panchrony* of the word – a child older than its parents –, discloses a hint to the mysterious dynamics of the writing process. In fact, as Cvetaeva observes in “Iskusstvo pri svete sovesti” (1932):

Робость художника перед вещью. Он забывает что пишет *не он*. Слово мне Вячеслава Иванова (Москва, 1920 г., убеждал меня писать роман) – “Только начните! Уже с третьей страницы вы убедитесь, что никакой свободы нет”, то есть: окажусь во власти вещей, то есть во власти демона, то есть только покорной слугой [...] Недаром каждый из нас по окончании: “Как это у меня чудно вышло!” – некогда “Как это я чудно сделал!”. Не чудно вышло, а чудом – вышло, всегда чудом вышло, всегда благодать, даже если ее посылает не бог<sup>25</sup>.

The paradoxical *panchrony* of the *logos* is embodied in its trans-temporal ambivalence: it is both a child, the product of a creative act, and “older than its parents”, a potential, ever-existing demiurge. In synthesizing different temporal levels and annihilating consequentiality, the word emerges as the *archè* which preexists (*izdaleka*), embraces and *survives* (*daleko*) phenomenal being. The word is the *embryo* eradicated from

the distant uterus of *izdaleka* and led by the hand (*zavodit*) into the world-text, a child who grows to take its parents gently by the hand and lead them through the infinite succession of worlds-texts to come. *Za ruku*: like Puškin with the young Cvetaeva down the mountains of Crimea<sup>26</sup>, like Cvetaeva with the dead Rilke, through the river Styx, towards that third entity transcending life and death. In the incessant conjoinments of hands (*zavodit*), bridging the gaps between time and space, nothing can disappear or be swallowed by the voracious “machine of literature”: every poet, every word resurrects and transcends distances, carried in the gentle hands of other poets, other words.

Нам остается только имя:  
Чудесный звук, на долгий срок,  
Прими же ладоням моим  
Пересыпаемый песок<sup>27</sup>.

The functional transition *poet-poeta* – from agent to object, from possessor to *possessed* (*pišet, ne on*) – cannot be disjuncted from the *ontological* implications symbolized by linguistic flecion: in modifying its form through declination (*poet-poeta*), the *poet's* being is marked as transient, phenomenal – *mortal* – as opposed to the immutability of *reč*, which undergoes a functional metamorphosis without altering its essence. A corollary to its *panchrony*, the immortality of the poetic *logos* contaminates its mortal counterpart – the poet – through the dynamics of their symbolic exchange. Thus, in the flow of hands, the eternal cycle of the sea-*logos*<sup>28</sup>, the poet survives – *surfaces* – through the word, which, like a wave, *trans*-ports (*zavodit*) him beyond the temporal borders of his empirical existence. The metaphoric *translation*, marking the (eternal) return of

<sup>24</sup> M. Cvetaeva, *Sočinenija*, op. cit., II, p. 366 [my emphasis]. For an analogous conception of the written word as of a creature independent from its demiurge, see also Plato's *Phaedrus*: “Socrates: I cannot help feeling, Phaedrus, that writing is unfortunately like painting; for the creations of the painter have the attitude of life, and yet if you ask them a question they preserve a solemn silence. And the same may be said of speeches. You would imagine that they had intelligence, but if you want to know anything and put a question to one of them, the speaker always gives one unvarying answer. And when they have been once written down they are tumbled about anywhere among those who may or may not understand them, and know not to whom they should reply, to whom not: and, if they are maltreated or abused, they have no parent to protect them; and they cannot protect or defend themselves”, translated by R. Hackforth. *The Collected Dialogues*, op. cit., p. 1514.

<sup>25</sup> M. Cvetaeva, *Sočinenija*, op. cit., II, p. 401.

<sup>26</sup> See “Vstreča s Puškinym (1913): “Мы [Cvetaeva and Puškin] рассмеялись бы и побежали / За руку вниз по горе”, M. Cvetaeva, *Moj Puškin*, Sankt Peterburg 2001, p. 119.

<sup>27</sup> O. Mandel'stam, “Ne verja voskresenija čudu” (1916). *Stichotvorenija*, op. cit., p. 64. Ironically enough, Mandel'stam, in denying the resurrection of the body, re-asserts that of the word.

<sup>28</sup> Equivalences between the word and natural elements clearly refer to the communion between poetic *logos* (*stich*) and pre-Socratic *Logos* (*stichija*); the latter is made explicit in “Iskusstvo pri svete sovesti” (1932): “В чем же отличие художественного произведения от произведения природы, поэмы от дерева? Ни в чем. Какими путями труда и чуда, но оно есть. Есмь!”, M. Cvetaeva, *Sočinenija*, op. cit., II, p. 375; “Vskryla žili: neostanovimo” (1934) re-states the aquatic essence of Cvetaeva's *logos*: “Невозвратно, неостановимо, / Невозвратно хлещет стих”, Ivi, p. 299.

the poet in the flow of the word, is made explicit in Cvetaeva's correspondence with Rilke:

Смерть поэта – вообще незаконна. Насильственная смерть поэта – чудовищна. Пушкин (собирательное) будет умирать столько раз, сколько его будут любить. В каждом любящем – заново. И в каждом любящем – вечно.

А сегодня мне хочется, чтобы Рильке говорил – через меня. Это, в просторечи, называется перевод. (Насколько у немцев лучше – Nachdichten! Идя по следу поэта, заново прокладывать всю дорогу, которую прокладывал он. Ибо, пусть – nach (вслед), но – dichten! – то что всегда заново. Nachdichten – заново прокладывать дорогу по мгновенно зарастающим следам.) Но есть у перевода еще другое значение. Перевести не только на (русский язык, например) но и через (реку). Я Рильке перевожу на русскую речь, как он когда-нибудь переведет меня на тот свет. За реку – через реку<sup>29</sup>.

The identification of poetry with the sea, whose cyclicity is opposed to the ever-changing Eraclitean river, is found in “Poety s istoriej i poety bez istoriej” (1932):

Когда идешь к морю и к лирику, идешь не за невозвратностью течения, а за возвратностью волн; не за неповторимостью мгновенья и не за непреходящим, а именно за повторяемостью морских и лирических непривиденностей, за неизменностью смен и перемен, за неминуемостью собственного изумления ими<sup>30</sup>.

In the Homeric sea of poetry, the οἶνολα ποντος stained with the blood of Orpheus, the place of the poet is on the seashore: writing poetry is waiting for the wave that, coming *izdaleka*, will bring the mourning head and lyre, being docilely submerged by that wave and then re-emerge, rejuvenated, *reborn* in the word:

Родиться (цель –  
Множиться!) – сесть на мель.  
[...]  
Отбыл... Орфей... Арфист...  
Отмель – наш нотный лист!<sup>31</sup>

In the liquid realm of poetry, *mel'* (shallows) becomes *mel* (chalk): the liminal space between the marine *izdaleka* and the solid – terrestrial – world of the others is Cvetaeva's *grifel'naja doska*, the slate tablet imbued with the salt water of world culture. As opposed

to the acmeist *yearning* for culture, Mandel'stam's resurrectional (yet monodirectional) manifesto “Я снова хочу Катулла, Овидии, Пушкина”<sup>32</sup>, Cvetaeva abandons the *verticality* of remembrance and descends in the baptismal font of poetry; fused with the *logos*, she acquires the primordial unity of Venus and becomes both an instrument and an object of resurrection, the translator and the text.

The assertion of the permanence of both the poet and the poetic word within a non-linear spatio-temporal model is reinforced by the parallel with the latent subtext of these lines, Deržavin's “Reka vremen”

Река времен в своем стремленьи  
Уносит все дела людей,  
И топит в пропасти забвенья  
Народы царства и царей<sup>33</sup>.

As opposed to the irretrievability of Deržavin's river of *linear* time, Cvetaeva's *panchronic* sea-logos is an instrument of permanence in transience; its symbolic flow does not erase (*u-nosit*) beings, but invests them with *transhistorical* (*za-vodit*) permanence. As in Rilke's fifth sonnet, quoted by Cvetaeva in their correspondence, the poet – Orpheus – resurrects *in* and *through* the word in the diachronic *daleko*:

... Нам незачем искать  
других имен. Когда раздастся пенье  
раз навсегда мы будем знать – Орфей.  
(именно это – Орфей поющего и умирающего в каждом поэте – я имела в виду на предыдущей странице)<sup>34</sup>.

On the other hand, as an instrument of potential separation, taking the poet *daleko*, language emerges as a *diabolic* force that διαβαλλει, “throws across” and brings fracture within unity. Poetic language threatens the unity of signifier and signified and searches for deviations within fixed meanings. Like the devil, poetic language is a *traducer*: it *violates* words, forcing them into new forms and meanings, and brings far way (*transducere*) from traditional truths. Those who follow it are doomed to walk a tortuous path, the curved line of the comet.

<sup>29</sup> Ivi, p. 350.

<sup>30</sup> M. Cvetaeva, *Sobranie*, op. cit., IV, p. 406.

<sup>31</sup> “S morja” (1926), Ivi, p. 112.

<sup>32</sup> O. Mandel'stam, *Stichotvorenija*, op. cit., p. 409.

<sup>33</sup> G.R. Deržavin, *Stichotvorenija*, Moskva 1957, p. 114.

<sup>34</sup> M. Cvetaeva, *Sobranie*, op. cit., VII, p. 60.

Thus, the poem's polysemic intro marks the emergence of Cvetaeva's *logos* as an entity defying traditional definitions of time and space. Christian linear time is polemically substituted by Bergsonian "duration", whose constant flow erases binary oppositions between phenomenal (the *transient* poet) and noumenal being (the *permanent* word), while re-unifying them within an active dialectic relationship.

Similarly, subversion of traditional cosmology through the destabilizing power of the poetic *logos* imbues all the stanzas of the poem. As it will emerge from my analysis, the semantic pattern unifying the six stanzas relies upon the interrelation between vertical movements, marking the subversion of fixed patterns, and the deconstruction of the Kantian *a priori*, the horizontal axis of time and space. The Kantian cognitive frame of being, annihilated through the rejection of causal links and of homogeneous space, is substituted by a Bergsonian (voluntaristic) spatio-temporal model. The force marking the intersection of vertical and horizontal axes is represented by the comet, whose rebellious path is an extreme expression of the Bergsonian *élan vital*. This apparently disharmonic model, dominated by disjunctions, generates its inner balances.

The second stanza starts with a brisk, upwards movement, signaled by the instrumental *planetami*, which marks the passage from the marine horizontality (*prostornost'*) of *daleko* to "sidereal" verticality. The establishment of a vertical axis informs the marginal lines of the stanza, as the initial *planetami* creates a thematic link with *komet*, whereas the noun *kolokol'nja* functions as a "terrestrial" indicator of the ascensional orientation of the stanza.

Refusal of causal links dominates the first two lines, as the juxtaposition of *planetami* and *primetami* and the reiterated use of ellipses defy logical consequentiality, while pointing to the existence of arbitrary, voluntaristic links between phenomena.

As a corollary to temporal non linearity, spatial fragmentation is introduced by the preposition *meždu*, shifting the emphasis from arrival (*da i net*) to *deviation*, from the static ineluctability of linear paths to the tortuous mutability of the inbetween, the *perdition* of the *diabolic* word. Defiance of traditional space and time culminates in the subversion of physical laws,

condensed in the anti-Galilean "Он, даже размахнувшись с колокольни/крюк выморочит"; in the voluntaristic reshaping of time and space, *deviated* in the act of falling, the irreversible geometry of the Kantian *a priori*<sup>35</sup>, a pre-existing condition of our perceptions, is subverted by the poet's *impetus of life*.

In the anti-Galilean rebellion of the poet-weight, time is reconceptualized through spatial images: the *inclined* axis is a response to the *straightforward* progression of traditional time, annihilating the past as it advances towards its end<sup>36</sup>.

The inescapability of the descensional path (for Mandel'stam a symbol of the being-for-death) is violated by Cvetaeva's *logos*, whose realm is not the univocal linearity of *da i net*, the beginning and the end of Christian time, but the tortuous *vse-vremennost'* of the in-between, the endless possibilities of the panchronic word. Led far away by the diabolic word, the poet *zabluzhdaetsja* and chooses the *perdition* of polisemy over the laws of salvation.

The reversal of Mandel'stamian spatiality is made even more radical by the semantic equivalence between falling and *birth* as it is established in the Sybill cycle:

К груди моей,  
Младенец, льни:  
Рожденье – паденье в дни.  
С заоблачных нигдешних скал,  
Младенец мой,  
Как низко пал!  
Ты духом был, ты прахом стал<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Compare Bergson's polemic account of Kantian fixed spatiality as opposed to Cvetaeva's flexible frame: "With Kant, space is given as a ready-made form of our perceptive quality – a veritable *deus ex-machina*, of which we see neither how it arises, nor why it is what it is rather than anything else", H. Bergson, *The Creative Evolution*, op. cit., p. 205.

<sup>36</sup> On the other hand, besides rewriting Kantian cognitive theory, the joyful *bezzakonnost'* of Cvetaeva's poet defies the tragic irretrievability of Mandel'stam's falling bodies: "Я чувствую непобедимый страх / В присутствии таинственных высот", "Pešechod" (1912), O. Mandel'stam, *Stichotvorenija*, op. cit., p. 35; "Паденье – неизменный спутник страха, / И самый страх есть чувство пустоты. / Кто камни нам бросает с высоты – / И камень отрицает иго праха?", "Paden'e neizmennyj sputnik stracha" (1912), Ivi, p. 130.

<sup>37</sup> "Sivilla – mladencu" (1923), M. Cvetaeva, *Sočinenija*, op. cit., I, p. 191. Nonetheless, in "Bez zova, bes slova" (1921), the death of Blok is described as a falling from a roof; on the other hand, death is dialectically overcome by a hint to rebirth: "Без зова, без слова, – / Как кровельщик падает с крыш./А может быть, снова/Пришел, – в колыбели лежишь?", Ivi, p. 72.

Thus, not only does the deviation of falling subvert physical laws: it reverts both symbolic spatial balances and temporal cyclicality. In prolonging his path, the poet refuses to precipitate into *this life*, *i.e.* to re-descend into the blindness of the cave.

The spatio-temporal voluntarism of the first lines becomes embodied in the comet, whose appearance in the poetic space deconstructs causal and scriptorial links, as the enjambment *ibo put' komet//poetov put'* erases the natural consequentiality of the causal preposition at both the logical and the iconic level<sup>38</sup>.

The structural and iconic organization of the second

stanza is mirrored in the fifth: intratextual cohesion is achieved through the transitional clause *ibo put' komet*, occupying the same slot, and the reiterated use of ellipses; as in the second stanza, the spatial axis is dominated by the passage from the *chthonian* horizontality of *v kamennom grobu* to the verticality of *kak derevo v svoej krase*. The ascensional, resurrectional movement is followed by a refusal of causality, the *non-sequitur* of organic life (*derevo*) within inorganic death (*kamennyj grob*).

The tree's ascensional qualities disclose a Rilkean subtext. In fact, as Cvetaeva writes in her second letter to the German poet (12<sup>th</sup> May, 1926)<sup>39</sup>:

Твой "Орфей". Первая строчка:

И дерево себя перерастало. . .

Вот она, великая лепота (великолепие). И как я это знаю! Дерево выше самого себя, дерево перерастает себя, – потому такое высокое. Из тех, о которых Бог – к счастью – не заботится (сами о себе заботятся!) и которые растут прямо в небо, в семидесятое (у нас, русских, их – семь!).

The analogies between the image of the tree and the poet, prompted by Cvetaeva's self identification with Rilke's sonnet, become incarnate in the Sybill's body, a *tree* burning with the word:

Сибилла: выбыла, сивилла: зев

Доли и гибели! Древо меж дев.

Державным деревом в лесу нагом –

Сначала деревом шумел огонь<sup>40</sup>.

Like the tree, which mediates between aerial and chthonian space, "between the radiant solar enlightenment of Apollus and the somber subterranean knowledge of Dionisus"<sup>41</sup>, the poet is a *medium* between past and future (*izdaleka* and *daleko*), hypo and hyperuranium, the death of the cave and the life of the seventh heaven<sup>42</sup>.

two comets: "Да совершит путем борьбы и испытанья,/Цель очищения и цель самосознания".

<sup>39</sup> М. Cvetaeva, *Sobranie*, op. cit., VI, p. 59.

<sup>40</sup> М. Cvetaeva, *Sočinenija*, op. cit., I, p. 189.

<sup>41</sup> O.P. Hasty, *Tsvetaeva's Orphic Journeys in the Worlds of the Word*, Evanston 1996, p. 148.

<sup>42</sup> In "Iskusstvo pri svete sovesti" (1932), on the other hand, the Rilkean subtext blends with Bergsonian "creative evolution", as nature and culture (poetic creation) are fused in an ontological continuum: "В чем же отличие художественного произведения от произведения природы, поэмы от дерева? Ни в чем. Какими путями труда и чуда, но оно есть. Есмь!", М. Cvetaeva, *Sočinenija*, op. cit., II, p. 375.

<sup>38</sup> Besides subverting linear time and space, the comet is itself a diachronic product, as different subtexts intersect in this motif. Puškin's "Portrait" (1828) may represent one of the sources of Cvetaeva's rebellious star: "С своей пылающей душой, / С своими бурными страстями, / О жены Севера, меж вами / Она является порой / И мимо всех условий света / Стремится до утраты сил, / Как *беззаконная комета* / В кругу расчисленных светил", Puškin, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Moskva-Leningrad 1936, II, p. 509 [my emphasis]. It is worth noting that, in Cvetaeva's appropriation of the Puškinian *bezzakonnost'*, defiance of conventions (*mimo vsech uslovij sveta*) is stripped of its romantic aura (see *s svoimi burnymi strastjami*) and transfigured into overt subversion of physical laws; the rewriting of the Kantian *a priori* dilates the semantic and physical borders of *svet* while investing them with the cosmological allure of *vseleinnost'*. In this respect, a subtext coherent with Cvetaeva's cosmological urgency is Apollon Grigor'ev's "Kometa" (1843): "Когда средь сонма звезд, размеренно и стройно, / Как звуков перелив, одна вослед другой, / Определенный путь сверкающих спокойно, / Комета полетит неправильной чертой, / Недосозданная, вся полная раздора, / Невзнузданных стихий неистового спора, / Горя еще сама и на пути своем / Грозит иным звездам стремленьем и огнем, / Что нужды ей тогда до общего смущения, / До разрушения гармонии?.. Она / Из лона отчего, из родника творенья / В созданья стройный круг борьбою послана, / Да совершит путем борьбы и испытанья, / Цель очищения и цель самосознания", A. Grigor'ev, *Stichotvoreniya. Poemy. Dramy*, Sankt Peterburg 2001, p. 54. The morpho-semantic texture of the poem encloses the main semantic clusters of Cvetaeva's "Poety": spatial displacement is clearly expressed in "kometa poletit nepravil'noj čertoj" which synthesizes both the images of deviation at the beginning of the poem (*okol'nych pritč, krjuk vymoročit*) and the "poetics of crookedness" at the end of the last stanza (*tvoja stezja, grivastaja, krivaja*). Disharmonic tensions, which in Cvetaeva's poem represent a cohesive lexico-semantic element, are made explicit in the spatial and moral friction between the *straightforward* axis of the fixed stars, "opredelennyj put' sverkajuščich spokojno", and the *inclined* axis represented by "nepravil'noj čertoj-nedosozdannajanevznuzdannyh"; the destructive potential of the comet, expressed in the lines "Горя еще сама и на пути своем / Грозит иным звездам стремленьем и огнем" is clearly echoed in Cvetaeva's "žža, a ne sogrevaja, / rvja, a ne vzraščivaja – vzryv i vzlom", whose acoustic texture relies on the same *z/gr* alliteration. The cathartic implications of the comet's path, made explicit by the ascensional orientation of *vzryv* and *vzlom* and by the prosody of fire in the context of Cvetaeva's *ouvre* (see below), are clearly stated also in the final lines of Grigor'ev's poem, the purifying *cupio dissolvi* marking the diachronic intersection of the

Temporal deconstruction, expressed by the non-consequentiality of life (the tree) within death (the prison), leads to spatial fragmentation and to the rarefied space of disappearance: *tot, č'j sledy vseгда prostyli / tot poezd na kotoryj vse / opazdyvajut. . .*, with the last line implying a mutual disharmony, an absence of temporal and spatial coordination.

The poet's disappearance, far from being a concession either to Deržavin's "Reka vremen" or the Lermontovian "Я б хотел забыться и заснуть"<sup>43</sup> is a *moving forward*<sup>44</sup>, a necessary corollary to the panchrony of the word. In anticipating the dynamics of linear movement, the poet is the consequence preceding the cause, a phenomenon, whose genesis – whose traces – cannot be *tracked*, for it does not belong to the realm of logic:

Поэт есть ответ [. . .] Ответ не на удар, а на колебание воздуха – вещи еще не двинувшейся. Ответ на до-удар. И не ответ, а до-ответ. Всегда на явление, никогда на вопрос. Само явление и есть вопрос [. . .] Раньше, чем было (было-то всегда, только до времени еще не дошло, – так тот берег еще не дошел до парома). Оттого рука поэта так часто и повисает в воздухе, что упор – во времени – еще не существует (nicht vorhanden)<sup>45</sup>.

*Dis-harmony, dis-connection* become manifest in the third stanza. The line *Razvejannye zven'ja / pričinnosti – vot svjaz' ego!*, in re-establishing a paradoxical harmony, marks the abandoning of terrestrial burdens and the beginning of the poet's ascension. The oxymoronic quality of these lines, although peculiar to Cvetaeva, discloses a hint to Bergson's antideterminism<sup>46</sup>.

Interestingly enough, Mandel'stam's account of Bergson's works focuses on the same shift from external causality to inner unity:

Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом, связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время они поддаются умопостижаемому свертыванию. Уподобление объединенных во времени явлений такому вееру подчеркивает только их внутреннюю связь и вместо проблемы причинности [. . .] выдвигает проблему связи<sup>47</sup>.

The erasure of external links between phenomena (*razvejannye zven'ja*) allows for the emergence of their inner cohesion (*svjaz' ego*), while emancipating them from the constraints of linear progression. Within a theoretical frame dominated by independent entities, the ontological quality of single events prevails upon their function within a logical chain: the past does not serve as the *conditio sine qua non* for the irretrievable march of the present, but acquires an intrinsic, absolute value that leads to its preservation in the transtemporal journeys of the poet. As Mandel'stam observes in his analysis of Bergson:

ment it falls under the glance of the intellect, whose eyes are ever turned to the rear [. . .] if our action be one that involves the whole of our person and is truly ours, it could not have been foreseen, even though its antecedents explain it when once it has been accomplished. And though it be the realizing of an intention, it differs, as a present and new reality, from the intention, which can never aim at anything but recommencing or rearranging the past. Mechanism and finalism are therefore, here, only external views of our conduct. They extract its intellectuality. But our conduct slips between them and extends much further. Once again, this does not mean that free action is capricious, unreasonable action. To behave according to caprice is to oscillate mechanically between two or more ready-made alternatives and at length to settle on one of them; it is no real maturing of an internal state, no real evolution; it is merely – however paradoxical the assertion may seem – bending the will to imitate the mechanism of the intellect. A conduct that is truly our own, on the contrary, is that of a will which does not try to counterfeit intellect, and which, remaining itself – that is to say, evolving – ripens gradually into acts which the intellect will be able to resolve indefinitely into intelligible elements without ever reaching its goal", H. Bergson, *The Creative Evolution*, op. cit., p. 358. On the other hand, the philosophic orientation of these lines is multifaceted, as they may disclose a polemic reference to Kantian intelligence, defined by Bergson as "preminently a faculty of *establishing relations*", Ivi, p. 45 [my emphasis].

<sup>47</sup> "O prirode slova" (1921), O. E. Mandel'stam, *Stichotvorenija*, op. cit., p. 444 [my emphasis].

<sup>43</sup> See "Vychožu odin ja na dorogu" (1841). M. Lermontov, *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, Moskva 1961, I, p. 543.

<sup>44</sup> See "Poet i vremja" (1932): "запоздать в искусстве нельзя, само искусство, уже само есть *продвижение*", M. Cvetaeva, *Sočinenija*, op. cit., II, p. 360 [my emphasis]. On the other hand, the ephemerality of the poet's traces may point to his non-earthly nature: in "Ty prochodiš na zapad solnca" (1916) the disembodied footsteps of Christ-Blok are suddenly covered by a snowstorm "Ты проходишь на запад солнца / Ты увидишь вечерний свет. / Ты проходишь на запад солнца / И метель замедает след", Ivi, p. 66. See also "Epos i lirika sovremennoj Rossii" in M. Cvetaeva, *Sobranie*, op. cit., IV, p. 376: "Этими своими быстрыми ногами Маяковский ушагал далеко за нашу современность и где-то за каким-то поворотом долго еще нас будет ждать".

<sup>45</sup> M. Cvetaeva, "Iskusstvo pri svete sovesti" (1932), Idem, *Sočinejja*, op. cit., II, p. 395.

<sup>46</sup> "As soon as we go out of the encasings in which radical mechanism and radical finalism confine our thought, reality appears as a ceaseless upspringing of something new, which has no sooner arisen to make the present than it has already fallen back into the past; at this exact mo-

Наука, построенная на принципе связи, а не причинности, избавляет нас от дурной бесконечности эволюционной теории, не говоря уже о его вульгарном прихвостне – теории прогресса. Движение бесконечной цепи явлений без начала и конца есть именно дурная бесконечность, ничего не говорящая уму, имеющему единства и связи<sup>48</sup>.

The creative freedom entailed in the Bergsonian model shapes Cvetaeva's voluntaristic rewriting of cosmic balances: her transtemporal oscillations between the realms of *izdaleka* and *daleko* do represent a direct manifestation of the anti-Darwinistic rejection of causal links. Within a model devoided of the *immobility* of causality, i.e. the "oscillation between two or more ready-made choices" ("между да и нет"), *deviation* (perdition in the word) is a free choice, the celebration of intuition over intelligence<sup>49</sup>.

On the other hand, images of disjunction (*razvejannye zven'ja*) within a stellar context contrast with one of Mandel'shtam's early post-symbolist poems, "Dušu ot vnešnich uslovij" (1911):

Душу от внешних условий  
Освободить я умею:  
Пенье – кипение крови –  
Слышу – и быстро хмелею.

И вещества, мне родного,  
Где-то на грани томленья,  
В цепь сочетаются снова  
Первоначальные звенья.

Там, в беспристрастном эфире,  
Взвешены сущности наши –  
Брошены звездные гири  
На задрожавшие чаши;

И, в ликованьи предела,  
Есть упоение жизни:

Воспоминание тела  
О неизменной отчизне<sup>50</sup>.

As opposed to Mandel'shtam's harmonic *anabasis* to the native star, Cvetaeva's chaotic ascension, prompted by a voluntaristic violation of fixed balances ("the laws of destiny"), and not by natural completion of the latter ("his appointed time"), does not coincide with the reestablishing of a primordial harmony, but with its polemic destabilization. Yet disjunction is functional to reunion, as the abolishing of causal links allows for the re-emergence of a temporal continuum (the *pervonačalnye zven'ja* of panchrony) and for the recreation of the Presocratic whole, the sea-logs of poetry.

On the other hand, Cvetaeva's rereading of stellar imagery does not erase the Platonic subtext behind the equivalence between souls and stars; in particular, the latter clarifies the vertical orientation of the poem while confirming the identification of the lower world with the blindness of the cave.

After the discarding of terrestrial burdens – the links of causality –, the poem's ascensional tensions, introduced in the second stanza by *planetami*, are reinforced by an imperious upwards movement (*kverch lbom!*), which culminates in the refusal of spatio-temporal predictability (*poetovy zatmen'ja ne predugadany kalendarem*). The vertical deixis of *kverch* points to the spatial divide between mundane and poetic dimension and, within the extensive dialectics of *high* and *low*, relocates the poet on the non-terrestrial level of verticality, while anticipating the metaphysical geography of "Novogodnee" (1927) and "Poema vozducha" (1927)<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Similarly, the refusal of Darwinism that informs Mandel'shtam's late production draws on the principles of Bergsonian voluntarism; for this aspect, see also M. Gasparov, "Vos'mistišija Mandel'shtama", *Smert' i bessmert'e poeta*, Moskva 2001, pp. 47–54. In defying the ineluctability of a fixed path, the polemic regression celebrated in "Lamarck" (1932), although entailing a descensional movement, is equivalent, in its theoretical motivations, to Cvetaeva's stellar deviations: "На подвижной лестнице Ламарка / Я займу последнюю ступень. // К кольчещам спущусь и к усоногим, / Прошуршав средь ящериц и змей, / По упругим сходням, по излогах / Сокращусь, исчезну, как Протей. // Роговую мантию надену, / От горячей крови откажусь, Образу присоскамаи и в пену / Океана завитком вошьюсь", O. E. Mandel'shtam, *Stichotvorenija*, op. cit., p. 183.

<sup>50</sup> Ivi, p. 125. As Ronen (*An Approach to Mandel'shtam*, Jerusalem 1983, p. 144) points out, the subtext of this poem is Plato's *Timaeus*, with its notion of the equivalence between souls and stars ("Animas nostras partes esse caeli" – Plin, *Nat. Hist.* II.XXVI): "into the cup in which he had previously mingled the soul of the universe he [the creator] poured the remains of the elements and mingled them in much the same manner. . . And having made it he divided the whole mixture into souls equal in number to the stars, and assigned each soul to a star; and having there placed them as in a chariot, he showed them the nature of the universe, and declared to them the laws of destiny [...] He who lived well during his appointed time was to return and dwell in his native star", Ibidem. Compare Cvetaeva's organhood in "Poety 2": "что же мне делать слепцу и посылку/в мире где каждый и отч и зряч". The network of latent correspondences between the two poems seems to confirm the Platonic subtext behind the "Poety" cycle (see above).

<sup>51</sup> "Как Колумб здороваюсь / С новой землей – / Воздухом, Ходячие / Истины забудь!", M. Cvetaeva, *Sočinenija*, op. cit., I, p. 441.



While “Развешенные звенья/Причинности – вот связь его! Кверху лбом” sets the spatial transition from terrestrial to ethereal geography, the impossible forecasting of the eclipsis (*otčajates'!*), besides disclosing a hint to Puškin (“*solnce russkoj poezii*”)<sup>52</sup>, marks the passage from the dry causality of linear time (condensed in the calendar), to voluntarism as the moving force of the poetic wor(l)d. A contradictory synthesis is thus achieved between the hyperuranic aura of the star and its rebellious – transient – path. As unpredictability (*nepredugadannost'*) defines the ontological borders of becoming and separates them from the immutability of the thing-in-itself, the perfection of the *fixed* stars, Kant’s “Best Welt”, is polemically invested with the traits of phenomenal being. In establishing a substantial equivalence between herself and a manifestation of becoming, Cvetaeva embraces the flow of being, the *reka-reč*, while refusing Nietzschean *remedies* against the “terror” of becoming. Mandel’shtam’s stone, the metaphysical refuge against the erosion of *void*, is substituted with ethereal space, the realm of the poet-flyer who is not afraid to precipitate, for he can pervert space.

Superhomistic acceptance of void dominates the sixth stanza, whose marginal lines create a distanced ring with stanza III. The inner disjunction of the two couples of verbs, *žža, a ne sogryvaja/ ruja, a ne vzraščivaja – vzryv i vzlom!* marks the monodirectionality of destruction, whereas the absence of harmonic complementarity, signaled by the presence of the disjunction *a*, points to the definitive reversal of Kantian “Best Welt”. The dynamics of the poet-comet, whose destructive movement is not followed by reconstruction, closely resemble those of Cvetaeva’s horse, a symbol of poetry, which, like the comet, is *grivastyj*:

Пожирающий огонь – мой конь!  
Он копытами не бьет, не ржет.  
Где мой конь дохнул – родник не бьет  
Где мой конь махнул – трава не растет.

Ох, огонь мой конь – несытый едок!

Ох, огонь на нем – несытый едок!  
С красной гривой свились волоса...  
Огневая полоса – в небеса!<sup>53</sup>.

As Cvetaeva hints in her sixth letter to Rilke, the complex relation between the horse and its rider is analogous to the functional interchangeability between the poet and the word<sup>54</sup> and leads to the creation of a third, synthetic entity: “Твой всадник! Ибо всадник не тот, кто сидит на лошади, всадник – оба вместе, новый образ, нечто не бывшее раньше, не всадник и конь: всадник-конь и конь-всадник: ВСАДНИК”<sup>55</sup>.

Similarly, the comet, in leading the others in their path, becomes a symbol of both the poet and language and of their transtemporal shifts as either text or translator. Like language, the comet is a deviating (*diabolic*) force; like the poet, it is an ambivalent entity, bringing both union, as it leads to the Messiah, and disunion, as it threatens the straightforward axis of the other stars. And like the horse’s flame (*v nebesa!*), the comet’s path, a condensation of the *terror* of becoming, is manifestly vertical, as it is revealed by the morphological texture of *vzryv* and *vzlom* (*vz-*).

The ascensional implications of the two nouns clearly hint to the cathartical and *creative* value of destruction as opposed to the *sterile* fixity of Kantian stars. The impetuous erosion of fixed borders is a prerogative of the true poet, whose words annihilate (*vzryvaet*) pre-constructed categories (the shadows of the cave, time and space), while substituting them for true forms: “Национальность – это от- и заключенность. Орфей *vzryvaet* национальность или настолько широко раздвигает ее пределы, что все (и бывшие, и сущие) заключаются в нее”<sup>56</sup>.

The oxymoronic equivalence between deflagration – the erasure of borders – and creation, – the dilation of all borders to form an all-embracing whole – is reinforced by the phonetic similarities between *vzraščivaja* and *vzryv*<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> “Požirajuščij ogon’ – moj kon’!” (1918). M. Cvetaeva, *Sobranie*, op. cit., I, p. 116 [my emphasis].

<sup>54</sup> See also O.P. Hasty, *Tsvetaeva’s Orphic Journeys*, op. cit., p. 154.

<sup>55</sup> M. Cvetaeva, *Sobranie*, op. cit., VII, p. 60.

<sup>56</sup> From Cvetaeva’s sixth letter to Rilke, Ivi, p. 66.

<sup>57</sup> It is interesting to observe that in his 1915 article on André Chenier, Mandel’shtam quotes “explosion” (*vzryv*) as a defining trait of Romantic poetics: “А романтическая поэтика предполагает взрыв, explosion, неожиданность, ищет эффекта, непредусмотренной

<sup>52</sup> See also Mandel’shtam’s “Kogda v teploj noči zamiraet” (1918) on the death of Puškin: “Это солнце ночное хоронит / Возбужденная играми чернь, / Возвращаясь с полночного пира / Под глухие удары копыт”, O. Mandel’shtam, *Stichotvorenija*, op. cit., p. 72.

The *constructive* potential of explosion is part of Cvetaeva's self-consciousness as a poet: in her aesthetics of natural elements, fire clearly emerges as a hypostasis of the *word*, whose ambivalent power, both destructive and resurrectional, points to the ethical necessity of the poet's self-immolation.

In "Moim sticham, napisannym tak rano" (1913), the deflagrating potential of the word is clearly stated in the first stanza: "Моим стихам, написанным так рано, / Что и не знала я, что я – поэт, / Сорвавшимся, как брызги из фонтана, / Как искры из ракет"<sup>58</sup>; in "Čto drugim ne nužno – nesite mne" (1918), a celebration of the creative and purifying power of destruction<sup>59</sup>, the ascensional – cathartical – orientation is made explicit by the reiteration of *vysoko*: "Высоко горю – и горю дотла! / И да будет вам ночь – светла! / Ледяной костер – огневой фонтан! / Высоко несу свой высокий стан, / Высоко несу свой высокий сан / – Собеседницы и Наследницы!"<sup>60</sup>; in "Sivilla", the word-fire burns the Sybill's body: "Сивилла: выжжена, сивилла: ствол. / Все птицы вымерли, но бог вошел [...] Сивилла: выбыла, сивилла: зев / Доли и гибели – Древо меж дев. / Державным деревом в лесу нагом – сначала деревом шумел огонь"<sup>61</sup>.

On the other hand, as the poet's incandescent initiation *in the word* is counterbalanced by *ascension* (the verticality of *vysoko gorju* and of the Sybill-tree), martyrdom contains the germs of resurrection: deflagration is death into enlightened life, as opposed to the birth

into unenlightened death of descension.

The temporal disharmony of these lines – the *non sequitur* of destruction – is coupled by the spatial disharmony of the third line, *tvoja stezja, grivastaja krivaja*, an extreme formulation of the poetics of deviation. An ideal counterpart of Christ-Blok's *firm* path – *nerušima tvoja stezja*<sup>62</sup> – Cvetaeva's *diabolic* non linearity will then contaminate Mandel'stam's sardonic self-portrait<sup>63</sup>:

Это какая улица?  
Улица Мандельштама.  
Что за фамилия чертова!  
Как ее ни вывертывай  
Криво звучит, а не прямо.  
Мало в нем было линейного  
Нрава он не было лилейного,  
И потому это улица  
Или, верней, это яма<sup>64</sup>  
Так и зовется по имени  
Этого Мандельштама.

Interestingly enough, the refusal of *straightness* informs also Mandel'stam's self-definition in "Grifel'naja oda" (1923)<sup>65</sup>:

Кто я? Не каменьчик *прямой*,  
Не кровельщик, не корабельщик;  
Двурушник я, с двойной душой.  
Я ночи друг, я дня застрельщик.

A functional equivalent of Mandel'stam's *negative* definition of the poet, Cvetaeva's fourth, assertive stanza is linked to the poem's intro through the semantic equivalence between "poet" and the periphrasis "on tot, kto".

The semantics of *displacement* dominate the four lines at both the spatial (*smešivaet*) and the ontological level (*obmanyvaet*) and reenact the symbolic deviation produced by duplication<sup>66</sup> in Mandel'stam's oda.

акустики и никогда не знает, во что ей самой обходится песня", "Zametki o Šen'e", O. Mandel'stam, *Stichotvorenija*, op. cit., p. 490. Interestingly enough, all of these characteristics can be easily referred to Cvetaeva's poetry, which was clearly influenced by the Romantic literary legacy. The romantic aura of this word has been pointed out also by T. Venclova ("Almost a Hundred Years Later: Toward a Comparison of Karolina Pavlova and Marina Cvetaeva", *Essays on Karolina Pavlova*, Evanston 2001, pp. 187–214) apropos of the similarities between Cvetaeva and K. Pavlova: "Both women favour the word *vzryv* (explosion, burst), which corresponds to the general intensely romantic tone of their works".

<sup>58</sup> M. Cvetaeva, *Sočinenija*, op. cit., p. 45.

<sup>59</sup> Notice that apocalyptic associations mark the same genesis of Cvetaeva: "Красною кистью / рябина зажглась / падали листья / Я родилась / Спорили сотни колоколов / День был субботний: Иоанн Богослов", Ivi, p. 64. In perturbing natural order, the birth of the poet closely resembles the destructive dialectics of the tetradic sequence of gerunds: "žža . . . a ne vzraščivaja".

<sup>60</sup> Ivi, p. 99.

<sup>61</sup> Ivi, p. 189.

<sup>62</sup> "Ty prochodiš' na zapad solna", 1916, Ivi, p. 66.

<sup>63</sup> "Eto kakaja ulica?" (1935), O. Mandel'stam, *Stichotvorenija*, op. cit., p. 209 [my emphasis].

<sup>64</sup> Notice the indirect (?) reference to Cvetaeva's lines: "Не числящимся в ваших справочниках, / Им свалочная яма – дом".

<sup>65</sup> O. Mandel'stam, *Stichotvorenija*, op. cit., p. 90.

<sup>66</sup> As Ronen (*An Approach*, op. cit., pp. 198–99) points out, the dualism inherent in Mandel'stam's autodescription has its model in Orphic poetry. Similarly, Cvetaeva's poet, a reincarnation of Orpheus in the transtemporal continuum of the word, is an oxymoronic entity, acting as both a medium and an iconoclast. Forced into form by the proteiform hands of the poet (*dvurušnik*), reality is either dismembered, as it happens in these lines, or recomposed. Thus, in "Orfej" (1921) the disordering force of "Poety" (*on tot, kto smešivaet karty*) is trans-

In this fourth stanza, transcendence of physical constraints (*obmanjvaet ves i sčet*), torn to pieces like Orpheus' body, anticipates the poet's impalpability in "Čto že mne delat' slepcu i posynku": "Что же мне делать [...] С этой невесомостью/ В мире гирь/ [...] С этой безмерностью/ В мире мер?!". The Platonic subtext of these lines is confirmed by contextual occurrences, as in the "Sybill" cycle "weight" and "measure" are sad companions of the *falling into (unenlightened) life*:

Плачь маленький: рожденье в вес!

Где залежи его щедрот?  
Плачь маленький: рожденье в счет,

И в кровь,  
И в пот<sup>67</sup>.

As weight marks the descension into the cave, emancipation from its mortal burden accompanies the glorious ascension of the poet-*vozduchoborec* of "Poema vozducha" (1927):

Слава тебе, допустившему бреши:  
Больше не вешу.  
Слава тебе, обвалившему крышу:  
Больше не слышу.  
Солнцепричастная, больше  
не щурюсь.  
Дух! Не душу уж!  
Твердое тело есть мертвое тело:  
Оттяготела<sup>68</sup>.

Similarly, in "Novogodnee" (1927), *immeasurability* (*bezmernost'*) marks the divide between the world of contingency and the non-terrestrial dimension, identified with the vertical axis (*vysota*):

Как тебе смешны (кому) "должно быть", (Мне же) должны быть, с высоты без меры Наши Беллеву и Бельведеры<sup>69</sup>.

A corollary to the fragmentation of contingency as opposed to a philosophical all-embracing whole, measurability is fiercely refused, as it happens in "Poema gory" (1924): "Частности мелом/Отмечать –

---

figured into Sapho's reordering, recomposing embrace: "Просто-волосой лесбянки,/Быть может, вытянула сеть?", M. Cvetaeva, *Sočinenija*, op. cit., I, p. 171.

<sup>67</sup> "Sivilla – Mladencu" (1923). Ivi, p. 191.

<sup>68</sup> Ivi, p. 443.

<sup>69</sup> Ivi, p. 262.

дело портных [...] Разве страсть – делить на части?/Часовщик я, или врач?"<sup>70</sup>.

While these first two lines develop the "poetics of ascension" of the third stanza, in the subsequent lines, displacement is realized through role reversal, which couples the morpho-semantic inversion in the first stanza (poet-poeta): the poet's *asking* (*sprašivaet s party*) reverses traditional "teacher-student" dialectics<sup>71</sup>, whereas the iconoclastic - *futuristic* – aggression against Kant (*Kanta nagolovu b'et*) externalizes Cvetaeva's radical rethinking of Kantian cosmology. It is interesting to observe that, as in the previous stanzas, defiance of fixed models is reinforced by the vertical orientation of the actions, *sprašivat' s party, bit' nagolovu*, which imply an ascensional movement of the body.

The image of the poet asking questions is a metonymic transposition of the essence of poetry, an enigma (*zagadka*), that, in Cvetaeva's disjuncted universe, has no solutions, because it transcends (*za-gadka*) fixed answers:

Если бы мне тогда совсем поверить, что он действительно не знает, можно было бы подумать, что поэт из всех людей тот, кто ничего не знает, раз даже у меня, ребенка, спрашивает. [...] Настойчивый вопрос стихи обращает в загадку и задачу, и если каждое стихотворение само есть загадка и задача, то не та загадка, на которую готовая отгадка, и не та задача, на которую ответ в задачнике<sup>72</sup>.

While unpredictability (*nepredugadannost'*) marks the ontological borders of the poet-comet, poetry signals the dialectical overcoming of the two poles of

---

<sup>70</sup> Ivi, p. 416. Yet the Platonic subtext behind these lines does not exhaust the spectrum of their possible meanings; besides defining the wholeness of the true forms as opposed to the fragmented shadows of the world-cave (the *byt*), "bezmernost'" may allude to *črezmernost'*, the defiance of Horace's *measure* in favour of the communion with the *stichija-stich*, a distinguishing trait of Cvetaeva's poet: from the symbolic *potlâc* of "Čto drugim ne nužno nesite mne" ("Все должно сгореть на моем огне"), to the poetics of self-donation of Mary Magdalene; from her *black* Puškin ("Чувство меры? / Чувство моря") to the self-immolation of "Vskryla žily", the poet is the one who *empties* into the sea of poetry to enundate it with his blood-logos. In the osmotic relation between the poet and the *word*, death is functional to rebirth and emptiness leads to complete fusion (refilling) with the *archè*: [about the Sybill] "Мои жили иссякнут, мои кости высохнут, но ГОЛОС, ГОЛОС – оставит мне судьба!", from a letter to Bachrach dated June 5<sup>th</sup> 1923; M. Cvetaeva, *Sobranie*, op. cit., VI, p. 561.

<sup>71</sup> Compare the symbolist treatment of the poet-people (*narod*) relationship as a teacher-student, sower-soil relation and the radical rethinking enacted by Cvetaeva.

<sup>72</sup> M. Cvetaeva, *Moj Puškin*, op. cit., p. 53 [author's emphasis].

the thesis (Kantian metaphysics, the triumph of *predugadannost'*) and the antithesis (*ne-predugadannost'*): it is a *za-gadka*, a mobile entity declining into action (trans-passing) the stasis of negation. In the passage from negation (*ne-predugadannost'*) to affirmation (*za-gadka*), poetry erases the possibility to cristallize the flow of becoming (the flow of *logos*) in the fixity of pre-dictions (*gadanie*); like the anti-Galilean body of the second stanza, it refuses the immobility of *da i net* ("otvet v zadačnike") and deviates in the space *beyond*, the ineffable realm of enigmas.

In the cyclical flow of poetry, the beginning and the end, the question and the answer, are blurred points on a tortuous line: every question is a response to previous questions (the wave that comes *izdaleka*) and the solidity of any answer will be swept away by the next wave, the one that goes *daleko* and *rejuvenates* the transparency of dictions (*gadanie*) into the awkward grace of enigmas.

Thus, the *conditio sine qua non* (the answer?) of the poet's questions is the rejection of Kantian reason and

of its links between cause and phenomenon, questions and explanations. In this respect, the poet-iconoclast, although resounding with a Majakovskjan subtext ("Я радостно плюну, плюну в лицо вам/Я бесценных слов транжир и мот")<sup>73</sup>, is alien to the Puškinian dialectics of *poet vs cern'* entailed in Majakovskij's invective<sup>74</sup>. Rather, the symbolic implications of Cvetaeva's gesture are clearly those of a patricide, and one that resembles Plato's "killing" of Parmenides in the *Sophist*. For Cvetaeva's cosmology to emerge, Kant's cognitive theory has to be deconstructed and substituted by a new, flexible model based on intuition, the ability to supersede links, rather than on intelligence, the ability to establish connections. The erasure of *deictic* constraints emancipates the poet from the bonds of *sej-čas* and allows for the immersion in the panchronic sea of poetry. In the communion with the *archè*, the old temporal connections are substituted by a new, immortal link: the symbolic conjoinment of hands between words of the present and words of the past.

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it)

<sup>73</sup> "Nate!" (1913), V. Majakovskij, *Sobranie*, op. cit., I, p. 114. Notice that for both Cvetaeva and Majakovskij access to the *word* justifies iconoclastic behaviour.

<sup>74</sup> On the other hand, Puškinian antagonism between the poet and the *others* (see in "Мой Puškin": "Я поделила мир на поэта и - всех, и выбрала - поэта"; *Мой Puškin*, op. cit., p. 25) dominates the second and the third poems of the cycle.

# I primi due cicli di G. Sapgir nel contesto del concretismo russo: la ricerca della parola pura tra assenza e assurdo

Massimo Maurizio

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 71–89 ◇

PER UN'IDEA SUL CONCRETISMO RUSSO

Я не вижу способа, серьезно говоря,  
как лечить речь чем-то еще, кроме речи.  
Вс. Некрасов

**D**OPO la fine del periodo staliniano e con il processo di destalinizzazione avviato nel 1956 il sentimento di non appartenere ideologicamente allo stato sovietico incominciò a essere avvertito da una fascia sempre più ampia della popolazione. Esso non era più appannaggio esclusivo di alcuni dissidenti radicali, come nel periodo precedente. I. Kabakov descrive questo nuovo modo di sentire comune a molti rappresentanti dell'*intelligencija* nell'URSS della guerra fredda.

У меня такое впечатление, что до 60-х годов мы за-  
паяны в огромную жестяную банку, которая гудела,  
изображая шум мотора, тряслась, голос по радио  
объявлял, что мы набираем высоту, земля осталась  
далеко внизу, мы летим к звездам и т.д. И вот в 60-е  
годы некоторые пассажиры, провертев дырки в стенах  
этой банки, вдруг увидели, что мы лежим в болоте и  
вокруг кучи мусора, и не только не приближаемся к  
звездам, а просто лежим в дерьме<sup>1</sup>.

La maggior parte dei passeggeri continuò a tenere le cinture allacciate, attendendo la destinazione promessa. Quei "*nekotorye*" che videro attraverso il buco furono invece coloro per i quali il 1956 non fu soltanto l'anno del XX congresso e della fine dell'era stalinista, ma anche quello dell'invasione di Budapest. Quel fenomeno che proprio allora prese il nome di *inakomyслиe* [dissidenza di pensiero, eterodossia], raccoglieva consensi sempre maggiori, acquistando in poesia i tratti di una rivoluzione verbale, confinata allora in pochi ambienti particolari.

Il concretismo voleva creare una forma di poesia, ma anche di arte, che trascendesse dagli schemi preconetti

che imponevano l'utilizzo di rigidi metodi scrittori codificati. La volontà di spingere la parola oltre i limiti angusti del "sovietismo" induce gli scrittori concretisti a recepirli come portatrice non soltanto di significato, ma anche di una forza immanente. Essa viene quindi liberata da quei vincoli che non la fanno essere completamente autonoma: non c'è più spazio per suggestioni e metafore, ma soltanto per l'espressione spontanea e diretta. Per il realismo socialista la letteratura era diventata un mezzo per raggiungere vette fantastiche e utopistiche, sebbene teoricamente il metodo teorizzato da Gor'kij rigettasse ogni tipo di coinvolgimento con la sfera extraterrena.

Per il concretismo, il mondo immanente è qui, sulla terra e l'arte deve farsi reale, la parola deve essere liberata da tutti i vincoli imposti dal regime e dalla letteratura politicizzata e funzionale all'ideologia. Il fine del concretismo è la *konkretnost' jazyka* [concretezza della lingua]<sup>2</sup>. L'arte realista propagandata dal regime come unica forma accettata per descrivere la realtà (nel suo divenire rivoluzionario) proiettava la pratica letteraria in una sfera ideale, in ciò che sarebbe dovuto essere. Il reale dei concretisti presta invece attenzione a ciò che avviene sotto gli occhi di tutti nel momento in cui si scrive.

Il concretismo si presenta come reazione, come difesa della parola, delle possibilità espressive della stessa, e infine come il tentativo di far uscire la cultura dal vicolo cieco in cui era stata chiusa dall'ideologia realsocialista.

Русский конкретизм – прежде всего разрыв с инерцией стихосложения. В поэтический язык вросло столько обязательного – обязательной лексики, обязательного пафоса и сентиментальности – что, похоже, работать он мог только на холостом ходу. Никакая реальность

<sup>1</sup> I. Kabakov, *60-e-70-e. Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve*, Wien 1999, p. 172.

<sup>2</sup> Il termine è di V. Nekrasov, "Lianozovo-Moskva", A. Žuravleva – V. Nekrasov, *Paket*, Moskva 1996, p. 309.

уже не стояла за его рутинными, почти ритуальными формами<sup>3</sup>.

Il recupero della purezza originaria della parola parte dalla desemantizzazione della parola stessa; è questo il tentativo di riportare la sfera semantica della parola al punto zero, da cui partire per ricostruire una poesia che potesse essere espressione concreta della realtà.

La parola concretista doveva dunque essere liberata dalle contaminazioni imposte dall'ideologia e dall'uso extraletterario che della letteratura si fece a partire dagli anni '30. Indubbiamente già negli anni '40 Kropivnickij era giunto a quella poetica personalissima, la rielaborazione della quale portò poeti come Cholin o Sapgir alle innovazioni del periodo del disgelo. Il concretismo fa poesia con tutti gli elementi espressivi di cui qualunque parlante dispone quotidianamente.

Nella critica contemporanea, si indica con concretismo quel movimento, nato nella seconda metà degli anni '50, che si proponeva come scopo il recupero dell'univocità espressiva propria della parola poetica; esso nacque più o meno contemporaneamente (e indipendentemente) nell'area della Svizzera e della Germania da un lato e in Unione sovietica dall'altro.

Non è casuale il fatto che il concretismo abbia trovato terreno fertile nei due paesi che avevano maggiormente sofferto a causa delle manifestazioni più brutali del totalitarismo, il quale aveva trasformato la lingua in uno strumento di propaganda. Proprio nella culla del potere nazista e in Unione sovietica infatti la violenza perpetrata ai danni della letteratura, e della lingua con cui essa si esprimeva, era stata più massiccia che altrove. Questo sentimento era però chiaramente avvertito in molti circoli intellettuali dei paesi che entrarono a far parte del patto di Varsavia dopo la seconda guerra mondiale<sup>4</sup>.

La situazione in Unione sovietica era paradossale: si parlava in russo, si scriveva in russo, ma la povertà dei mezzi espressivi nella letteratura ufficiale del periodo

staliniano era davanti agli occhi di tutti. Chi voleva rinnovare la lingua letteraria attingendo da ciò che veniva pubblicato si trovava nell'impossibilità di farlo.

A differenza della teorizzazione e delle ricerche nell'ambito del significato perseguite dai concretisti russi, i "colleghi" della RFT perseguivano scopi essenzialmente visuali:

f m  
flim  
film  
flim  
film  
f lm  
f lm  
fl m  
f lm  
f m<sup>5</sup>

Altre volte questa poetica cerca un'espressione che vuole spingere oltre il significato della parola, sempre tramite operazioni visuali, come nella poesia di Franz Mon.

alles alles alles alles  
alles alles alles alles  
alles alles alles alles  
alles alles alles alles  
alles alles alles alles  
alles alles alles alles  
alles alles alles alles<sup>6</sup>.

Questi esperimenti tendono a trasformarsi in mere successioni di suoni-simboli, che destrutturano la parola vista come elemento portatore di significato. Essi fanno appello a una ricezione sostanzialmente sensoriale (quindi non razionale) del testo.

uuuuuuuuuuuuuuuuuuuu  
uuuuuuuuuuuuuuuuuuuu  
uuuuuuuuuuuuuuuuuuuu  
uuuuuuuuuuuuuuuuuuuu  
uuuuuuuuuuuuuuuuuuuu  
uuuuuuuuuuuuuuuuuuuu  
uuuuuuuuuuuuuuuuuuuu  
uuuuuuuuuuuuuuuuuuuu  
uuuuuuuuuuuuuuuuuuuu<sup>7</sup>.

I concretisti tedeschi vogliono privare la poesia del senso delle parole di cui si compone, per farne una rappresentazione extraverbale, in cui gli elementi formali

<sup>3</sup> M. Ajzenberg, "Točka soprotivlenija", *Vzgljad na svobodnogo chudožnika*, Moskva 1997, p. 111.

<sup>4</sup> A questo proposito Gombrowicz scrive: "a volte mi piacerebbe mandare all'estero tutti gli scrittori del mondo, lontani dalla propria lingua e da qualsiasi orpello o filigrana verbale, per vedere cosa rimarrebbe di loro. Quando a uno vengono meno i mezzi per realizzare uno studio pulito, ben strutturato dal punto di vista verbale, per esempio, sulla situazione della poesia moderna, egli comincia a meditare sul tema in modo molto più semplice, quasi elementare e, forse, fin troppo elementare", W. Gombrowicz, *Contro i poeti*, Roma-Napoli 1995, p. 7.

<sup>5</sup> *Konkrete poesie. Deutschsprachige Autoren. Anthologie von Eugen Gomringer*, Stuttgart 1976, p. 78.

<sup>6</sup> Ivi, p. 117.

<sup>7</sup> Ivi, p. 119.

non sono che il titolo o l'inizio: la poesia vera e propria (la rappresentazione dell'oggetto) è ciò che segue, la non-poesia, la ricezione sensoriale da parte del fruitore dell'opera, che può essere la pagina bianca, ma anche soltanto lo spazio oltre il libro in cui sono stampate le poesie<sup>8</sup>.

Gomringer (poeta e l'ideologo del movimento in Europa occidentale), sosteneva che i concretisti dovessero offrire al pubblico "parole nude", senza legami grammaticali, ma contenenti soltanto termini indicanti azioni o oggetti concreti. In questa affermazione il poeta svizzero vede la maniera più diretta per l'annullamento del soggetto della poesia. Egli spoglia la parola, la presenta nelle sue manifestazioni più dirette, rendendola degna di diventare opera letteraria in quanto atto verbale portatore di significato.

schweigen schweigen schweigen  
schweigen schweigen schweigen  
schweigen schweigen  
schweigen schweigen schweigen  
schweigen schweigen schweigen<sup>9</sup>.

Il concretismo russo, i cui iniziatori furono i membri del gruppo di Lianozovo<sup>10</sup>, si muove da presupposti teorici simili; il senso della dichiarazione programmatica del concretismo tedesco si ritrova infatti anche nei versi di Nekrasov e di Cholin, come anche in quelli di Kropivnickij e Sapgir, sebbene la poetica degli ultimi due poeti citati sia meno ortodossa dal punto di vista del concretismo più rigoroso.

Le prime notizie del concretismo di area germanica giunsero in URSS nel 1964, quando uscì l'articolo già

citato di E. Golovin. Questa pubblicazione, fortemente critica, fu molto importante, perché presentava alcune traduzioni degli autori concretisti occidentali più significativi. In quel periodo alcune opere del concretismo russo avevano già fatto in tempo a essere pubblicate, nel 1959, su *Sintaksis* di A. Ginzburg, ma anche in traduzione (di Brousek) sul giornale ceco *Tvař*. A queste pubblicazioni seguirono pesanti critiche sulla stampa sovietica<sup>11</sup>.

Il concretismo nasce sulle ceneri della fede nell'arte tradizionalmente intesa, proclamata dall'utopia modernista, ma al tempo stesso si presenta come la sua logica prosecuzione: "авангард – последняя покуда модификация того самого модернизма – авангардизма – формализма, с которым боролись отнюдь не только лишь в 'эпоху застоя'"<sup>12</sup>. La seconda guerra mondiale aveva creato una situazione di tensione continua, di incertezza nel futuro di fronte alla quale mai l'umanità si era trovata prima d'allora. Se T. Adorno afferma che dopo Auschwitz non è più possibile comporre musica, il concretismo tenta di scrivere musica, di fare poesia, di credere ancora nei valori dell'arte, conscio del fatto che questo presuppone un approccio completamente nuovo. In Urss il concretismo sancisce la fine delle utopie politiche e sociali e della fede nel futuro radioso. Proprio una concezione del mondo profondamente pessimista, legata alla coscienza dell'instabilità della posizione dello scrittore non ufficiale (che veniva generalmente pubblicato in *tamizdat* e *samizdat*) fece sì che la cultura del sottosuolo lavorasse e producesse molto più di quella ufficiale.

Le spinte culturali e le influenze reciproche di molti autori resero possibile il rapido sviluppo di una letteratura fortemente innovativa (la cultura non ufficiale nel suo complesso presenta molti tratti d'avanguardia). In questo senso le spinte presenti nel circuito letterario negli anni '60 erano simili a quelle degli anni '20<sup>13</sup>: nel

<sup>8</sup> Quest'idea traspare anche dall'analisi del concretismo tedesco, a tratti farraginoso e sicuramente fazioso, di Golovin. Si veda soprattutto l'articolo "Lirika 'Modern'", *Inostrannaja literatura*, 1964, 7, pp. 197-201.

<sup>9</sup> *Konkrete poesie*, op. cit., p. 58.

<sup>10</sup> Del gruppo di Lianozovo facevano parte i poeti Evgenij Kropivnickij, il maestro, I. Cholin, G. Sapgir, V. Nekrasov, e J. Satunovskij. Il gruppo, formatosi nel 1957 attorno alla baracca del pittore Oskar Rabin a Lianozovo, appunto, fu il protagonista di una stagione importante anche per la pittura N. Večtomov, L. Masterkova, V. Nemuchin, O. Rabin e i membri della famiglia Kropivnickij: la figlia Valentina, il figlio Lev; la moglie di Kropivnickij Ol'ga Potapova e lo stesso E. Kropivnickij. Proprio dall'influenza reciproca di queste due forme artistiche (poesia e pittura) nacque quell'ibrido che ancor oggi caratterizza parte della scena del passato più recente ma anche contemporanea, come esperimenti nell'ambito della poesia visuale (iniziati con il futurismo, ma che hanno trovato nuova linfa proprio negli anni '60) e le didascalie in pittura (Pivovarov, Kabakov e altri).

<sup>11</sup> I titoli degli articoli sulla letteratura non ufficiale, da parte di critici ufficiali, riflettono chiaramente l'atteggiamento ostile e intransigente che si aveva nei confronti degli autori e degli artisti del circuito non ufficiale in quegli anni ("Žrecy 'pomojki N° 8'", "Bezdel' niki karabkajutsja na Parnas"), ma anche dopo il 1964 l'atteggiamento non fu diverso ("Dorogaja cena čečebičnoj pochlebkki", "Ne izvrašat' sovetskiju dejstvitel'nost").

<sup>12</sup> V. Nekrasov, *Lianozovo-Moskva*, A. Žuravleva – V. Nekrasov, *Paket*, op. cit., p. 316.

<sup>13</sup> La letteratura post-comunista avrà spinte culturali e si muoverà in direzione analoga. Il rinnovamento, la ricerca di una nuova espressività,

periodo chruščeviano c'era la consapevolezza di trovarsi di fronte a qualcosa di nuovo e della possibilità di ricominciare. La destalinizzazione diede l'illusione che si potesse scrivere la parola fine nel capitolo dello stalinismo e del totalitarismo, almeno fino al 1962, anno della mostra sulla piazza del Maneggio e delle pesanti critiche di Chruščev all'indirizzo degli artisti non ufficiali. Similmente la letteratura del periodo immediatamente successivo alla rivoluzione riflette la coscienza della fine del vecchio mondo e le speranze di un rinnovamento sociale.

“Посмотрите на предмет голыми глазами, и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты”<sup>14</sup>, risuonava il credo del gruppo OBERIU, che a ben guardare rispecchiava le pulsioni del movimento futurista, ma esprimeva anche l'essenza delle *častuški* popolari. Tutte queste influenze (ad eccezione di quella diretta dell'OBERIU, almeno fino agli anni '60)<sup>15</sup> erano ben presenti nella concezione che sta alla base del concretismo russo che portò gli scrittori alla coscienza di dover guardare il mondo con occhi “nudi”,

---

in fin dei conti il sentimento di dover rinnovare il linguaggio, emerge in quelle fasi in cui il nuovo in letteratura ed in arte sembra essere una soluzione per liberarsi di un passato politico e sociale opprimente, l'espressione di una nuova speranza.

<sup>14</sup> *Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnei*, Moskva 2000, p. 477.

<sup>15</sup> È infatti opinione diffusa e convincentemente dimostrata che fino all'inizio degli anni '60 gli scrittori sovietici non abbiano avuto la possibilità di leggere i testi dell'OBERIU. Questa tesi confermata anche da Vl. Erl', ottimo conoscitore dell'OBERIU, che intrattenne rapporti con Bachtrev. Vl. Erl' fu colui che diffuse le opere di Charms e Vvedenskij negli anni '60 [San Pietroburgo, conversazione privata, maggio 2002]. Anche Pivovarov ricorda come “с конца 60-х годов по Москве начинают ходить перепечатки стихов Хармса”, V. Pivovarov, *Vjublennyj agent*, Moskva 2001, p. 67. Non escludo tuttavia che Kropivnickij o Satunovskij avessero potuto sentirne parlare al tempo delle loro frequentazioni dei gruppi d'avanguardia negli anni '20 (Satunovskij fu in contatto con i costruttivisti, mentre Kropivnickij negli anni '10 era stato vicino al Bubnovyj Valet). Sapgir parla della conoscenza con le poesie di Zabolockij fin dal 1958. A questo proposito Sapgir scrive: “[...] ситуация была такова, что, например, я обэриутов долго не знал. Но моим друзьям – Лемпорту, Силису, Сидуру – в 58-м, когда умер Заболоцкий, заказали надгробие, и они его делали. И к нам в мастерскую пришли дети Заболоцкого: Никита и Наташа. Я с ними подружился, а за Наташей я и ухаживал, – она, совсем девочка, училась в фармацевтическом институте, а мне было уже под тридцать, и ее мать, вдова Заболоцкого, смотрела на меня косо, неодобрительно, однако была вежливая дама. И они, их семья, подарили мне “Столбцы”, перепечатанные на машинке и переплетенные суровым полотном”, T. Bek, “Risovat' nado umet'” [intervista con Sapgir], *Voprosy Literatury*, 1999, 4, p. 143. Questo fatto non implica tuttavia la conoscenza dell'autore di *Elizaveta Bam*.

senza il travisamento della “letterarietà” (*literaturnost'*, il termine, con valenza negativa, che compare proprio negli anni '50).

Le teorie artistiche legate al concretismo russo condizionarono tutta una serie di movimenti che dai concretisti crebbero e si svilupparono. Lianozovo ha creato la possibilità di fare poesia su un terreno vuoto, con quell'istruzione parziale che era propria dell'Unione sovietica<sup>16</sup>. Un merito indubbio del concretismo, che avrà largo seguito nella produzione degli anni successivi, è stato l'aver introdotto in letteratura il linguaggio della strada, come anche l'atteggiamento ironico verso l'opera letteraria e il proprio essere poeta, ma soprattutto nei confronti della letteratura ufficiale cui si contrapponeva. Il concettualismo manterrà lo stesso approccio nei confronti dell'opera. Le basi da cui si muovono queste due correnti sono strettamente correlate: il concettualismo parte dall'esperienza della letteratura di massa, innalzandola a genere letterario a tutti gli effetti; il concretismo partiva dalla letteratura “bassa”, dai generi del folklore e dalla letteratura per l'infanzia. Dal concretismo si sono sviluppati in linea diretta il concettualismo e la *socart*<sup>17</sup> degli anni '70 e '80, ma anche tutta una serie di movimenti che indirettamente hanno recepito le innovazioni linguistiche e stilistiche dei *lianozovcy*.

#### I PRIMI CICLI DI G. SAPGIR COME TENTATIVO DI ANDARE OLTRE LA NON-ESPRESSIVITÀ

G. Sapgir si evolve ininterrottamente per oltre un quarantennio, durante il quale cerca un'espressione che si confaccia appieno alla sua idea di poesia, facendo uso delle tecniche e dei mezzi poetici più svariati che spaziano dal recupero delle forme tradizionali (elegie, sonetti, stilizzazione dello stile di Ogarev e Polonskij), fino a quelle più avanguardiste, come il “testo assente”<sup>18</sup> o

---

<sup>16</sup> Il critico V. Kulakov utilizza il termine “полуобразование первого послесталинского поколения”, *Neoficial' naja kul'tura XX veka. S gruppy Čertkova do načala 90-ch godov* [tesi di dottorato], Moskva 2000 (gentilmente concessa dall'autore), per indicare quell'istruzione deficitaria che veniva impartita negli istituti superiori, mancante cioè di tutte quelle nozioni che erano sottoposte a censura.

<sup>17</sup> Il primo derivato essenzialmente dall'esperienza poetica dei concretisti, la seconda da quella pittorica.

<sup>18</sup> Intendo indicare con questo termine i cosiddetti *pustotnye stichi* o *pustotnye teksty* (o ancora *pustotnaja poezija*), quelle composizioni cioè in cui manca il testo o, per estensione del significato, in cui esso manca parzialmente (che definisco *polupustotnye teksty*). Per il termine *pustotnyj tekst*, si vedano Ju. Orlickij, “Genrich Sapgir: Grani novatorstva”, e Idem,



la scrittura automatica. Ju. Orlickij sottolinea come le poesie di Sapgir siano il giusto mezzo tra il radicalismo delle avanguardie storiche e l'esperienza postmodernista<sup>19</sup>. Proprio la duplicità di prospettive (tradizionalismo/avanguardia) costituisce il segreto di un verso che funge da stimolo per una ricerca continua, frutto tanto della sperimentazione, quanto dei traguardi raggiunti dalla tradizione precedente.

Sapgir unisce il reale e il fantastico, inaugurando quel "realismo magico"<sup>20</sup> che ne fa una voce assolutamente nuova nel panorama della letteratura del XX secolo. Il suo verso presenta un andamento narrativo che caratterizza composizioni solitamente molto lunghe, scritte con un linguaggio semplice, quotidiano. Satunovskij afferma che i versi di Sapgir sono "terribilmente simili ai versi di non-poeti" e che sono "poco poetici"<sup>21</sup>.

Per Sapgir la tematica era qualche cosa di funzionale all'espressione, l'entità costitutiva prima del suo mondo poetico. Il poeta Satunovskij, che condivise l'esperienza di Lianozovo e che fu amico di Sapgir per tutta la vita, sottolinea il carattere realista di quest'opera:

Если уж вешать на него [на Сапгира – М. М.] ярлык, я сказал бы, что Сапгир – реалист с реально существующей в реальных людях тягой к ирреальному. Что это – Гоголь, или сюрреализм, я не знаю. По-моему, Сапгир всегда исходит из жизни [...] Несмотря на всю свою тягу к ирреальному – к деформации действительности, галлюцинациям, снам – Сапгир, в сущности, очень "умственный", рациональный поэт. Он как бы пропускает сквозь мозги, осмысляет ирреальное<sup>22</sup>.

Sebbene le prime raccolte si distinguano chiaramente per la matrice concretista, la forma denota già da subito la volontà di andare per la propria strada, senza seguire il cammino tracciato da Kropivnickij, come invece fece

Cholin, pur elaborando i modi del maestro, nelle prime raccolte di versi<sup>23</sup>. Sapgir utilizza un linguaggio strano, molto personale, la forma del non detto, l'accenno, che diventano i mezzi ideali per parlare dell'assurdo nella vita quotidiana, ma anche della pochezza dell'uomo e della grettezza della sua vita. In questo senso Sapgir fu un concretista atipico: il suo concretismo si risolve sostanzialmente nel senso della lingua che va cercando nelle sue opere, mentre dal punto di vista del contenuto resta al di fuori di qualsiasi definizione di genere.

Il mondo che emerge dai versi di Sapgir è iperbolico, surreale, ma anche profondamente realistico, sebbene la realtà venga esaminata e presentata attraverso il prisma deformante di una particolarissima ispirazione poetica. Sapgir rivolta la quotidianità, mostrandone gli aspetti fantastici, a volte descritti con piglio sarcastico o cinico, ma sempre da una prospettiva piuttosto inconsueta.

I primi due cicli di Sapgir (*Golosa. Groteski* [Voci. Grotteschi, 1958–1962] e *Molčanie* [Silenzio, 1963]) rappresentano la ricerca della parola in grado di esprimere la realtà tramite un contesto ancora verbale: dalla metà degli anni '60 il poeta orienterà la propria ricerca in un contesto essenzialmente extra-verbale (con modi di espressioni tratti dall'esperienza pittorica o dalla sperimentazione dell'avanguardia d'inizio secolo).

Le conclusioni cui Sapgir giungerà con il ciclo *Molčanie* lo porteranno a comprendere l'inattuabilità della ricerca nella sfera verbale. Queste conclusioni riflettono il sentimento di buona parte dell'intelligencija (soprattutto afferente al circuito non-ufficiale) di tutto il periodo del disgelo e di quello successivo, fino all'inizio degli anni '90 e in parte anche degli scrittori contemporanei.

Il primo ciclo di Sapgir, *Golosa (Groteski)* si presenta come il tentativo di descrivere la realtà che il poeta osserva attorno a sé tramite una carrellata di voci in cui non compare quasi per nulla l'intervento dell'autore nella narrazione. La scelta di inserire voci estranee nella propria opera e di farne un elemento costitutivo essenziale può essere considerata una sorta di *citatnost'*, la quale in questa fase non ha ancora i tratti di artificio dominante che informerà alcuni dei cicli posteriori. La *citatnost'*, almeno nella prima parte di quest'opera, va

"Velikij Genrich": Sapgir kak potaennyj poet e Cholin i Sapgir – pionery russkogo avangarda konca XX veka", in stampa. Preferisco tradurre l'aggettivo *pustotnyj* con "assente" e non con "vuoto", per porre l'accento sulla volontà di scrivere un testo che non compare. L'aggettivo vuoto pone l'accento sulla mancanza, ma non sull'intenzionalità dell'autore di creare.

<sup>19</sup> Ju. Orlickij, "Vvedenie v poetiku Sapgira: sistema protivopostavlenij i strategija ich preodolenija", *Velikij Genrich*, Moskva 2003, pp. 159–160.

<sup>20</sup> Il termine è di A. Kudrjavickij, si veda I. Karamazov, *I. Karamazov, Ne zdes' i ne seččas, beseda s A. Kudrjavickim* [ottobre 2000], <<http://www.sapgir.narod.ru/talks/about/kudriavizky.htm>>.

<sup>21</sup> "Страшно похоже на стихи непоэтов – они малопоэтичны", in J. Satunovskij, "G. Sapgir i ego poema 'Stariki'", *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 1993, 5, p. 239.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Si veda ad esempio il celeberrimo ciclo delle baracche (*Žiteli baraka* [Gli abitanti della baracca, 1957]).

intesa non tanto come espressione di un intertesto o di un contesto culturale preesistenti, quanto come ripresa di parole della strada inserite in un contesto poetico. La citazione del linguaggio della strada in *Golosa* assurge questo tipo di comunicazione a eroe primo e unico dei versi, almeno in teoria. *Golosa* si apre con la celebre poesia che dà il titolo alla raccolta.

Вон там убили человека,  
Вон там убили человека,  
Вон там убили человека,  
Внизу – убили человека.

Пойдем, посмотрим на него.  
Пойдем, посмотрим на него.  
Пойдем, посмотрим на него.  
Пойдем. Посмотрим на него.

Мертвец – и вид, как есть мертвецкий.  
Да он же спит, он пьян мертвецкий!  
Да, не мертвец, а вид мертвецкий. . .  
Какой мертвец, он пьян мертвецкий –

В блевотине валяется. . .  
В блевотине валяется. . .  
В блевотине валяется. . .  
[...]

Берись за руки и за ноги,  
Берись за руки и за ноги,  
Берись за руки и за ноги,  
Берись за руки и за ноги

И выноси его на двор.  
Вытаскивай его на двор.  
Вытряхивай его на двор!  
Вышвыривай его на двор! –

И затворяй входные двери.  
Плотнее закрывайте двери!  
Живее замыкайте двери!  
На все замки закройте двери!

Что он – кричит или молчит?  
Что он – кричит или молчит?  
Что он – кричит или молчит?  
Что он? – кричит или молчит?..<sup>24</sup>

Questi versi si basano su un tipo di ripetizione che solo in apparenza è tale: la punteggiatura di cinque quartine su otto rivela un'identità delle varie parti; il poeta utilizza però questo artificio come forza in grado di svelare qualcosa che non è possibile cogliere a livello visivo, in quanto ogni verso nella quartina va letto con un'intonazione particolare, che ritorna in tutti i primi, secondi, terzi e quarti versi di ogni strofa.

Queste particolarità fanno quindi della poesia “*Golosa*” una conversazione a quattro, una rappresentazione teatrale con una struttura simile a quella del teatro dell'assurdo, in cui le battute dei vari personaggi si ripetono lungo tutto un atto sempre simili a se stesse; è questa la polifonia di Sapgir. Il tema dei versi è futile; il poeta cerca non tanto l'espressività verbale, legata cioè alla singola parola, quanto le potenzialità del tono che è celato nell'identità formale dei diversi elementi della poesia. Ogni parola deve quindi rivelare la propria essenza come elemento portatore di significato ed espressività.

Так возникает заклинательное “эхо”, начинает работать магия продуктивного повтора, воспроизводящая одновременно и структуру традиционных сакральных текстов, и заезженную пластинку настырного детского требования (“мама, купи мне мороженное! мама, купи мне мороженное! мама, купи мне мороженное! . . .”). В таких текстах отсутствует “лирический герой” (в традиционном, “совковом” понимании этого термина), собственный голос автора как бы выведен за скобки<sup>25</sup>.

Nel momento in cui, grazie alle differenti intonazioni, assumiamo che i versi-repliche “Вон там убили человека<sub>1</sub>” e “Вон там убили человека<sub>2</sub>” non sono le stesse, la poesia comincia a mutare, le parole incominciano a urlare e a sussurrare non già il proprio significato, ma il sentimento che l'autore ha voluto rinchiudervi; proprio per questo molti versi rappresentano una replica conclusa in se stessa, sebbene traspaia la differenza di tono grazie, ad esempio, agli elementi grafici. Il quarto verso della quarta quartina invece di ripetersi uguale agli altri, è sostituito dai puntini: il quarto “attore” risulta quindi quanto meno disturbato dalla scena che gli si para davanti agli occhi.

La stessa variazione di voci e l'alternanza di voce-silenzio è presente fin dalla prima strofa, e proprio il quarto verso di ogni quartina segna questo mutamento di tono, non soltanto nella lettura (a livello segnico e quindi espressivo), ma anche dal punto di vista verbale. È interessante a questo riguardo la punteggiatura della seconda strofa, segno della variazione di un verso che mantiene le stesse parole degli altri tre. L'attenzione di Sapgir ai dettagli (un punto al posto di una virgola) cambia il registro e quindi la ricezione dell'intera

<sup>24</sup> G. Sapgir, *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, Moskva-Pariž-N'ju Jork 1999, I, pp. 21–22.

<sup>25</sup> V. Krivulin, “Pauza i golos Genricha Sapgira”, *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 2000, 4, pp. 237–238.

poesia, sottolineando sentimenti e intonazioni delle voci che vengono presentate. L'attenzione al particolare di cattivo gusto (qui la *blevotina* [vomito]) è un altro elemento distintivo del concretismo e soprattutto dei versi di Cholin (in Sapgir ha un carattere decisamente occasionale) che non fa differenza di registro tra le varie parole, inserendo a volte scene piuttosto squallide o volutamente di cattivo gusto.

L'uso di parole quasi identiche da parte dei quattro attori di questa poesia porta a vedere il mondo descritto da Sapgir come uniformato nei sentimenti e conformato a un solo modo di pensare. Le parole dei quattro protagonisti di questo dialogo implicito sono in realtà le stesse, anche in presenza di vocaboli diversi, il cambiamento dei verbi nella terzultima quartina per esempio esprime lo stesso sentimento infastidito e supponente di tutti i quattro "protagonisti" del dialogo. L'utilizzo di verbi semanticamente sinonimici, ma differenti per intensità genera un climax emotivo, ma non cambia il significato dei versi.

Le voci della poesia sappgiriana non si esauriscono in quelle umane: l'autore vedeva una realtà nascosta dietro a quella sensibile e voleva indagarla con gli stessi metodi che adottava per quella concreta. Probštejн cita una conversazione con Sapgir: "для меня искусство – не развлечение, своими стихами я хочу передать некую реальность, которую вижу за той очевидной реальностью, в которой мы существуем"<sup>26</sup>. Questa realtà è *nekaja*, indistinta, ma "visibile", grazie alla lente dell'ispirazione poetica. Da questa prospettiva diventa chiaro come l'assurdismo sappgiriano acquisti un senso molto profondo, caricandosi di suggestioni filosofiche, quasi metafisiche. "Одиночество" [Solitudine] si pone come ideale prosecuzione della poesia "Golosa"<sup>27</sup>, ma ne muta la prospettiva. La solitudine è quella dell'uomo, ma vista e descritta con gli "occhi" delle cose che lo circondano. I versi diventano quindi la danza degli oggetti, che appaiono gli unici elementi animati della poesia.

*Мигает лампочка у входа!*

Тут, на полу, на полках склада  
Толь, гвозди и – кому что надо –

Лопаты, пилы, топоры,  
Кувалды, кирки и ломы.

Бутылку и стакан – на бочку!  
Пьет водку молча, в одиночку.  
Лопаты, пилы, топоры,  
Кувалды, кирки и ломы.

Очки на лбу. Подслеповато  
Глядит. Жена? Была когда-то.  
Лопаты, пилы, топоры,  
Кувалды, кирки и ломы.

Глядит – и тянутся концами,  
Кривыми скалятся зубами  
Лопаты, пилы, топоры,  
Кувалды, кирки и ломы.

Вдруг инструмента стало вдвое...  
Все поскакало круговую:  
Лопаты, пилы, топоры,  
Кувалды, кирки и ломы.

Довольно! Хватит! Надоело.  
Лежите смирно. Ждите дела,  
Лопаты, пилы, топоры,  
Кувалды, кирки и ломы.

Поднялся. Вышел из сарая.  
Замок навесил. Запирая  
Лопаты, пилы, топоры,  
Кувалды, кирки и ломы.

Луна. Леса. Громада стройки.  
Барак. Старик уснул на койке.  
Лопаты... пилы... топоры...  
Кувалды... кирки... и ломы...<sup>28</sup>

La ripetizione del distico finale di ogni quartina conferisce forza a quelle poche parole che non sembrano essere altro che un mero elenco di oggetti da lavoro. Anche il significato dei versi risulta secondario rispetto al tessuto sonoro e all'intonazione con cui Sapgir "recita per iscritto" queste poche parole, costituite da un lessico assolutamente essenziale e di per sé niente affatto evocativo. È di nuovo la ripetizione a creare quel sentimento che dona a sei parole comuni voci e intonazioni differenti e un ruolo preminente nella composizione; questa volontà dell'autore è anche sottolineata dal fatto che le sei parole presentano le stesse vocali toniche e quindi hanno una musicalità molto particolare.

La disposizione delle "voci" è costruita con grande attenzione, affidando a ognuna delle due sfere qui presenti (quella umana e quella degli oggetti) uno spazio identico. La forza dei versi che parlano dell'uomo non è

<sup>26</sup> J. Probštejн, "Moskovskie mify", *Velikij Genrich*, op. cit., p. 183.

<sup>27</sup> In tutte le pubblicazioni di Sapgir questa poesia segue sempre "Golosa".

<sup>28</sup> G Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, pp. 23–24.

paragonabile da un punto di vista emotivo a quella che elencano gli oggetti, sebbene il primo distico di ogni strofa presenti un linguaggio molto più eterogeneo rispetto al secondo. Proprio questo fatto attrae l'attenzione con la sua strana uniformità, rivelando un sottile gioco di luci e atmosfere.

Per la comprensione delle sei parole formalmente identiche e per la decifrazione del loro significato e del ruolo che ricoprono all'interno dei versi è necessario comprendere il senso dell'elenco degli attrezzi che di volta in volta muta le sue caratteristiche. Nella I quartina i versi "Lopaty, pily, topory, / Kuvaldy, kirki i lomy" sono il semplice elenco di ciò che si trova nel capanno e si fondono con il distico precedente, mentre nella strofa successiva, pur presentando una scansione simile, delineano una sorta di linea di confine dei due mondi. Il III distico introduce l'antropomorfizzazione degli oggetti; sembra infatti che colgano il pensiero del vecchio già eccitato dall'alcool mentre ricorda con nostalgia i tempi in cui ancora aveva una donna. L'immaginazione ubriaca della figura umana dà vita agli attrezzi, che diventano il soggetto delle due quartine. La personificazione degli oggetti inanimati e la loro interazione (nella fantasia del vecchio ubriaco) con la sfera umana viene rafforzata dalla quartina seguente, in cui l'ultimo distico diventa parte nel discorso diretto del vecchio che più non sopporta il rumoreggiare degli attrezzi. Nella strofa successiva le sei parole chiave di questa poesia diventano di nuovo un semplice elenco, ma l'*enjambement* che si viene a creare tra il secondo e il terzo verso mantiene il legame instauratosi tra i due mondi (animato e inanimato), tra i due poli di questo quadro in versi. L'ultima strofa ripete l'enumerazione, ma i puntini di sospensione inseriscono la pausa che esprime l'inquietudine del sonno, forse reso tale dagli incubi, del vecchio addormentato.

Se pensiamo al titolo della raccolta (*Golosa*), tutte queste scene possono essere viste come il prodotto dell'immaginazione ubriaca del vecchio, il quale per ovviare alla propria solitudine, ciarla con un'improvvisata combriccola di compagni, rappresentata dagli oggetti antropomorfizzati (che restano comunque oggetti, anche per lui: "Ležite mirno. Ždite dela"); l'interpretazione è confermata dalla crescente personificazione delle vanghe, delle asce e degli altri attrezzi man mano che l'ubriacatura dell'uomo aumenta.

"Odinočestvo" ben dimostra come Saggir avverta costantemente la necessità di andare oltre la sfera sensibile, per scoprire e dischiudere mondi nuovi, insospettate profondità celate nella realtà di tutti i giorni, sempre attraverso la lente della ricerca linguistica e di una nuova espressività della parola poetica. Per il poeta è essenziale semplificare e conferire ai versi un senso diretto e banale, come anche scegliere tematiche che non distolgano l'attenzione dalla struttura dei versi. Questi artifici celano però suggestioni molto grandi e un'ampia gamma di possibilità interpretative generate, per esempio, dalla sovrapposizione caotica di voci e registri diversi.

Il ripetersi delle voci della folla è l'unico elemento portante di una delle poesie più esemplari di ciò verso cui tendeva la ricerca dell'espressività della parole per Saggir nella prima parte della propria opera.

- 1 Жена моя и теща  
Совсем сошли с ума
- 2 Представь себе  
Сама  
Своих двоих детей
- 3 Нет главное – коробка скоростей
- 4 У нее такие груди
- 5 На работе мы не люди  
Она мне говорит  
А я в ответ  
Я – нет и нет
- 6 Оттого что повар и  
Перепродает товары
- 7 Еще увижу с ним – убую  
Мать  
Твою
- 8 Уважаю, но отказываюсь понимать
- 9 Да что тут понимать  
Сделала аборт
- 10 В ресторане накачался  
Не явился на концерт
- 11 У бухгалтера инфаркт
- 12 Присудили десять лет
- 13 Смотрят а уж он скончался
- 14 Я и сам люблю балет<sup>29</sup>.

Questa poesia si intitola "Razgovory na ulice" e rispecchia la concezione del concretismo di Saggir come unione di frammenti di discorso sistemati secondo una scansione metrica e uno schema relativamente libero, che pur mantiene le rime e una certa regolarità. Qualche frammento entra a far parte contemporaneamente

<sup>29</sup> Ivi, p. 42. I numeri sono stati aggiunti per indicare la molteplicità delle voci presenti.

di due repliche (“Ešče uvižu s nim – ub’ju / Mat’ / Tvoju” e “Mat’ / Tvoju / Uvažaju, no otkazyvajus’ ponimat’”, per esempio), conferendo a questi versi un’unità compositiva che fa risaltare ancor di più l’insensatezza delle frasi e quindi dei versi stessi.

Per Sapgir il concretismo è la registrazione della parole della strada e la loro trasposizione in versi che devono parlare da sé, limitando al minimo l’intervento dell’autore.

Sapgir non inserisce frasi, ma frammenti di discorsi, l’unione dei quali genera un contesto illogico; la scelta di inserire frammenti “casuali” sembra alludere al fatto che tutte le frasi che possono essere pronunciate sono assurde, in quanto prive di significato. La sparizione del senso e della funzione comunicativa del linguaggio porta alla sparizione del personaggio e dell’autore.

Il sovrapporsi delle voci in *Golosa* e il conseguente emergere di un messaggio caotico porta Sapgir alla coscienza che il potenziale significativo di questo artificio si è esaurito, come anche le possibilità espressive del procedimento adottato. Il ciclo successivo, significativamente intitolato *Molčanie*, si presenta come sua ideale prosecuzione e compimento, segnando un’evoluzione del metodo che non rifiuta la polifonia, ma muta piuttosto il senso della stessa.

Sapgir è poeta di confine: dal 1958 fino agli ultimi testi della fine degli anni ’90 “стихи Сапгира существовали на стыке слова и изображения, вещи и звука, предмета и понятия. Или, иначе, – на границе голоса и молчания”<sup>30</sup>. Proprio questa sottile linea di demarcazione tra la parola pronunciata e quella taciuta è l’elemento che fa dei primi due cicli di Sapgir un discorso omogeneo di ricerca dell’espressione poetica. Il passaggio dalle voci del primo ciclo al silenzio del secondo è un momento necessario: il poeta si rende conto che il frastuono di centinaia di voci impedisce di affermare il senso profondo del verso poetico. Da un lato *Molčanie* sancisce la fine della polifonia come elemento costitutivo primo del verso, d’altra parte *Golosa* risulta essere una tappa fondamentale per il superamento delle posizioni concretiste “ortodosse”.

*Molčanie* si apre con la poesia “Pamjati otca”, sofferita rievocazione della figura del padre morente, in cui i

motivi biblici si fondono con il dolore e l’incapacità di comprendere che cosa stia avvenendo.

И времени больше не стало...  
 Это не ново.  
 Это случается часто –  
 По заявлению Иоанна Богослова  
 И примечаниям Екклезиаста.

Под синим небом Вострякова  
 Белело  
 Неузнаваемым лицом  
 То,  
 Что было  
 Моим  
 Отцом.

Для нас  
 Был час.  
 А для него?  
 Ничего?<sup>31</sup>

L’accostamento dei registri stilistici alto (“I vremeni bol’she ne stalo...”) e colloquiale (“Eto ne novo / Eto slučaejsja často”) sottolinea la presenza di due voci all’interno dell’opera, che costituiscono le due facce del poeta stesso: quella di uomo colto e quella di chi soffre e non riesce a giustificare ciò che sta accadendo. Il registro alto è una sorta di citazione (“Po zjavleniju Ioanna Bogoslova / I primečanijam Ekkleziasta”) che non consola nel momento del trapasso del genitore e diviene un ricordo vuoto di letture del passato. La morte del padre non è vista come ascesa al luogo senza tempo, non è il passaggio a una situazione d’infinita pace interiore, ma la trasfigurazione in uno sconosciuto (“Belelo / Neuznavaemym licom / To, / Čto bylo / Moim / Otcom”). Quanto meno per il figlio di Ben’jamin [sic nel testo], quanto meno in quel momento.

Il registro colloquiale nella prima strofa riflette invece la successione dei pensieri del giovane Genrich di fronte al mistero più grande. La lingua semplice si fa espressione di un dolore profondamente personale che riflette l’incapacità di comprendere e che si contrappone a quella alta, letteraria (biblica). Proprio per la sua “letterarietà” essa appare lontana dalle sofferenze concrete del giovane. Le parole del libro sacro e del rabbino non ricoprono alcuna funzione consolatoria.

Il tentativo di parlare della morte del padre diventa l’espressione dell’impossibilità di descriverla, trasfor-

<sup>30</sup> V. Krivulin, “Komnata-tekst”, op. cit., p. 86.

<sup>31</sup> G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 123.

mando una poesia scritta *in memoriam* in una successione di domande senza risposta. La conclusione della poesia è molto chiara a questo proposito:

Но молчало  
Тело.  
Без имени?  
Без рода и племени?  
Неужели не стало времени?<sup>32</sup>

La morte trasforma il padre in un oggetto (*telo* [corpo], l'anima non è contemplata), lasciando domande destinate a non avere risposta.

Il silenzio del titolo della raccolta è quello dell'arte, della parola poetica, goffa a descrivere il mistero della vita e della morte. Esso non è soltanto l'incapacità del poeta di raccontare le prove della vita, ma anche il vuoto dell'epoca post-modernista (che non è ancora postmodernista), la sua non idoneità a ispirare e guidare, a svolgere cioè quelle funzioni che sono state per lungo tempo associate all'idea stessa di arte e letteratura; *Molčanie* è anche il silenzio delle testimonianze del passato, il grido muto della solitudine dell'uomo nel mondo moderno. La seconda guerra mondiale, i crimini staliniani, l'effe-  
ratezza e il delirio della politica hitleriana, i campi di prigionia e le morti a milioni hanno tracciato un solco profondo tra il presente e le epoche trascorse. È questo il punto da cui prenderanno le mosse molte concezioni artistiche a partire dagli anni '60 (non soltanto del concretismo e non soltanto in Unione sovietica).

Nel 1963 Sapgir scrive un poema (incluso in *Molčanie*), in cui il vuoto, la mancanza, l'assenza sostituiscono le voci del ciclo precedente, senza peraltro cambiare le conclusioni cui giunge il poeta. La sfiducia nell'arte è totale.

Море  
Широко набегаёт на пляж  
  
Волны  
Трясут бородами  
Древнегреческих мудрецов  
Еврейских священников  
И старых философов нашего времени<sup>33</sup>

Sapgir fa uso di un'espressione ordinaria per parlare della caduta delle illusioni legate all'arte; utilizzare

un linguaggio poetico (alto) avrebbe significato creare un'opera artistica tradizionalmente intesa, contraddicendo quindi la sensazione di vuoto dell'arte che qui è l'argomento principale dei versi. L'uso di mezzi espressivi diretti e narrativi diventa quindi il riflesso necessario del tema dell'opera: l'inconsistenza del discorso artistico fine a se stesso.

Вот они  
Сухие старики  
Сидят и лежат на белом песке

Девочка подбежала  
Бросила песком в Льва Толстого  
Песок – сквозь тело –  
Упал на песок

Кто-то прошел сквозь равнина  
И сел  
Видна половина –  
Прозрачная – равнина  
И стена –  
Чужая темная спина<sup>34</sup>

Sapgir accompagna a questa scrittura un'ironia piuttosto amara. I "vecchi" sono secchi, privati di linfa e spessore, addirittura vuoti come i discorsi che fanno (ma forse soltanto per i frequentatori della spiaggia che non sentono il bisogno delle loro parole e della loro saggezza).

La bambina, simbolo dell'innocenza, ma anche espressione spontanea del mondo in cui vive, getta sabbia attraverso Tolstoj, attraverso tutti i Tolstoj che sono stati cacciati dalla brutalità imperante nel mondo moderno, restando la figura più definita e reale di tutta la composizione. L'unione della sabbia con la sabbia richiama alla mente l'inconsistenza (la frase *Stroit' na peske* [costruire sulla sabbia], per esempio), la vacuità che riempie tanto la figura del rabbino, quanto anche quella del padre di *Guerra e pace*, teorico di una fede alternativa. La brevità del verso e il ritmo incalzante (l'avvicinarsi delle rime diventa frenetico in un verso non regolare) aumentano la sensazione di pochezza di tutti i personaggi: il rappresentante della fede ebraica viene congedato con poche parole che trattano esclusivamente della sua (in)corporeità.

Il filosofeggiare di quest'assemblea di barbuto inconsistenza è scandito da un verso e uno schema di rime

<sup>32</sup> Ivi, p. 124.

<sup>33</sup> Ivi, p. 151.

<sup>34</sup> Ibidem.

che mette alla berlina il gran parlare vuoto dei saggi in riva al mare:

Лысый  
Похожий на Сократа  
Глядя на море  
Произнес  
– Мemento мори  
  
– Что есть истина?  
Спросила половина равнина  
  
И пустой Лев Толстой  
Сказал  
– Истина внутри нас  
  
– Что внутри нас?  
Только солнце и тень  
Возразила другая тень<sup>35</sup>

A ogni personaggio è affidata una replica che evidenzia come il vuoto del corpo non sia che un riflesso, l'espressione simbolica della superficialità delle loro parole. Sembra che discutano di problemi universali, ma in fondo i loro discorsi non hanno significato per il mondo contemporaneo che abbisogna di ben altre verità, rispondenti a un'esigenza di interazione con la realtà concreta e la vita quotidiana. Il quarto interlocutore non è neppure menzionato; il suo anonimato si confà alla compagnia in cui si trova e le rime dei due versi finali della terzina dedicatagli (*Ten' / ten'*) lo confermano. Questa rima è identica, ma le due ombre di cui si parla sono concettualmente diverse<sup>36</sup>: quella che l'uomo ha al proprio interno è infatti un sentimento ben preciso, con un suo valore filosofico chiaro, sebbene compaia in un contesto di ricerca della verità che nasce dall'io interiore, nella situazione paradossale in cui non c'è un corpo per evitare il disperdersi al vento di questa profonda Verità.

Зашевелились старики  
Задвигались  
Забормотали  
Рассыпая песок и камни

Рассорились  
Сердитые бороды  
Поднялись  
И пошли по пляжу  
Разбредаются в разные стороны  
Обнимая людей  
Деревья

И горы  
Говорят о жизни и смерти<sup>37</sup>

Secondo Satunovskij questa parte presenta un andamento fonetico e un tessuto verbale chiaramente polareggianti<sup>38</sup>. Nel momento in cui terminano i loro discorsi e incominciano a muoversi<sup>39</sup>, i vecchi acquistano corporeità e la loro presenza nel mondo un senso. È il messaggio d'amore che nasce dalla parola e dal sentimento di non poter giungere ad alcuna conclusione oggettiva nella semplice discussione. L'amore avvolge tutto ciò che sta loro attorno, il corpo si perde, si annulla, ma l'anima sembra involarsi sulle macerie dell'uomo e portare un po' di sollievo. Le barbe, unico segno tangibile della loro presenza (venivano mosse dalla brezza marina nei primi versi), si fondono con il mondo.

Одна борода –  
Пена  
И другая –  
Пена  
Остальные – высокие облачка<sup>40</sup>

La parola in Sapgir (i discorsi filosofici dei vecchi saggi) crea il vuoto e non ricopre alcuna funzione, mentre l'azione ha un fine concreto.

Per un poeta questa conclusione è inquietante: il mondo sembra non avere bisogno di parole, esso acquista spessore e senso soltanto se spiegato attraverso l'assurdo e la sfera del sogno.

#### LA NON ESPRESSIVITÀ E L'ESPRESSIONE DELL'ASSURDO E DELLA DISSOLVENZA

La ricerca della parola poetica alternativa a quella "tradizionale" incomincia per Sapgir dall'analisi dell'elemento costitutivo dei versi. L'inserzione di voci altrui porta il poeta alla coscienza dell'impossibilità di descrivere la propria esperienza di vita in maniera originale; il segno di questo sentimento diventa la scomparsa del linguaggio.

<sup>37</sup> G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 152.

<sup>38</sup> Il poeta-critico sottolinea che "Пре-позиция сказуемого – характерна для народной дере-венской речи, для фольклора", J. Satunovskij, "G. Sapgir", op. cit., p. 243.

<sup>39</sup> Si noti la presenza molto forte del prefisso *za-* per tre dei quattro versi della quartina "*Zašvelilis' stariki / Zadvigalis' / Zabormotali / Rassypaja pesok i kamni*", espressione dell'inizio del movimento e quindi di un cambiamento di stato dei quattro, rispetto all'immobile conversazione in riva al mare delle strofe precedenti.

<sup>40</sup> G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 152.

<sup>35</sup> G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, pp. 151–152.

<sup>36</sup> Annotazione di J. Satunovskij, "G. Sapgir", op. cit., p. 242.

Il tema del dissolvimento, della trasformazione in qualche cosa di invisibile, in una “non-essenza”, non riguarda soltanto la lingua, ma anche l’uomo come “portatore” di parola. Nel poema *Stariki* [I vecchi] quest’assenza era espressa con la metaforizzazione dell’incosistenza fisica.

La perdita dell’espressività poetica si accompagna alla descrizione della scomparsa del senso logico nel mondo reale e del mondo reale stesso. Della raccolta *Molčanie* fa parte la poesia “Suščnost’” [Essenza], che cela l’idea filosofica dell’impossibilità della percezione oggettiva del mondo fisico che al contrario esiste soltanto nella coscienza di ognuno nel momento in cui viene visto e recepito. Anna Al’čuk definisce questa poesia il credo poetico di Sapgir<sup>41</sup>, individuando quindi il nucleo della ricerca poetica dell’autore nelle molteplici forme con cui si manifesta il vuoto e negli innumerevoli significati di cui si riveste.

Белый свет не существует  
Он в сознании торжествует  
[...]  
Остается  
Карта сущности

Я видел карту  
Это в сущности  
Слепое белое пятно  
Слегка вибрирует оно<sup>42</sup>

Anche il tempo è un concetto illusoriamente oggettivo, tutto tende alla non-esistenza e se “каждый мгновение / это пожирание”<sup>43</sup>, la scomparsa delle parole avviene in maniera continua e inarrestabile. Con una dinamica identica a quella con cui scompare la parola è destinata a dissolversi anche l’idea della stessa, vista come entità autonoma. La decostruzione della parola, necessaria al concretismo per la rinascita dell’espressività poetica acquista qui valenze visuali basate proprio sulla mancanza. Un semplice fenomeno, come la caduta di qualche lettera da un’insegna genera una serie di riflessioni attorno al testo che portano a concludere che l’essenza di tutto (la *Suščnost’*, come ricorda il titolo della poesia) è la scomparsa del mondo che conosciamo e il suo annegamento in una non-esistenza.

Стол –  
ол –  
Растворился и ушел

От зеркала  
Осталось –  
ло

В книге –  
Ни  
Одной строчки  
Только чистые листы

И знакомое лицо –  
Ни начала ни конца  
А любимое лицо –  
Все равно что нет лица<sup>44</sup>

Le prime cose che scompaiono sono le lettere e con loro il senso della parola. Nella stessa maniera svanisce il sentimento d’amore per l’uomo.

Nella prima parte della sua opera Sapgir attinge l’idea della sparizione soprattutto dalla letteratura fantastica e infantile e non dall’OBERIU (in particolare da Charms), che riservava a questo tema un posto d’onore.

Il dissolvimento del senso della parola è quindi strettamente legato a quello della fine della vita e del mondo, ma non soltanto nella dimensione reale; il sogno si può trasformare nella rappresentazione dell’incolore e spaventosa vita reale di ogni giorno che nel mondo onirico assume le connotazioni surreali dell’incubo. Lo spazio si dilata, le dimensioni si moltiplicano, si fondono con quelle immaginarie e a ogni passo compaiono porte e segnali della presenza di qualche cosa di spaventoso. Tutto incomincia dal sentimento della colpa per un crimine non commesso. Questo motivo di probabile derivazione kafkiana scaturisce da un verso nervoso, rotto dall’angoscia.

Незнакомый, но знакомо  
Прикоснулся. И истома –  
И испуг – и иступление –  
И сознание преступления –  
И какое-то учреждение<sup>45</sup>

L’incedere dello sconosciuto ricorda le scene dei film dell’orrore, in cui dietro a ogni porta si può annidare una minaccia. Un qualche ente (forse la sede della polizia segreta) si trasforma in un ospedale, in cui l’eroe principale è il sentimento di paura sempre crescente

<sup>41</sup> A. Al’čuk, “Voobražаемoe i real’noe v ‘sloistike’ Genricha Sapgira”, *Velikij Genrich*, op. cit., p. 170.

<sup>42</sup> G. Sapgir, *Sobranie Sočinenij*, op. cit., I, pp. 135–136.

<sup>43</sup> Ivi, I, p. 135.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 25.



(non viene spiegata la causa di tale paura, forse del manicomio dopo il colloquio al Kgb<sup>46</sup>); le trasformazioni dell'ambiente sono repentine e sembra che avvengano attorno ai passi dell'eroe che non smette di camminare. Le pause e i versi monosillabici scandiscono le sensazioni e le immagini in rapida successione (forse solo nella mente del protagonista), come sordi colpi sulla coscienza del lettore.

Тишина.  
Мрак.  
Сердца стук.  
Вдруг  
Уловила слухом жадным:  
Глубоко внизу, в парадном  
Гул.  
На лестнице крутой  
Шаги.  
Приближенные темной  
Шаги  
Вырастают, как враги,  
Шаги.  
Вот сбились, стали неуверенны –  
Во тьме отыскивают дверь они.  
Дверь отворилась: никого –  
Мгла и волокна облаков –  
ПУСТОТА-А!<sup>47</sup>

Le rime e le pause creano un testo nervoso, febbrile. Il senso di trovarsi in un non-mondo viene espresso con grido disperato (interiore, forse un pensiero angosciante), evidenziato nel testo con il carattere maiuscolo. Il vuoto viene riempito da un grido che lo nomina.

Dopo questa visione da incubo lo sconosciuto perde il proprio aspetto, il viso diventa una palla bendata. La visione soggettiva dell'eroe diventa caleidoscopica, fondendosi con lo sguardo dall'alto dello stesso che sta scomparendo. La voce narrante propone molteplici visioni da altrettanti punti di vista, parla del nulla mostrandone le molteplici manifestazioni.

Сто дверей в учреждении  
И сознание преступления,  
И лицо в бинтах, как в раме,  
И полет над облаками...<sup>48</sup>

La sensazione vorticoso delle cento porte e il senso di colpa non chiaro e volutamente non spiegato generano associazioni con la tradizione dei film muti<sup>49</sup>, in cui il volto bendato era un'ingenua, ma efficace metaforizzazione della scomparsa che descriveva l'assenza con la presenza di "qualcosa". Il volto, la parte più espressiva del corpo, è ridotto a zero; non a caso mancano completamente le figure umane. La poesia si conclude con la ripetizione per quattro volte del verso "*Provalyvaetsja krovat*" che comunica la sensazione di perdita di punti fermi.

Oltre al tema del dissolvimento, la poesia di Sapgir è anche un illuminante esempio della concezione dell'opera letteraria come di una forza in grado di coinvolgere tutti i sensi; in questi versi la meschinità dell'uomo, visto come elemento del meccanismo sociale, viene trasmessa non soltanto tramite la parola, ma anche con la vista, l'udito e la sensazione della perdita di equilibrio. Le grida, gli elementi visuali che accompagnano la narrazione mirano infatti non tanto alla lettura, quanto a creare sensazioni fisiche.

Ma anche la realtà "vera" assume caratteri irreali, nella presentazione "fotografica" tipica del concretismo. Nell'opera di Sapgir, come in quella degli altri *lianozovcy*, sono ben presenti i riferimenti alla situazione artistica dell'epoca, in cui una scultura astratta poteva suscitare le ire di tutti coloro che vi si imbattevano (così come la mostra degli astrattisti suscitò le ire di Chruščev). Fanno eccezione le donne, la cui fantasia è eccitata da qualcosa di istintivo, primordiale, estremamente originale.

Скульптор  
Вылепил Икара.  
Ушел натурщик,  
Бормоча: "Халтурщик!  
У меня мускулатура,  
А не части от мотора."  
Пришли приятели,  
Говорят: "Банально."  
Лишь женщины увидели,  
Что это – гениально.  
– Какая мощь!  
– Вот это вещь!  
– Традиции  
Древней Греции...  
– Сексуальные эмоции...

<sup>46</sup> In epoca chruščeviana e brežneviana gli ospedali psichiatrici venivano utilizzati per rinchiodarvi i dissidenti più intransigenti al posto delle prigioni; questo tipo di pena era più "comodo", in quanto non necessitava di alcun processo per essere inflitto.

<sup>47</sup> Ivi, p. 26.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Come ad esempio il film *The Invisible Man* di James Whale (1933) e molti altri dello stesso genere.

– Я хочу иметь детей  
От коробки скоростей!<sup>50</sup>

Le voci dei visitatori della mostra si fondono in un fragoroso alternarsi di lodi e insulti, che generano, in maniera quasi involontaria, una lingua poetica estremamente elaborata: l'accostamento delle parole *banal'no* / *genial'no* in posizione forte esprime alla perfezione i punti di vista dei visitatori della mostra, condensandoli in una rima tanto dozzinale, quanto eloquente a proposito della tecnica del poeta, che si basa su trovate piuttosto semplici dal punto di vista strutturale, ma dense di contenuti e suggestioni. L'opinione del pubblico emerge per mezzo di poche frasi costruite su opposizioni semantiche e rime che si rincorrono e si ripetono (“– Kakaja mošč'! / – Bot eto vešč'! / – Tradicii / Drevnej Grecii... / – Seksual'nye emocii...”). L'assurdo nasce invece dall'eccitazione prodotta dall'arte nelle visitatrici, che riescono a vedere oltre ciò che viene rappresentato. Qui incomincia la realtà “altra”, quella della fantasia e del sogno:

Зачала. И в скорости  
На предельной скорости,  
Закусив удила,  
Родила  
Вертолет.  
Он летит и кричит –  
Свою маму зовет<sup>51</sup>.

Il desiderio, descritto con un tono febbrile e volutamente grottesco (*Groteski* è il sottotitolo della raccolta *Golosa*) prende forma, si realizza nella vita quotidiana: l'elicottero-neonato vive e gioca proprio come un bambino normale. L'assurdo deriva dalla rivisitazione in chiave ironica e irriverente dei motivi della letteratura del passato: “Человек-машина опознавался футуристами как представитель новой грядущей расы [...] [Икар – М. М.] – антифутурологический текст, основанный на использовании излюбленных футуристами 20-х гг. приемов визуализации слова”<sup>52</sup>. La rilettura di artifici espressivi visuali porta quindi alla creazione di una dimensione parallela, che, come si è visto, nasce dall'osservazione critica e beffarda della realtà “vera”, intrinsecamente assurda: la letteratura della sparizione riguarda non soltanto l'essere umano, ma

anche e soprattutto la parola come elemento di trasmissione del senso. L'assurdo compare nell'opera di Sapgir già a livello della struttura, simile a quella del teatro beckettiano, con la poesia *Golosa*. Vengono introdotte una nuova espressività e una nuova lingua, adatta a descrivere la stravagante realtà del mondo.

Двор  
Не двор  
Из земли торчит  
трубор<sup>53</sup>

*Trubor* è la parola per designare un camino (*truba*) che spunta da un cortile (*dvor*) e che si forma naturalmente dalla fusione dei due significanti in uno nuovo; la parola che designa l'oggetto si fonde quindi con l'ambiente in cui è posto l'oggetto stesso che diventa oggetto<sub>2</sub>, contenente un significato ulteriore rispetto a quello originario. La trasformazione dello spazio e di ciò che vi è immerso, incomincia con la comparsa di un termine nuovo, che crea una dimensione alternativa, parallela. Questo modo è l'unico per comprendere il verso di Sapgir, in cui la descrizione fantastica non è che una prospettiva leggermente alterata della realtà “reale”, una deviazione da essa assolutamente ammissibile. Ciò che viene osservato cela un mondo affascinante ed estremamente complesso. Tutto il resto semplicemente non esiste.

Дальше – пусто  
Полтора  
Квадратных километра  
Электрольного листа  
(Не подходите близко  
Ослепнете от блеска)<sup>54</sup>

Le parole che il poeta scrive in corsivo sono quelle che inventa, fondendo due sfere differenti in un'unica espressione (come per la precedente *trubor*; qui *elektrol'nyj list* come unione di *kontrol'nyj list* + *elektronnyj*; simbolo di una alienante tecnologizzazione del mondo). L'*elektrol'nyj list* crea la sensazione di un mondo futuristico e assurdo nella sua essenza tecnologica in una realtà tecnocratica, lontanissima da quella dell'essere umano. Questo procedimento genera associazioni verbali originali in un contesto di vuoto che fagocita tutto ciò che gli si oppone.

<sup>50</sup> G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 52.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> V. Krivulin, “Komnata-tekst”, op. cit., p. 85.

<sup>53</sup> G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 131.

<sup>54</sup> Ibidem.

La sparizione del mondo reale dischiude una visione non chiara, ma sicuramente più autentica di quella che erroneamente viene assunta come vera. Anche qui una parola nuova aiuta a descrivere quello che sfugge alla razionalità dell'individuo.

Вдруг  
У самых ног  
Открылся люк  
Выглянуло голубое шало  
Вытянуло шею  
Подышало  
Выдохнуло пламя –  
Фук!  
Спряталось  
Закрылся люк<sup>55</sup>

L'improvvisa comparsa di qualche cosa di esterno al mondo reale e il suo dileguarsi, altrettanto repentino, stabilisce un ponte tra due mondi, quello dell'autore e quello della sua fantasia. La parola *šalo*, sineddoche per indicare il mostro, ben descrive il collo e le protuberanze appuntite (la parola potrebbe essere l'unione di *šeja* [collo] e *žalo* [pungiglione]). L'improvvisa comparsa del *šalo* è simile all'inatteso rivelarsi dell'ispirazione che deforma la realtà, mostrandone quei caratteri che in poesia possono essere specchio della realtà stessa. Poi tutto scompare. Non resta che un segno effimero della visione appena avuta:

В воздухе рассеялся дымок  
Т-сс  
Работа совершается  
Что-то  
Там перемещается  
В небе пролетело  
Тело Это КЛИТЦ<sup>56</sup>

La *zaum'* [lingua transmentale] sapgiriana è l'ennesimo gioco linguistico (il tono e la forma di questi versi sono molto vicini a quelli della poesia per l'infanzia<sup>57</sup>) che acquista senso soltanto nel contesto della sua ricerca linguistica personale; quando il mondo scompare rimane soltanto la fantasia dell'autore che piega il linguaggio ai suoi bisogni e crea una concezione nuova dello spazio,

in cui diventa improbabile ciò che non rientra nel fluire dell'irreale dell'irreale quotidianità. Questi procedimenti creativi di nuove parole affondano le proprie radici nei versi per bambini, basati spesso sull'alogismo o sulla creazione di parole senza significato apparente, eredità dello *slotovorčestvo* [traducibile liberamente come "produzione verbale"] dei futuristi<sup>58</sup> e della letteratura per l'infanzia di Charms e Vvedenskij, ma anche di altri scrittori. Lewis Carroll, ad esempio, fece un grande uso dell'alogismo in *Alice nel paese delle meraviglie*, ma anche della creazione di neologismi, nel poema *The hunting of the snark*, in cui la stessa parola *snark* è l'unione di *snake* e *shark*. Lo stesso Carroll spiega l'importanza della creazione di questo procedimento nell'introduzione al poema stesso:

For instance, take the two words "fuming" and "furious". Make up your mind that you will say both words, but leave it unsettled which you will say first. Now open your mouth and speak. If your thoughts incline ever so little towards "fuming", you will say "fuming-furious"; if they turn, by even a hair's breadth, towards "furious", you will say "furious-fuming"; but if you have the rarest of gifts, a perfectly balanced mind, you will say "frumious"<sup>59</sup>.

Per Sapgir la realtà e l'assurdo sono due facce di un tutto unico, concreto e tangibile che non vuole rappresentare soltanto la vita sovietica, ma anche una realtà "altra", compresente alla nostra, segno (e speranza) che la vita non termina nella materialità del quotidiano. La linea di confine tra il reale e l'irreale è molto labile, spesso talmente sottile da permettere il passaggio dal reale all'assurdo con una facilità sconcertante. Sulla quarta di copertina del libro di racconti *Letjaščij i spjaščij* [Nel volo e nel sonno] (di Sapgir) sono riportati dei versi di Omar Khayyam, tradotti (e molto amati<sup>60</sup>) da Sapgir: "Поскольку все, что в мире существует, / Уйдет, исчезнет, а куда Бог весть, / все сущее считай не существует, / а все несуществующее есть". Cukanov parla dell'assurdo nell'opera di Cholin e Sapgir:

Они [Холин и Сапгир – М. М.] жили в окружении этого абсурда, исследовали этот абсурд и описывали его в своих стихах. А когда этот ставший уже

<sup>58</sup> Non a caso il futurismo fece grande uso della scrittura infantile e del *naivnoe iskusstvo* per propagandare teorie letterarie "adulte".

<sup>59</sup> L. Carroll, *Alice in wonderland. A Norton critical edition*, New York-London 1992, p. 220.

<sup>60</sup> Ancora Kudrjavickij, in I. Karamazov, "Ne zdes' i ne sečas" [tavola rotonda], op. cit., ricorda come Sapgir acquistò un'agenda elettronica per scrivere appuntare le proprie poesie e che la prima cosa che scrisse fu questa quartina.

<sup>55</sup> Ivi, pp. 131–132

<sup>56</sup> Ivi, p. 132.

<sup>57</sup> Sapgir fu conosciuto ed apprezzato scrittore per l'infanzia.

привычным совковый абсурд вроде бы закончился, то начался новый, и они стали исследовать его. Потому что суть поэзии Сапгира и Холина – в исследовании феномена абсурда, в который заключено человеческое существование<sup>61</sup>.

La descrizione del mondo come di un luogo a tratti assurdo differenzia Sapgir dal Cholin dei primi cicli, per il quale la realtà non è irrealе, in quanto il quartiere delle baracche (a cui si riferiscono le parole di Cukanov) è un mondo a parte, autosufficiente, lontano da quello del *sovok* [traducibile liberamente e con accezione negativa come “sovietismo”] (punto di partenza dell’indagine dell’assurdo del critico). Il mondo delle baracche non può essere visto come assurdo, poiché non esistono termini di paragone, non v’è un qualche cosa di “sano” o reale da contrapporgli, in quanto per Cholin la riflessione attorno al tema del primo ciclo incomincia e si esaurisce nel mondo che descrive. Una descrizione oggettiva, documentale, come quella cui tende l’autore, non può essere assurda. Qui invece l’analisi del mondo interiore dell’autore genera una contrapposizione tra l’uomo-Sapgir con la sua tagliente ironia da un lato e l’assurdo dell’Unione sovietica dall’altro. Questa poesia si trova sempre sul punto di dichiarare il paradosso della vita reale, senza che per questo l’autore ne diventi partecipe. Sapgir descrive, osserva dall’esterno, avvertendo l’assurdità della vita nel suo complesso. Queste poesie sono *Groteski*, quindi implicitamente contrapposte al reale, che però non è quello della Mosca degli anni ’60, descritta a sua volta con piglio ironicamente documentario.

Лежа стонет.  
Никого нет.  
Лишь на стенке черный рупор.  
В нем гремит народный хор.  
Дотянулся, дернул шнур!  
Вилка тут, розетка там.  
Не верит своим  
Ушам:  
Шум,  
Треск,  
Лязг металла.  
Радио забормотало:  
  
“Последние известия.  
Экстренное сообщение!  
... На месте  
Преступления.

... Большинством голосов.  
... Градусов  
Мороза.  
... Угроза  
Атомного нападения  
Эпидемия...  
Война...  
Норма переполнена!”

Снова хор. На фоне хора  
Соло авиамотора  
Рев  
Реактивной авиации.  
Взрыв  
Оваций!

Больной глядит остекленело.  
Рука  
Судорожно сжала одеяло.  
Из дверей – издалека  
Показался некто.  
Доктор!  
Надо  
У меня проверить гайки.  
Диктор:  
“Лунная соната.  
Исполняется на балалайке”<sup>62</sup>.

L’onnipresenza del messaggio imperante del regime, ottimista a tutti i costi e la situazione del malato che vuole riposare assumono qui un andamento caleidoscopico e caratteri intrinsecamente contrapposti. Tutto si fonde in un’unica visione di orrore dalla quale non c’è via d’uscita. O. Filatova afferma che “калейдоскоп – не дефиниция жанра, зато очень точная характеристика композиционного принципа”<sup>63</sup>. Nei versi citati (“Radiobred”) troviamo molti dei principi formali caratteristici della poesia di Sapgir, come le rime con accento spostato (*raznoudarnye*)<sup>64</sup> dei primi versi (*riùpor e chòr*), che venivano apertamente contrastate dall’estetica ufficiale<sup>65</sup>, insieme alla caduta di accenti che andrebbero letti (*stònet e nikogo net*), tipica della poesia futurista, ma non solo. Questa poesia è caratterizzata da una lettura inusuale, che scopre nuove possibilità di combinazione per gli elementi della composizione poetica, caratterizzata da un linguaggio colloquiale e prosastico.

<sup>62</sup> G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, pp. 37–38.

<sup>63</sup> O. Filatova, “G. Sapgir: ‘Samokritika’ teksta” [intervento inedito alla conferenza dedicata a G. Sapgir (Mosca, 21 novembre 2003), cortesemente concesso dall’autore], p. 1.

<sup>64</sup> Nella retorica italiana chiamate “rime per l’occhio”, del tipo *amò e amo*. Preferisco impiegare il termine con accento spostato, in quanto per Sapgir è importante proprio lo spostamento della sillaba tonica.

<sup>65</sup> Si veda M. Gasparov, *Očerki istorii russkogo sticha. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofik*, Moskva 2002, p. 296.

<sup>61</sup> A. Cukanov, “Dva poeta i absurd”, *Velikij Genrich*, op. cit., p. 194.

Сапгировские диссонансные и разноударные рифмы, холинские слова-гири-утюги. Резче, еще резче! Увесистей. Можно даже так: подчеркнутость черт, да еще и неоднократная<sup>66</sup>.

La lettura deve però essere astratta dal contenuto puro e semplice, per far risaltare quell'“altro” di cui i versi sono espressione.

In “Radiobred” i puntini di sospensione fungono da “rilevatore di imprecisione” e quindi da avvertenza metrica: con essi il poeta costruisce una pausa, che sottolinea come dal senso delle parole concrete e univocamente interpretabili della radio nasca una “citazione” un agglomerato di parole prive di senso compiuto, un'unica delirante frase che parla di tutto e quindi di niente (“... Na meste / Prestuplenija. /... Bol'sinstvom golosov / ... Gradusov / Morosa”). Il frenetico avvicinarsi delle scene nella terza strofa, ma anche le rime molto precise e sonore, uniscono le immagini in un tutt'uno caotico, come, ad esempio l'ovazione e il rombo degli aerei, che si confondono in un boato unico.

Il paziente rivela la sua natura di essere non umano (“Nado / U menja proverit' gajki”). La coscienza della pazzia imminente viene conclusa da un annuncio assolutamente fuori luogo, con la voce di quel *diktator*, che diventa *doktor* per assonanza, chiamato in aiuto dal paziente e che non lascia alcuna speranza di ricevere assistenza o conforto.

Oltre alla descrizione dell'assurdo della vita reale, nella produzione di Sapgir figurano versi di stampo più marcatamente assurdisti, che rivelano la forza del messaggio di questa poesia, ma anche la grande novità di una scrittura, fondata su un substrato attinto dal linguaggio popolare e folclorico, inserito in una struttura piuttosto ardita e insolita, anche nel contesto della poesia del sottosuolo, di per sé più variegata e coraggiosamente sperimentale di quella ufficiale. La poesia “Obez'jan” [sic] si apre con una lunga epigrafe “folclorica” (tratta proprio, come scrive l'autore, “iz narodnogo fol'klora” [dal folclore popolare]) che impone una lettura molto particolare. L'epigrafe ha la funzione di dare un tono di veridicità alla storia che sta per essere raccontata. L'autore ancora una volta accetta di vestire i panni di compilatore di documenti. Il linguaggio di

questa poesia è assolutamente quotidiano e si presenta come “trascrizione” di una serie di dialoghi e pensieri, in cui l'intervento dell'autore su un avvenimento che vuole essere presentato come “strano, ma vero” è minimo.

Вышла замуж.  
Муж, как муж.  
Ночью баба  
Разглядела его, по совести сказать, слабо.  
Утром смотрит: весь в шерсти.  
Муж-то, господи прости,  
Настоящий обезьян.  
А прикинулся брюнетом, чтобы значит,  
Скрыть изъян.  
Обезьян кричит и скачет,  
Кривоног и волосат.  
Молодая чуть не плачет.  
Обратилась в суд.  
Говорят: нет повода...  
Случай атавизма...  
Лучше примиритесь...  
Не дают развода!<sup>67</sup>

Sapgir narra (in chiave ironica) questa vicenda con quella distanza dal narrato che era caratteristica del concretismo. La forma dialogica e spassionata del reportage viene adottata per una storia che l'autore vuole spacciare come cronachistica, sebbene inusuale. L. Annenskij sottolinea come questo tipo di lirica abbia percorso molte tappe del concettualismo maturo, che al tempo di *Golososa* non esisteva ancora; la poesia di Sapgir è caratterizzata per il critico da “сплошное ‘обыгрывание’ мотивов”<sup>68</sup>. Il critico aggiunge, sempre a proposito della poesia “Obez'jan”:

Вот простонародное косноязычие, которое так и просится в анекдотический милицейский протокол: “Обезьян кричит и скачет кривоног и волосат, молодая чуть не плачет обратилась в суд”. Написано задолго до того, как такие протоколы стал подшивать Дмитрий Александрович Пригов, вот тасующийся перерброс стандартных реплик: “У бухгалтера инфаркт – присудили десять лет – Смотрят, а уж он скончался – я и сам люблю балет”. Написано задолго до Льва Рубинштейна, который стал собирать из таких реплик целые картотеки<sup>69</sup>.

L'elemento giocoso che sta alla base di questo verso è quello che apre la strada al concettualismo maturo. Sapgir giunge a questo tipo di valutazione della letteratura in maniera assolutamente autonoma e indipendente da

<sup>67</sup> G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 40.

<sup>68</sup> L. Annenskij, “Teni angelov”, Ivi, p. 5.

<sup>69</sup> Ivi, I, pp. 5–6.

<sup>66</sup> V. Nekrasov, *Lianozovo*, Moskva 1999, p. 67.

qualunque considerazione teorica attorno alla propria opera.

Дивные дела! –  
 Двух мартышек родила.  
 Отец монтажник – верхолаз  
 На колокольню Ивана Великого от радости  
 залез  
 И там на высоте,  
 На золотом кресте  
 Трое суток продержался, вися на своем хвосте.  
 Дали ему премию –  
 Приз:  
 Чайный сервиз.  
 Жена чего не пожелает, выполняется любой ее  
 каприз!

Что ж, был бы муж, как муж хорош,  
 И с обезьяной проживешь<sup>70</sup>.

La voce di Sapgir non riesce ad astrarsi completamente dal narrato, da qualche parola gettata qua e là (*divnye dela*) traspare il divertimento dell'autore nel "descrivere" la realtà. La tensione verbale viene creata con l'abile utilizzo delle pause e di un verso che tende a diventare accentuativo (e che quindi si allontana dalla metrica tradizionale tipica del folklore popolare). Il *narodnyj fol'klor* dell'epigrafe è quindi la voce travestita di Sapgir.

La morale che emerge dal testo è che bisogna accontentarsi di ciò che si ha, in fin dei conti un maritoscimmia non è il peggio che possa capitare, specialmente se riceve premi di cui beneficia tutta la famiglia. Questa è l'ironica e cinica conclusione delle meditazioni attorno alla mentalità piccolo borghese dell'*homo sovieticus* degli anni '60 e la sua voglia di possedere e mostrare ciò che possiede.

Ben più complessa è un'altra poesia di *Golosa* (cui appartiene anche la precedente "Obez'jan"), in cui la tradizione assurdistica emerge in maniera chiara, grazie all'uso di elementi caratteristici per questo tipo di letteratura, come lo scambio e l'interazione tra le sfere dell'uomo e del regno degli insetti. Sebbene la scrittura sia molto vicina a quella di Charms o Vvedenskij, credo che essendo i versi in questione scritti nei primi anni '60, si possa trovare un'eredità più indiretta, che risale alla letteratura per l'infanzia, ai racconti ucraini di Gogol', ma anche ad autori come il Dostoevskij del *Sosia* o a Kafka, fermo restando il possibile accenno all'arte reale da parte di Kropivnickij o Satunovskij.

Паук  
 Яков Петрович  
 Висел в углу уборной.  
 Человек  
 Яков Петрович,  
 Покакав,  
 Разразился речью бурной:  
 – Я человек!  
 Я представитель человечества!  
 А ты – паук.  
 Как ты смел присвоить имя-отчество?  
 – Я человек. –  
 Сказал паук. –  
 – Ах так!  
 Так значит, я – паук!<sup>71</sup>

Sapgir utilizza parole volgari, cui fa seguire espressioni poetiche; la doppiezza del registro è caratteristica dell'intera produzione di Sapgir.

L'attribuzione di nome e patronimico al ragno (caratteristiche umane) priva le vicende di ogni legame logico. Qui non avviene alcuna trasformazione, ma semplicemente l'uomo e il ragno si scambiano di posto. I ruoli e le gerarchie perdono senso in un mondo irrazionale: "Нередко у Сапгира поэтические высказывания обезличены, их произносят некие неопределенные участники странного, почти бессвязного диалога [...] Текст упорядочен, выстроен ритмом и рифмой, но лишен всякого смысла, абсурден<sup>72</sup>". Le diverse dimensioni dei due protagonisti non hanno alcuna rilevanza. I legami logici sono aboliti e i due mondi si confondono, l'omonimia del ragno e dell'uomo complicano ancora di più la comprensione di ciò che sta accadendo:

Яков Петрович  
 Полез в паутину.  
 Яков Петрович  
 Вернулся в квартиру,  
 Представьте женщины испуг.  
 Жена глядит:  
 Сидит  
 Паук.  
 Молчит.  
 Надут,  
 Как Высший суд.  
 Звонок  
 Жужжит,  
 Паук

<sup>71</sup> Ivi, p. 88.

<sup>72</sup> A. Rančin, "..." moj udel – slovo'. Poetičeskij mir Genricha Sapgira", *Lianozovo: lianozovskaja grupa: istoki i sud'by*, Moskva 1998, p. 163.

<sup>70</sup> Ivi, I, pp. 40–41.

Бежит<sup>73</sup>.

Tutto il mondo di Jakov Petrovič-uomo diventa complice dello scambio, la stranezza della situazione scompare con il “ragionamento” del ragno nei versi conclusivi e la sua paradossale affermazione del fatto che non esistano ragni e che tutti siano uguali (sebbene Jakov Petrovič-uomo sia stato lasciato sulla ragnatela del bagno). I ruoli si invertono, la moglie e i colleghi del protagonista “umano” accettano il cambiamento senza alcun problema; scompare la figura dell’uomo come individuo, che risulta essere soltanto quello che fa, i ruoli che ricopre e che gli vengono riconosciuti. Poco importa che un ragno vada al lavoro al posto di un essere umano:

Взгляните,  
Он в учреждении.  
Висит в отдельном кабинете.  
Натянулись нити.  
Все пришло в движение.  
Забегали секретари.  
На прием  
Пришли цари.  
Дверь –  
На крючок.  
Царь  
Садится на толчок.  
А в углу – паучок  
Яков Петрович.

Он говорит царю,  
Заплакав:  
– Я вам клянусь, как рыцарю!  
Я – не паук.  
Я – человек.  
Я вам серьезно говорю!  
Вот я,  
Вот вы,  
Вот кабинет.  
А пауков  
На свете нет<sup>74</sup>.

L’analisi delle poesie che trattano della realtà celata dietro quella visibile e concreta di tutti i giorni, porta a comprendere la necessità del poeta di trasformare la lingua poetica in espressione prosastica. La prima scompare, come anche l’intervento dell’autore e gli eroi dei versi. L’inserimento continuo e insistente del dialogo e di una voce narrante che predilige un tono colloquiale, a prima vista addirittura dozzinale, privano questi

versi dell’aspetto “poetico” della poesia, complice anche un’esposizione molto narrativa. Il linguaggio riflette indirettamente anche la mentalità dell’epoca, offrendone uno spaccato impietoso e decisamente grigio.

Tutti questi tratti sono il segno del raggiungimento da parte di Sapgir di una notevole maturità artistica, ma anche la dimostrazione dell’avvenuta emancipazione del verso dalle maglie della non-espressività ufficiale. La poesia di Sapgir contiene una forza intrinseca che scaturisce non tanto dalle parole, quanto dai rapporti che si instaurano tra le diverse componenti del verso e tra i versi stessi (*Sidit / Pauk. / Molčit. / Nadut, / Kak Vyššij sud. / Zvonok / Žužžit, / Pauk / Bežit*).

Da questi versi traspare un’attenzione al ritmo che diverrà, proprio dopo Sapgir e l’esperienza di Lianozovo, una delle componenti fondamentali della poesia della seconda metà del XX secolo e che in alcuni casi attribuirà a questo elemento un’importanza addirittura superiore al contenuto. L’armonia sapgiriana conferisce alla composizione un andamento molto particolare che nasce dall’accostamento del giambo con la frammentarietà del verso di derivazione futurista (majakovskiana in primo luogo), ma anche della poesia della Cvetaeva o di Chodasevič, che avevano fatto della forza dell’elemento verbale uno dei cardini della propria poetica. Un’altra eredità presente in queste liriche è quella della tradizione della *basnja* [favola] di ascendenza sumarokoviana e del periodo successivo. La complessità delle influenze mostra come dietro a una scrittura apparentemente semplice si celi un grande lavoro di ricerca e un sottile gioco con tutta la tradizione letteraria precedente.

Gli anni ’60 attualizzano questo tipo di verso formalmente semplice, in cui le sensazioni suscitate dalla lettura sono prevalenti sul contenuto, che non diventa però un elemento completamente secondario. Questa sarà la forza di poeti come L. Gubanov (1946–1983), uno dei più rappresentativi dell’intero periodo poststaliniano. La grande attenzione nei confronti della parola sarà anche alla base delle sperimentazioni degli anni ’70 e ’80, in cui l’ossatura del verso verrà ridotta al minimo per concentrare l’attenzione della lettura sulla singola parola, non più vista come elemento del verso, ma come componente a sé di un discorso spesso metapoetico.

<sup>73</sup> G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, pp. 88–89.

<sup>74</sup> Ivi, p. 89.

# Alfabeto russo: un progetto fallito di latinizzazione

Elena Simonato

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 91–96 ◇

Tutte le riforme nella scrittura dei popoli dell'Urss, a cominciare dalla riforma dell'ortografia russa, devono essere considerate come processi di origine e di carattere rivoluzionario. Esse fanno parte della rivoluzione che si svolge nello stretto ambito della cultura spirituale ed in quello dei mezzi tecnici di comunicazione culturale. Non ci sono dubbi sul legame tra queste "rivoluzioni grafiche" e gli slogan politici<sup>1</sup>.

## I. INTRODUZIONE

Con questo contributo vorremmo far scoprire al lettore un'immagine poco nota della storia dell'Urss fra la fine degli anni '20 e l'inizio degli anni '30 del secolo scorso. Visto che molti lavori sono già stati dedicati al rapporto tra il discorso sulla lingua e il pensiero scientifico nell'Urss, preferiamo soffermarci su un aspetto specifico di questo pensiero: la latinizzazione della scrittura russa. Vorremmo intraprendere non una storia dettagliata dei progetti di latinizzazione che il lettore può trovare in un articolo del 1996 di V.M. Alpatov<sup>2</sup>, ma offrire un chiarimento di questo tentativo con lo scopo di riscoprire l'immagine dell'Urss che questo progetto rivela. In particolare il modo in cui N.Ja. Jakovlev (1892–1974)<sup>3</sup> e A.V. Lunačarskij (1875–1933), il primo linguista ed il secondo commissario del popolo per l'istruzione, si rappresentavano il futuro del paese.

Le idee di Jakovlev e di Lunačarskij hanno una lunga storia. Esse devono essere viste come il punto culminante della latinizzazione delle scritture esistenti all'epoca e dell'elaborazione di nuovi alfabeti con alla base il latino per i popoli che non lo possedevano.

<sup>1</sup> E.D. Polivanov, citato in A. Vydrin, "Jazykovaja politika v Uzbekistane, Fitrat, Polivanov; Stalin i drugie...", *Zvezda Vostoka*, 1994, 3, p. 4 <<http://www.ferghana.ru/zvezda/vydrin.html>>.

<sup>2</sup> V.M. Alpatov, "The problem of Choice of Alphabets for the Turkic Languages: History and the Past", *Proceedings of the 38<sup>th</sup> Permanent International Altitistic Conference (Piac)*, a cura di G. Satry, Wiesbaden 1996, pp. 1–3.

<sup>3</sup> Linguista, specialista in lingue del Caucaso, in linguistica teorica ed applicata, problemi di fonetica e fonologia, Jakovlev è una delle figure chiave dell'edificazione linguistica, dell'elaborazione di alfabeti e di ortografie per le lingue dell'Urss.

## II. SCEGLIERE UN ALFABETO: UN PROBLEMA LINGUISTICO?

Con l'avvento del potere bolscevico nel 1917, il nuovo governo sovietico elaborò un vasto programma di azioni aventi per scopo l'"edificazione culturale" [*kul'turnoe stroitel'stvo*] che faceva parte di un piano di trasformazione del paese e della società. Il lavoro realizzato nell'ambito dell'edificazione linguistica [*jazykovoe stroitel'stvo*] fu enorme. I periodi salienti sono i seguenti:

- Anni 1920: scelta della scrittura (alfabeto latino);
- Anni 1920–1930: elaborazione di alfabeti a base latina;
- Prima metà degli anni 1930: unificazione degli alfabeti;
- Seconda metà degli anni 1930: passaggio all'alfabeto a base russa.

L'opinione di V.M. Alpatov è che gli argomenti linguistici a favore di un alfabeto sono sempre stati secondari e spesso usati come copertura di veri argomenti, in realtà di ordine politico<sup>4</sup>. Specialista di storia della linguistica sovietica, V.M. Alpatov distingue nel suo articolo tre aspetti riguardanti la scelta dell'alfabeto per una lingua: aspetto linguistico, psicologico e politico<sup>5</sup>. In generale, ritiene Alpatov, quello linguistico, l'adattabilità di un sistema di scrittura per raffigurare i suoni di una lingua, non è il più importante. Secondo il linguista, se la scrittura non presenta limiti gravi (cioè se non è troppo "scomoda"), l'aspetto linguistico è importante nella scelta dell'alfabeto. Al contrario, l'aspetto politico, che è poco importante nei periodi storici calmi, diventa prioritario nei periodi di trasformazioni sociali e di cambiamento dell'orientamento culturale.

<sup>4</sup> V.M. Alpatov, *150 jazykov i politika 1917-2000*, Moskva 2000, p. 62.

<sup>5</sup> Idem, "The problem", op.cit., p. 1.



### III. LO SFONDO STORICO

Quali erano allora le condizioni politiche e intellettuali? La cronologia di questa prima tappa dell'edificazione linguistica è conosciuta grazie agli scritti di V.M. Alpatov, D. Creissels, H. Carrère d'Encausse, W. Fierman, e M. Smith<sup>6</sup>. L'elaborazione di nuovi alfabeti a base latina (per i popoli del Caucaso) e la latinizzazione degli alfabeti per i popoli dell'Urss, di quelli dell'Asia centrale in particolare, comincia all'inizio degli anni 1920. Più che per la scelta di un sistema grafico, questo cambiamento è significativo del cambiamento sociale e politico di quel periodo.

In una situazione astratta, se si conosce il repertorio dei fonemi di una lingua, la questione della scelta del sistema grafico sembra un compito tra i più facili. Ma l'alfabeto, come mezzo di scrittura, possiede un significato sociale e per questa ragione la sua scelta implica numerosi altri problemi<sup>7</sup>.

Questa tesi di Berdiev, delegato del Tatarstan al I Congresso turcologico<sup>8</sup>, ci sembra rendere meglio la sfida della scelta dell'alfabeto. Essa riflette sicuramente la situazione reale nell'Urss meglio del punto di vista di Jakovlev, secondo il quale "ogni riforma dell'alfabeto per i popoli orientali deve tenere conto delle condizioni obiettive dell'esistenza di ogni nazionalità"<sup>9</sup>. Il nostro primo compito consisterà nel definire quale immagine trasmetteva l'alfabeto latino per i leader dell'edificazione linguistica.

Come M.V. Alpatov ha descritto nel suo articolo, nel contesto politico dell'epoca l'alfabeto latino era innanzitutto politicamente più neutro. In secondo luogo quest'alfabeto era visto come internazionale: si era convinti che il trionfo della rivoluzione mondiale e dello stato universale degli operai e dei contadini non avrebbe tardato a venire. In effetti, come abbiamo dimostrato in un nostro articolo dedicato alla scelta dell'alfabeto (tra russo, arabo e latino), la scelta dell'alfabeto nell'Urss si

è rivelata essere fondamentale un problema di ordine politico<sup>10</sup>. Le polemiche emerse durante i congressi e che seguirono nelle pagine dei periodici degli anni 1920 lo illustrano bene (I Congresso turcologico, 1926; I Plenum del Comitato centrale del nuovo alfabeto turco, 1927). Ce ne possiamo rendere maggiormente conto rileggendo gli atti dei dibattiti che si sono svolti ai Plenum successivi, II e IV, nel 1928 e 1929. Questi dibattiti rappresentano lo sfondo dove situare le tesi di Jakovlev e di Lunačarskij.

### IV. L'ALFABETO LATINO PER I POPOLI DELL'ASIA CENTRALE

Nel 1926, al I Congresso turcologico la scelta per le lingue turche dell'Urss si era ridotta a due alfabeti: arabo e latino. L'alfabeto russo era stato messo da parte. Secondo Jakovlev l'alfabeto russo aveva delle connotazioni negative. Per i popoli orientali esso era storicamente legato alla politica di russificazione del governo zarista<sup>11</sup>. Questa prima delimitazione, condivisa dai rappresentanti delle regioni<sup>12</sup>, aveva già carattere politico. E in effetti, in assenza di argomenti linguistici, gli oppositori si risolsero finalmente a fare conoscere i loro veri argomenti politici.

Inogamov, delegato del Tatarstan, attirava l'attenzione sui vantaggi dell'introduzione dell'alfabeto latino dal punto di vista politico<sup>13</sup>. Ora ci rendiamo conto che la parola chiave di quell'epoca era "internazionalismo": il passaggio all'alfabeto latino corrispondeva secondo i delegati del congresso all'ideologia dominante nell'Urss, appunto quella dell'internazionalismo. Molti di loro sottolineavano come vantaggio principale dell'alfabeto latino il suo carattere internazionale. Le seguenti citazioni illustrano bene questo aspetto: "la comunità della scrittura dei popoli europei costituisce una delle basi della comune cultura europea"<sup>14</sup>, "L'alfabeto latino, il più diffuso, ha la possibilità di diventare in futuro

<sup>6</sup> V.M. Alpatov, *150 jazykov*, op. cit.; D. Creissels, *Les langues d'Urss*, Paris 1977; H. Carrère d'Encausse, *Le grand défi: Bolcheviks et nations 1917-1930*, Paris 1987: Flammarion; W. Fierman, *Language Planning and National Development. The Uzbek experience*, Berlin 1991; M.G. Smith, *Language and Power in the Creation of the Ussr, 1917-1953*, Berlin 1998.

<sup>7</sup> *Pervyj Vsesojuznyj Tjurkologičeskij s'ezd. Stenografičeskij otčet*, Baku 1926, p. 272.

<sup>8</sup> Il I Congresso turcologico ebbe luogo nel febbraio del 1926 e riunì più di cento delegati, rappresentanti di organizzazioni scientifiche e pubbliche di tutte le repubbliche e regioni autonome dell'Asia centrale e circa 20 linguisti specialisti di lingue turche.

<sup>9</sup> *Pervyj Vsesojuznyj Tjurkologičeskij s'ezd*, op. cit., p. 221.

<sup>10</sup> E. Simonato Kokochkina, "Choisir un alphabet, une question linguistique? Discussions sur le choix des systèmes d'écriture en URSS (1926-1930)", *Le discours sur la langue en Urss à l'époque stalinienne*, a cura di P. Sériot [Cahiers de l'ILSL 14], Losanna 2003, pp. 193-207.

<sup>11</sup> *Pervyj Vsesojuznyj Tjurkologičeskij s'ezd*, op. cit., p. 222.

<sup>12</sup> Vedi ad esempio U. Aliev, "Kul'turnaja revoljucija i latinizacija", *Kul'tura i pis'mennost' Vostoka*, II/2, Baku 1928, pp. 22-30.

<sup>13</sup> *Pervyj Vsesojuznyj Tjurkologičeskij S'ezd*, op. cit., pp. 286-287.

<sup>14</sup> B. Čoban-Zade, "Itogi unifikacii alfavitov turko-tatarskich narodov", *Kul'tura i pis'mennost' Vostoka*, III, Baku 1928, p. 19.

la lingua di tutta l'umanità"<sup>15</sup>. Secondo il linguista A.N. Samojlovič<sup>16</sup>, l'internazionalismo ha giocato un ruolo fondamentale in favore dell'adozione dell'alfabeto latino<sup>17</sup>.

#### V. LATINIZZARE LA SCRITTURA RUSSA: PIÙ CHE UN PROGETTO LINGUISTICO

Verso la fine degli anni '20, poteva sembrare che la latinizzazione si generalizzasse: era l'epoca in cui la latinizzazione, che all'inizio aveva preso piede solo fra le lingue turche dell'Asia centrale, sembrava espandersi alle lingue turche del Caucaso settentrionale e alle lingue di altre famiglie. Nella stessa epoca furono elaborati alfabeti a base latina per la lingua georgiana e la lingua armena e furono proposti molti progetti di latinizzazione della scrittura russa. All'epoca la latinizzazione sollevava nella mente dei sostenitori di questo processo dei problemi di ordine internazionale. Essa assumeva il carattere di movimento per il sistema internazionale di scrittura. Vedremo come nel 1930, mentre si discuteva la latinizzazione dell'alfabeto russo, riappaiano gli stessi argomenti enunciati nel 1926.

L'aspetto principale è il carattere rivoluzionario dell'alfabeto latino. Già nel 1927, al I Plenum del comitato centrale del nuovo alfabeto turco, il linguista E.D. Polivanov (1891–1938)<sup>18</sup>, la cui tesi figura nella nostra epigrafe, faceva l'osservazione seguente: “[l'alfabeto russo] è il nostro concorrente, e sta invadendo le nazionalità culturalmente deboli e poco numerose”<sup>19</sup>. Nel 1928, al III Plenum del comitato del nuovo alfabeto turco cominciano a sentirsi delle voci a favore della latinizzazione della scrittura russa. L'intervento di Jakovlev rispecchia probabilmente il punto di vista di molti delegati:

Mi sembra che non sia lontana l'epoca in cui questo problema dovrà essere posto seriamente di fronte all'Occidente. Il fatto che si stia discutendo il passaggio dei popoli turco-tatari alla scrittura latina, mentre lo stesso non è affrontato per i russi, diventa un argomento importante nelle opinioni degli arabisti. Sicuramente, prima o poi il problema della latinizzazione dell'alfabeto russo sarà posto, e i russi adotteranno l'alfabeto latino come sistema internazionale di scrittura<sup>20</sup>.

Il rapporto stenografico del Plenum nota come il discorso di Jakovlev fosse accolto da grandi applausi. Mentre il movimento per la latinizzazione della scrittura cominciava a prendere piede anche in altri paesi, come la Turchia o la Persia, Jakovlev propose di ribattezzare il Comitato del nuovo alfabeto turco come Comitato del nuovo alfabeto<sup>21</sup>. Precisiamo che l'iniziativa non veniva soltanto da questo linguista, ma anche da altri delegati del Plenum: leader nazionali e rappresentanti dei comitati regionali del Nuovo alfabeto turco. Ad esempio Korkmasov, presidente del Comitato della Repubblica socialista sovietica del Daghestan, parlando di prospettive future nel lavoro del Comitato, concepisce l'alfabeto latino come “fenomeno rivoluzionario rispetto all'alfabeto arabo”<sup>22</sup>. Però, sottolinea, la sproporzione culturale che separa il Daghestan dal centro del paese è troppo grande. In questo contesto Korkmasov indirizza agli scienziati la domanda seguente:

Noi abbiamo unificato le nostre scritture, rimane il problema della coordinazione della nostra scrittura unificata [il nuovo alfabeto turco] con la scrittura dell'Unione, la scrittura russa. [...] Si chiede se non si può e se non è ora di porre il problema della necessità di unificare il nostro alfabeto con l'alfabeto russo latinizzato<sup>23</sup>.

Due anni più tardi, al IV Plenum del Comitato del nuovo alfabeto turco, nel maggio del 1930, quest'idea riviene alla luce. Viene letta una lettera aperta indirizzata al Presidium dell'Accademia comunista da U. Mamaev, presidente della sezione uzbeka dell'Istituto orientale e dell'Istituto di ricerche scientifiche dell'Uzbekistan, che propone di “allargare la latinizzazione all'alfabeto russo”<sup>24</sup>. Sono quindi questi gli avvenimenti che precedono le pubblicazioni dei lavori di Jakovlev e di Lunačarskij.

<sup>15</sup> F. Aga-Zade, K. Karakašly, *Očerki po istorii razvitija dviženija novogo alfavita i ego dostiženija*, Kazan' 1928, p. 63.

<sup>16</sup> A.N. Samojlovič (1880–1938) era specialista di lingue turche, membro corrispondente dell'Accademia delle scienze. Partecipò all'elaborazione di alfabeti a base latina per i popoli turchi dell'Urss.

<sup>17</sup> *Stenografičeskij očet četvertogo plenuma Central'nogo Komiteta Novogo Alfavita, proischodivšego v gor. Alma-Ata 6 maja–13 maja 1930 g.*, Moskva 1931, p. 196.

<sup>18</sup> Linguista, teoretico, poliglotta e avversario di Marr, E.D. Polivanov dedicò molti articoli all'influsso della società sulle lingue e alla dialettologia.

<sup>19</sup> *Stenografičeskij očet Pervogo plenuma Vsesojuznogo Central'nogo Komiteta Novogo Tjurkskogo Alfavita, zasedavšego v Baku ot 3-go po 7 ijunja 1927 goda*, Moskva 1927, p. 80.

<sup>20</sup> *Stenografičeskij očet Tret'ego plenuma Vsesojuznogo Central'nogo Komiteta Novogo Tjurkskogo Alfavita, zasedavšego v Kazani ot 18-go po 23-e dekabnja 1928 goda*, Kazan' 1929, p. 83.

<sup>21</sup> Ivi, p. 23.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> *Stenografičeskij očet četvertogo Plenuma*, op. cit., p. 221.

Jakovlev inizia con argomenti tecnici, come avevano fatto anche i sostenitori dell'alfabeto latino nelle loro polemiche contro i difensori dell'alfabeto arabo nel 1926, esponendo i vantaggi della scrittura a base latina dal punto di vista della fisiologia umana, della didattica e della poligrafia. Jakovlev sottolinea che il sistema grafico latino corrisponde più dell'alfabeto russo alla fisiologia della scrittura, della lettura e al livello della tecnica poligrafica moderna<sup>25</sup>. Le forme delle lettere latine sono più economiche nel senso dello spazio, più nitide, belle e comode per la scrittura e la lettura. L'alfabeto latino faciliterebbe e accelererebbe, secondo Jakovlev, il processo di lettura e di scrittura perché esso è, nelle sue forme grafiche, più adatto ai movimenti dell'occhio e della mano dell'uomo moderno. Infine, il passaggio all'alfabeto latino permetterebbe una grande economia di carta.

Ma il vero argomento centrale di Jakovlev è di ordine politico, come dimostra la citazione che segue: "Ogni sistema grafico non è soltanto un sistema di scrittura, ma anche un'ideologia, l'alfabeto rispecchia l'ideologia della società e della classe che l'ha creato"<sup>26</sup>. Qui risorge la stessa delimitazione del 1926, che viene nuovamente utilizzata per screditare l'alfabeto russo. Quest'ultimo è rappresentato come espressione dello sfruttamento zarista e dello sciovinismo. "La maledizione dell'oppressione zarista pesa ancora sulla forma grafica di questo alfabeto", scrive Jakovlev. Questo si rifletterebbe, secondo il linguista, nel desiderio dei popoli che utilizzavano il sistema grafico russo di passare al sistema latino, ideologicamente neutro ed internazionale. In aggiunta si avrà, secondo Jakovlev, una contraddizione tra il contenuto socialista della stampa sovietica e la sua forma nazionale borghese. L'alfabeto latino si è già trasformato in sistema grafico internazionale. La latinizzazione della scrittura russa è così diventata un problema di edificazione culturale. Jakovlev scrive:

Il territorio dove è utilizzato l'alfabeto cirillico rappresenta attualmente una specie di "enclave" posta tra i paesi che hanno adottato l'alfabeto latino della Rivoluzione di ottobre e i paesi dell'Europa occidentale. [...] E così che sulla tappa attuale dell'edificazione del socialismo l'alfabeto russo in uso nell'Urss rappresenta un anacronismo evidente, una sorta di barriera grafica che separa il gruppo più nu-

meroso tra i popoli dell'Urss dall'Oriente rivoluzionario come dalla masse di lavoratori e dal proletariato dell'Occidente [...] <sup>27</sup>.

Nella logica di Jakovlev, il territorio dove è utilizzato l'alfabeto latino unificato nell'oriente deve essere considerato come il vero risultato della rivoluzione. Quest'alfabeto è, dal punto di vista ideologico, un mezzo per la rivoluzione culturale e il suo territorio mostra una tendenza a espandersi. Al contrario, la zona relativamente limitata dove è usato l'alfabeto russo è collegata alle sopravvivenze storiche che non hanno niente a che vedere con l'ideologia del proletariato e sono nemiche della causa dell'edificazione socialista<sup>28</sup>. La citazione che segue mostra il peso ideologico dell'alfabeto latino:

Sarebbe ridicolo dire che il problema dell'ideologia dell'alfabeto *i.e.* quella dell'ideologia collegata alla forma grafica di quest'alfabeto, è una questione inutile, [...] sarebbe ridicolo considerare l'alfabeto come niente più che una tecnica di scrittura. Ogni sistema grafico non è solo una tecnica di scrittura, essa riflette il suo contenuto ideologico. L'uso di classe del sistema grafico crea il suo contenuto ideologico<sup>29</sup>.

La sua conclusione è che nel momento in cui si sta realizzando il piano generale della ricostruzione del paese e dell'edificazione della nuova cultura socialista sia naturale che anche l'alfabeto russo riformato sia diventato obsoleto, cioè che esso non soddisfi più la parte attiva ed avanzata della società sovietica, e perciò bisogna creare un nuovo alfabeto, quello del socialismo<sup>30</sup>.

"Il nostro alfabeto russo ci ha allontanati non solo dall'Occidente ma anche dall'Oriente, risvegliato in gran parte da noi stessi", scrive Lunačarskij<sup>31</sup>. I vantaggi del passaggio all'alfabeto russo a base latina sono enormi, dice Lunačarskij riferendosi all'esempio dei popoli dell'Asia centrale. Anche lui comincia da argomenti "tecnici". Il passaggio alla scrittura latina permetterà un'economia di carta del 20%<sup>32</sup>. Il suo secondo argomento è didattico: secondo lui, la scrittura latina faciliterebbe l'apprendimento dell'alfabeto. Dopo avere soppresso molte lettere "inutili", la scrittura dei popoli

<sup>27</sup> Ivi, pp. 35–36.

<sup>28</sup> Ivi, p. 35.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 35–36.

<sup>31</sup> A.V. Lunačarskij, "Latinizacija ruskoj pis'mennosti", *Kul'tura i pis'mennost' Vostoka*, 1930, 6, pp. 20–26. Precisiamo che Lunačarskij ammetteva la possibilità di coesistenza di due alfabeti russi, cirillico e latino, durante un periodo abbastanza lungo.

<sup>32</sup> Ivi, p. 25.

<sup>25</sup> N.F. Jakovlev, "Za latinizaciju rusckogo alfativa", *Kul'tura i pis'mennost' Vostoka*, 1930, 6, pp. 27–63.

<sup>26</sup> Ivi, p. 36.

dell'Asia centrale si è semplificata enormemente e, imparandola per la loro lingua madre, più popoli dell'Asia centrale gettano uno stabile ponte verso l'acquisizione dell'alfabeto utilizzato dalla maggior parte dei popoli di cultura<sup>33</sup>.

Dal punto di vista politico, dice Lunačarskij, i vantaggi che offre l'introduzione della scrittura latina sono molteplici, soprattutto per via dell'internazionalità massima e del legame non solo con l'Occidente ma anche con l'Oriente nuovo. “Non bisogna avere dubbi che in fin dei conti quest'idea vincerà e sarà realizzata”, conclude con ottimismo.

Come abbiamo visto, l'alfabeto a base latina era visto in quegli anni come “alfabeto internazionale del socialismo” e come “passo verso la lingua internazionale” e il passaggio dalla scrittura russa all'alfabeto latino sembrava imminente. Il “Protocollo della seduta conclusiva della commissione per la latinizzazione dell'alfabeto russo” si esprimeva nel 1930 su ragioni politiche, economiche e pedagogiche delle quali citiamo le più importanti:

1. L'alfabeto a base latina internazionale rinforzerà e svilupperà l'unione tra il proletariato dell'Urss e quello dell'Occidente e dell'Oriente.
2. Il passaggio dei russi all'alfabeto latino segnerà l'inizio del passaggio di tutti i popoli dell'Urss all'alfabeto a base latina. Questo sarà l'espressione grafica dell'unità politica di tutti i popoli dell'Urss, mentre la divisione e la disunione rappresentano la sopravvivenza delle divisioni borghesi dell'epoca zarista.
3. Il passaggio all'alfabeto latino libererà definitivamente gli operai da ogni influsso di libri e stampa pre-rivoluzionari (ovviamente, tutto quello che presenta un grande interesse sarà ristampato in alfabeto latino)<sup>34</sup>.

Tappa successiva: lo stesso anno, la lettera aperta della sotto-commissione per la latinizzazione dell'alfabeto russo al Consiglio d'amministrazione centrale degli istituti scientifici esponeva i principi da seguire per applicare l'alfabeto latino alla lingua russa. Il progetto non fu mai realizzato. “Se il progetto della commissione avesse visto la luce nel 1917 o nel 1918, avrebbe avuto grandi

probabilità di successo, ma il momento buono è stato perso”, scrive V. M. Alpatov<sup>35</sup>. Ricordiamo il seguito degli eventi: già nel 1929 Lunačarskij fu esonerato dalle sue funzioni e al momento dell'apparizione del suo articolo, non aveva più nessun ruolo nelle strutture del potere<sup>36</sup>. La sotto-commissione fu disciolta.

## VI. CONCLUSIONE

Ci è sembrato interessante riprendere quest'episodio della storia delle idee sulla lingua nell'Urss con lo scopo di renderci conto della dimensione simbolica che acquistava l'alfabeto latino per i leader dell'edificazione linguistica nell'Urss. Questo fattore complica molto i tentativi di riforma.

Ci aiuta anche a definire il modo in cui i leader volevano trasformare il paese, spesso, come dimostrano i tentativi di applicare una riforma linguistica degli anni '20, sulla base della parola d'ordine dell'internazionalizzazione. D'altra parte, sarebbe sbagliato rappresentare quest'idea come condivisa da tutti: i discorsi dei delegati del III Plenum del Comitato centrale interfederale del nuovo alfabeto turco rivelano una grande diversità di idee. Per alcuni delegati, l'alfabeto a base latina doveva essere usato dai popoli turchi dell'Asia centrale, altri parlavano di tutti i popoli turchi dell'Unione sovietica<sup>37</sup>, altri ritenevano evidente adottarlo per tutti i popoli dell'Unione. Altri delegati evocavano la possibilità di adottarlo per tutti i popoli europei<sup>38</sup> e certi credevano evidente il passaggio di tutti i popoli del mondo ad alfabeti a base latina<sup>39</sup>. C'è da sottolineare infine che se i limiti spaziali della comunità che doveva usare l'alfabeto a base latina non erano definiti e la maggior parte dei delegati non credevano necessario latinizzare la scrittura russa, i cosiddetti limiti “di classe” rimanevano ben presenti: certi delegati insistevano sul fatto che l'alfabeto latinizzato sarebbe stato utilizzato soltanto dagli operai dell'Unione<sup>40</sup> o dai proletari del mondo<sup>41</sup>.

A parte le condizioni politiche, una delle ragioni del fallimento del progetto di latinizzazione della

<sup>35</sup> V.M. Alpatov, “Un projet peu connu de la latinisation de l'alphabet russe”, *Slavica Occitania*, 2001, 12, p. 13–28.

<sup>36</sup> Ivi, p. 25.

<sup>37</sup> *Stenografičeskij otčet tret'ego*, op. cit., p. 60.

<sup>38</sup> Ivi, p. 11.

<sup>39</sup> È l'opinione di Jakovlev, Ivi, p. 38.

<sup>40</sup> Ivi, p. 1.

<sup>41</sup> Ivi, p. 14.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 20–21.

<sup>34</sup> “Protokol zaključitel'nogo zasedanija podkomissii po latinizacii rusko-alfavita pri Glavnauke NKP RSFSR ot 14 janvarja 1930 goda”, *Kul'tura i pis'mennost' Vostoka*, 1930, 6, pp. 214–215.

scrittura russa va sicuramente individuato nella diversa concezione delle trasformazioni del paese che avevano i leader incaricati di elaborare una riforma linguistica.

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it)

## Ritmo, stile, conservazione.

### Alcune considerazioni sulla tipologia delle *byliny* russe

Laura Sestri

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 97–106 ◇

GLI studiosi del folclore, secondo R. Jakobson<sup>1</sup>, distinguono due tipi di epica russa: la *bylina* e il canto storico<sup>2</sup>. La *bylina* è proiettata verso un passato più distante ed eroico, iperbolico e solenne, il canto storico, invece, ha più l'aspetto di una cronaca della semplice realtà. La *bylina* è un canto epico tramandato oralmente e messo per iscritto in seguito. Il nome *bylina* deriva dal passato del verbo *byt'* [essere], indica il racconto di ciò che è stato, ed è di origine dotta<sup>3</sup>, perché presso i cantori, per lo più contadini, circolavano termini più comuni come *stariny*, *starinuški*, *starinki*, dall'aggettivo *staryj* [antico].

Elemento fondamentale della *bylina* è il carattere epico del contenuto indissolubilmente legato all'esecuzione musicale. La musica, infatti, svolge un ruolo essenziale, sottolinea il carattere popolare dell'epos. Lo strumento utilizzato per accompagnare il canto è un antico strumento a corde (*gusli*) e l'esecuzione delle *byliny* poteva essere effettuata da un unico cantore o da un coro. L'interpretazione di un unico cantore era diffusa soprattutto nel nord della Russia, mentre quella corale si riscontrava maggiormente nel meridione e tra i cosacchi del Don.

Inizialmente, soltanto i canti epici settentrionali divennero oggetto di studio, considerati come autentiche testimonianze dell'epos russo, e solo in seguito si rico-

nobbe il valore della tradizione epica corale, rivalutata come fonte incontestabile di ricchezza e interesse culturale. La distinzione tra i due tipi di esecuzione non è costituita unicamente dal numero dei cantori, ma anche dal rapporto tra musica e testo. Nell'esecuzione singola, l'aspetto musicale non è legato a un soggetto specifico della *bylina*: ciò consente di utilizzare un'unica melodia per *byliny* di contenuto diverso, simili solo per il carattere generale e per la struttura dei versi. Inoltre, alla base della melodia dei canti epici di questo tipo troviamo un'intonazione "discorsiva", una sorta di cantilena e le *byliny* settentrionali costituiscono così delle narrazioni cantate. Le *byliny* corali sono invece dei veri e propri canti e possiedono uno stretto legame con il soggetto dei testi: ogni soggetto epico ha infatti una sua particolare esecuzione musicale<sup>4</sup>.

Strettamente connessa con il canto è la forma metrica della *bylina* che si presenta in modo assai complesso. Il modello base della metrica epica russa<sup>5</sup> è costituito da un verso decasillabo (o endecasillabo nel caso di una chiusa dattilica) con cesura obbligatoria che lo divide in due cola. Le sillabe pari sono non accentate, la III e IX sillaba obbligatoriamente accentate. Tale modello, tuttavia, viene mantenuto raramente. Il più delle volte, infatti, il decasillabo russo si presenta in modo asimmetrico. Questa asimmetria è provocata dalla tensione insita nel verso slavo tra dicotomia (divisione del verso in due cola) e tricotomia (divisione del verso in tre gruppi di enunciazione e ulteriore cesura richiesta dal modello musicale). Proprio questo conflitto rende il verso estremamente suscettibile di cambiamenti; nello stesso tempo però, lo rende adatto alla narrazione

<sup>1</sup> R. Jakobson, "Slavic epic verse, studies in comparative metrics", Idem, *Selected Writings*, IV, Paris 1966, p. 447.

<sup>2</sup> Si è fatto riferimento, oltre agli altri autori menzionati nelle note successive, a E. Lo Gatto, *Storia della letteratura russa*, Firenze 1942; V. Ja. Propp, *L'epos eroico russo*, Roma 1978; A.M. Astachova, *Byliny, itogi i problemy izučeniya*, Moskva-Leningrad 1956; R. Trautmann, *Die Volksdichtung der Grossrussen, die Byline*, Heidelberg 1935; A.P. Evgen'eva, *Očerki po jazyku russkoj ustnoj poezij v zapisjach XVII-XX vv.*, Moskva-Leningrad 1963; J. de Vries, *Heroic song and heroic legend*, New York-Toronto 1963.

<sup>3</sup> Fu introdotto agli inizi del XIX sec. da uno studioso del folclore, I. Sacharov: V. Miller, *Očerki russkoj narodnoj slovesnosti*, Moskva 1897, p. 271; A. Markov, "Svidetel'stva o termine 'starina' (*bylina*)", *Etnografičeskoe obozrenie*, 1912 (XCII-XCIII), p. 219.

<sup>4</sup> F.A. Rybcov, "Napevy bylin ob Il'ja Muromce", *Il'ja Muromec. Podgotovka tekstov, stat'ja i kommentarii*, a cura di A.M. Astachova, Moskva-Leningrad 1958.

<sup>5</sup> Si veda il già citato articolo "Slavic epic" di Jakobson, p. 434.

drammatica degli eventi. L'epica russa, in particolare, si comporta in questo modo: può eliminare la cesura che divide il verso in due emistichi e costruisce il verso su tre attacchi forti (*heavy downbeats*)<sup>6</sup>.

Osserviamo alcuni esempi:

Da na naše | na selo | na prekrasnoe  
Na stol'nej-ot' | gorod' | na Kiev' grad'<sup>7</sup>

Iz' stol'njago | goroda | iz' Kieva  
Vyžžali | dva mogučie | bogatyrja [...] ]  
Da uzdal' – | sčdlal' on' | dobra konja  
Da uzdal' – | osčdlal' | skoro-na-skoro<sup>8</sup>

Ot' togo de | ot' ozera | Masleeva  
Ot' tovo de | ot' marjuška | ot' sinevo<sup>9</sup>

La questione della rima è piuttosto complessa. Essa può essere di una sillaba

Il'ju Muromca : bogatyrja  
Dobru molodcu : bogatyrju

di due sillabe

Velikuju : nemaluju

ma spesso poi si tratta di semplici assonanze

Na večeri : na veseli  
O golovach : o chobotach

o di parole con assonanze che mostrano lo stesso prefisso

Prizadumalis' : prizasluchalis'

Per quanto riguarda la forma, la *bylina* può essere suddivisa in tre parti: inizio (*začin*) che contiene le premesse dell'intreccio seguente; parte principale, che costituisce la narrazione degli avvenimenti vera e propria e conduce alla conclusione; parte finale. In alcuni casi, ma non è d'obbligo, si riscontra la presenza di una sorta di preludio che precede l'inizio e di una parte che segue

la chiusura. La parte centrale si sviluppa in una forma abbastanza rigida, mentre la parte conclusiva può essere libera: è il cantore che decide come portare a termine il canto.

La *bylina* è caratterizzata da elementi stilistici che conferiscono la sua forma peculiare: ripetizione delle preposizioni, epiteti "fissi", unioni di parole che hanno la stessa radice, coppie sinonimiche, formule. La ripetizione delle preposizioni davanti a parole concordate entra nella lingua delle *byliny* nel momento del loro costituirsi e appare come parte organica dell'epos eroico:

A vo stol'nem' vo gorodi vo Kievi<sup>10</sup>

oppure:

Da na naše na selo na prekrasnoe<sup>11</sup>

Nei testi più recenti si nota, tuttavia, una brusca diminuzione dei casi in cui compaiono queste ripetizioni.

Nel novero delle ripetizioni rientrano anche i diversi tipi di unioni di parole aventi la stessa radice, come ad esempio *šutki šutit'* e *zolotom zolotit'*. In questo tipo di coppie troviamo diverse categorie grammaticali (si uniscono verbi e sostantivi come nell'esempio, o verbi e aggettivi) o la stessa parola ma in forme casuali diverse: *tuča-tučej*. Questa figura retorica – paronomasia – è molto diffusa nella poesia di tutti gli slavi. R. Jakobson<sup>12</sup> cita alcuni esempi per il russo:

Letal sokolik sokol vysoko<sup>13</sup>  
Poleti, moj sokol, vysoko, daleko, i visoko i daleko<sup>14</sup>

Qui la paronomasia è integrata dall'omotonia *vysoko-daleko* e dalla variazione dell'accento *vysóko-dalěko*. Le coppie così formate hanno una determinata funzione stilistica: sottolineano, rafforzano il significato di ciò che viene espresso. La ripetizione della medesima radice

<sup>6</sup> La terminologia è di R. Jakobson, Ivi, p. 444.

<sup>7</sup> "Nel nostro bel villaggio / Nella capitale Kiev", A.F. Gil'ferding, *Onežkie byliny*, III, Moskva-Leningrad 1951, p. 315.

<sup>8</sup> "Dalla capitale Kiev / Partirono due possenti bogatyrji [...] / Imbrigliò, sellò egli il buon cavallo / Imbrigliò, sellò in fretta e furia", Ivi, p. 138; p. 140.

<sup>9</sup> "Da quel lago Masleev / Da quel mare azzurro", A.D. Grigor'ev, *Archangeľskie Byliny i istori eskie pesni, sobrannye A.D. Grigor'evym v 1899–1901 gg.*, III, Sankt Petersburg 1904, p. 20.

<sup>10</sup> "Nella capitale Kiev", Ivi, p. 26.

<sup>11</sup> "Nel nostro bel villaggio", A.F. Gil'ferding, *Onežkie byliny*, op. cit., p. 315.

<sup>12</sup> R. Jakobson, "The kernel of comparative Slavic literature", *Selected Writings*, VI, Berlin 1985, p. 17.

<sup>13</sup> "Volava il falchetto, il falco in alto", Ibidem.

<sup>14</sup> "Vola, mio falco, in alto e lontano, e alto e lontano", Ivi, p. 18.

all'interno di due elementi del discorso coordinati è riscontrabile anche negli epiteti come ad esempio *svetlaja svetlica, temnaja temnica, vol'naja volja*.

Altro elemento caratteristico delle *byliny* è costituito dalle coppie sinonimiche, le quali possono essere di due tipi: coppie che esprimono la piena coincidenza di significato (*gladet' – smotret'*), coppie che hanno significato simile (*grust' – pecal'*).

Entrambi i tipi testimoniano la ricchezza espressiva della lingua delle *byliny*, la quale è in grado di conferire molteplici sfumature semantiche alla narrazione e ai suoi protagonisti. I sinonimi si inseriscono inoltre all'interno del complesso sistema ritmico delle *byliny*, costituendo una parte essenziale di esso. Ad esempio, ci sono casi in cui viene ripetuto tutto il verso, a eccezione del sinonimo, il quale spesso si trova alla fine e per questo appare maggiormente accentuato:

Kak načal' tut' Il'jušenka *dosprašivat'*,  
Kak načal' tut' Il'jušenka *vyvědyvat'*<sup>15</sup>

I sinonimi si possono però trovare anche all'inizio o al centro del verso:

A j sidit, sidit *kručinen* dobrji molodec  
A j sidit *pečalen* dobroj molodec<sup>16</sup>

L'iperbolicità è uno degli elementi inscindibili dall'epos russo, soprattutto di quello più antico. Le caratteristiche dei personaggi vengono ampliate a dismisura, trasferendo direttamente l'azione sul piano fantastico. L'iperbolicità sottolinea la natura eroica dei personaggi, soprattutto di quelli positivi, mentre in quelli negativi essa assume valenza grottesca.

L'epiteto ha lo scopo di determinare il sostantivo, di sottolineare il suo valore all'interno del discorso, di conferire una qualità. P. Vivante<sup>17</sup> definisce gli epiteti in Omero "as a characterizing word or group of words that is so intimately bound to a certain noun as to form with it one sole image, and this without any pointed connection of meaning with the context". L'epiteto, infatti, non ha funzione distintiva, ma qualificativa, si colloca

pertanto in posizione autonoma rispetto al contesto<sup>18</sup>. Analogamente, anche nelle *byliny* il sostantivo e l'aggettivo appaiono come un tutt'uno, non necessariamente dipendenti dal contesto. La definizione di epiteto, tuttavia, presenta alcune difficoltà date dall'ambiguità della sua natura, che oscilla tra sostantivo e aggettivo. Secondo M. Parry<sup>19</sup>, l'unico modo di definirlo è evidenziarne la funzione all'interno del testo, collocandolo nel sistema in cui la formula rappresenta l'elemento base. Il valore che assume qui l'epiteto è metrico: a differenza di quelle parole che sono indispensabili alla comprensione del testo, l'epiteto non è necessario, e la sua eliminazione non modificherebbe il senso e la coerenza del testo. A livello metrico, però, si avvertirebbe la sua assenza. Si tratta quindi di un mezzo stilistico che ha funzione metrica e ornamentale. Esso viene utilizzato dagli autori delle *byliny* in maniera assai varia, generalmente nella determinazione di oggetti concreti, del loro materiale, colore, forma e dimensione.

Ci sono alcune raccolte di *byliny* che presentano un maggior numero di epiteti rispetto ad altre (come ad esempio la raccolta di Gil'ferding<sup>20</sup>, la quale possiede molti più epiteti di quelli contenuti nella raccolta di Kirša Danilov<sup>21</sup>). Nelle *byliny* del XVII secolo si trovano prevalentemente epiteti cosiddetti "fissi", poiché ricorrono sempre uguali, come ad esempio *sil'nye mogučie bogatyri* [forti e possenti *bogatyri*], *laskovyj knjaz Vladimir* [amorevole principe Vladimir], *dobrye koni* [buoni cavalli], *zelenoe vino* [vino verde], *čistoe pole* [campo aperto], *siraja zemlja* [umida terra]. Questo tipo di epiteti di solito si caratterizza per la sua funzione di "ornamento" e conferisce un valore immutabile al sostantivo, delineando un mondo stilizzato e convenzionale.

Si è detto che la funzione dell'epitesi, secondo M. Parry, va evidenziata all'interno della formula, ed è anch'essa un particolare tipo di formula: è un sintagma nominale costituito dal nome di persona più l'aggettivo. Ad esempio, l'epiteto ricorrente attribuito a Il'ja Muromec è *starji kazak* [vecchio cosacco]. Questo epiteto ricorre numerose volte all'interno delle diverse *byliny*, costituisce dunque una formula, la quale occupa un

<sup>15</sup> "Allora iniziò Il'jušenka a domandare / allora iniziò Il'jušenka a tirar fuori" [la risposta], A.F. Gil'ferding, *Onežskie byliny*, op. cit., p. 319.

<sup>16</sup> "Siede, siede afflitto il buon giovane / siede malinconico il buon giovane".

<sup>17</sup> P. Vivante, *The epithets in Homer*, New Haven-London 1982, p. 13.

<sup>18</sup> M. Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, Roma 1976.

<sup>19</sup> M. Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Paris 1928.

<sup>20</sup> A.F. Gil'ferding, *Onežskie byliny*, I, Moskva-Leningrad 1949; II, Moskva-Leningrad 1959; III, Moskva-Leningrad 1951.

<sup>21</sup> K. Danilov, *Drevnie rossijskie stichotvorenija*, Moskva 1938.



posto di primo piano all'interno dell'epos eroico russo. Secondo la ben nota definizione di M. Parry<sup>22</sup>, la formula è "a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea". La formula è uno degli elementi basilari della tradizione orale. Compito di tale mezzo stilistico è rendere più semplice possibile la trasmissione del testo: il cantore riesce a memorizzarlo molto più facilmente, coadiuvato in questo dall'accompagnamento musicale, e a ripeterlo quasi automaticamente, ottenendo così il tempo per pensare allo svolgimento successivo della narrazione. Anche nei casi in cui la recitazione è improvvisata, la formula diviene necessaria al fine di fornire una struttura organizzata sulla quale il cantore può creare una nuova narrazione. I versi formulari sono versi che seguono il modello base del ritmo, sono costruiti su modelli sintattici simili, possiedono almeno una parola nella stessa posizione nel verso in comune con altri versi o emistichi. Le formule più stabili sono quelle che esprimono le idee più comuni all'interno del canto, "in cui il momento lirico è dimenticato, e in cui non solo l'epiteto non ha funzione distintiva, ma nemmeno più risponde a una situazione attuale. Oltre a ciò, esse sono caratterizzate da una rigida posizione metrica, così da costituire una comoda clausola riempitiva, assolutamente neutra riguardo alla notazione poetica"<sup>23</sup>. La formula possiede due requisiti essenziali: l'iterazione e la convenzionalità. Il carattere formulare diviene infatti costitutivo di un determinato complesso sintattico e metrico quando si presenta ripetutamente all'interno della narrazione, delineandosi come particolare motivo stilistico dell'opera<sup>24</sup>.

Ecco alcuni esempi di versi formulari in alcune *byliny* analizzate<sup>25</sup>:

On берет svoju trubochku podzornuju,  
On ved' smotrit na cetyre vo vsi storony<sup>26</sup>

On' smotrel' de vo truboch'ku podzornuju  
Na vsě že na cetyre krugom storony<sup>27</sup>

On' smotrél' že f' podzornuju vo trubocku  
On' na fsě že na četyre da krugom' storony<sup>28</sup>

Da берет de staroj podzornuju trubochku,  
Da on i smotrit pod storonu pod zapadnju<sup>29</sup>

Nonostante alcune variazioni apportate dai diversi *skaziteli* [cantori], la formula che descrive il personaggio – in questo caso Il'ja Muromec – che controlla con il cannocchiale il territorio circostante è facilmente riconoscibile. Osserviamo un altro esempio:

A ved' tut eto Sokol'niku za bedu prišlo,  
Za veliku za dosadu pokazalose<sup>30</sup>.

Išše staromu da za bėdu stalo  
Za velikuju dosadu da pokazalose<sup>31</sup>.

La formula è impiegata tanto per Il'ja quanto per Sokolnik, suo figlio. Questo complesso sintattico formulare è usato nel momento in cui è necessario indicare che un tale personaggio è colto da ira. La formula viene poi adattata al personaggio di volta in volta in questione, modificandosi.

In un altro esempio si legge:

A ne videli, Sokol'nik kak na konja skocil,  
Tol'ko videli, Sokol'nik kak v stremena stupil;  
A ne videli poezki bogatyrskoe,  
Tol'ko videli: vo poljuški kureva stoit,  
Kureva gde stoit, da dym stolbom valit<sup>32</sup>.

le direzioni", A. Markov, *Belomorskij Byliny, zapisannye A. Markovym*, Moskva 1910, p. 53.

<sup>27</sup> "Egli guardò nel cannocchiale / da ogni lato verso tutte e quattro le direzioni", A.D. Grigor'ev, *Archangel'skie Byliny*, op. cit., III, p. 20.

<sup>28</sup> "Egli guardò nel cannocchiale / da ogni lato verso tutte e quattro le direzioni", Ivi, p. 85.

<sup>29</sup> "Prende il vecchio il cannocchiale, / guarda egli in direzione dell'occidente", A.M. Astachova, *Byliny Severa, Mezen' i Pečora. Zapisi, vstupitel'naja stat'ja i kommentarij A.M. Astachovoj*, Moskva-Leningrad 1938, p. 368.

<sup>30</sup> "Ed ecco che questo presso Sokol'nik giunse in maniera oltraggiosa, / in grande stizza si mostrò", A.D. Grigor'ev, *Archangel'skie Byliny*, op. cit., p. 371.

<sup>31</sup> "Ed ecco che al vecchio questo in maniera oltraggiosa / in grande stizza si mostrò", Ivi, p. 89.

<sup>32</sup> "Non videro come Soko'lnik salì sul cavallo, / videro solo come Sokol'nik mise il piede nella staffa; / non videro il viaggio del bogatyr', / videro solo: nel campo c'è foschia, / c'è foschia, il fumo fuoriesce come una colonna", Ivi, p. 372.

<sup>22</sup> M. Parry, "Studies in the epic technique and oral verse-making. I: Homer and Homeric style, II: The Homeric language of an oral poetry, *Harvard studies in classical philology*, 1930, 41, pp. 73-147; 1932, 43, pp. 1-50.

<sup>23</sup> F. Albano-Leoni, "Su alcune corrispondenze formulari omerico-vediche", *Orientalia Suecana*, 1968, 17, pp. 137-154.

<sup>24</sup> Si veda T. Paroli, *Sull'elemento formulare nella poesia germanica antica*, Roma 1975, p. 20.

<sup>25</sup> Le differenze nella scrittura sono date dalle differenze fonetiche dei dialetti impiegati nelle *byliny*.

<sup>26</sup> "Egli prende il suo cannocchiale, / egli guarda verso tutte e quattro

A ne viděli, Oleša kak' na konja ckocil';  
A j ne viděli, Oleša kak' f' stremjana stupil',  
Tol'ko viděli: f' poli kureva stoit',  
Kureva gdě stoit', da dym' stolbom' valit'<sup>33</sup>.

A videli Dobrinja v stremena stupil,  
A videli Dobrinja – na konja skočil,  
A ne videli li poezdocki bogatyrskoej,  
A tol'ko videli v cistem poljuški kureva stoit,  
A i kureva stoit da pyli stolbom valit'<sup>34</sup>.

Tol'ko videli kak Dobrinja ny konja vskočil,  
Tol'ko videli Dobrinja v stremena stupil,  
Tol'ko vidjat v cistom pole kureva stoet,  
Kureva stoit da dym stobom valit'<sup>35</sup>.

La formula, che mostra leggere modifiche di *bylina* in *bylina*, indica il momento della partenza del *bogatyr'* dall'avamposto verso il campo aperto (in quelle varianti in cui compare Sokol'nik, la partenza è da un altro luogo verso il campo aperto).

Accanto a queste formule si trovano anche esempi di formularità interna espressi in strutture bilanciate, in cui il modello grammaticale rimane per lo più inalterato, e le parole al suo interno mutano man mano che vi si inseriscono. I versi citati costituiscono tutti l'inizio delle corrispondenti *byliny*, forniscono l'indicazione spaziale da cui parte la narrazione:

Ko tomu ko stol'nomu ko gorodu ko Kievu,  
Ko laskovu ko knjazju ko Vladymeru<sup>36</sup>

con la struttura ripetuta preposizione, aggettivo + sostantivo, nome proprio / preposizione, aggettivo + sostantivo, nome proprio, mentre in

Iz' stol'njago goroda iz' Kieva  
Vyěžzali dva mogučie bogatyrja<sup>37</sup>

e

Iz' slavnago goroda iz' Kieva  
Vyěžzalo dvě poljanicy dvě udalye<sup>38</sup>

incontriamo le strutture preposizione, aggettivo + sostantivo, nome proprio / verbo, due aggettivi + sostantivo e preposizione, aggettivo + sostantivo, nome proprio / verbo, aggettivo, sostantivo, aggettivo. In

A ot' togo ot' morjuška ot' sinego,  
A ot' togo ot' kameška ot' zlatyrja,  
A ot' toj kak' ot' baby ot' Zlatygorki<sup>39</sup>

troviamo invece ripetuta tre volte la struttura preposizione, pronomi dimostrativo, preposizione, sostantivo, preposizione, aggettivo.

Esempi di analoghe strutture bilanciate sono riscontrabili, ad esempio, nella letteratura vedica e in quella lituana<sup>40</sup>. In *Atharvaveda* 4, 6, 7 I si legge ad esempio: “essi che mescolavano, che macchiavano, che lanciavano, che liberavano”. In questo caso la struttura bilanciata è costituita da gruppi binari di parole che non superano il limite dell'unità metrica. Nell'esempio tratto dalla letteratura lituana leggiamo: “dove sei stato così a lungo, dove hai soggiornato così a lungo?”. La struttura grammaticale delle due domande è simile, viene modificato solo il verbo.

La funzione stilistica delle strutture bilanciate è quella di evidenziare, attraverso la ripetizione, ciò che viene detto. Il cantore si serve delle strutture formulari esposte automaticamente, inconsciamente: possiede un grande senso del bilanciamento che gli permette di utilizzare al meglio e in modo armonioso tali strutture. La formula ha ragion d'essere in un contesto orale, proprio per la sua natura, e, soprattutto, funzione. La tradizione epica orale russa, considerata nella fase precedente alla fissazione per iscritto, per molti aspetti, è analoga a quelle di altre tradizioni orali indoeuropee: il giovane *skazitel'* apprendeva il proprio repertorio ascoltando *skaziteli* più anziani ed esperti; in seguito iniziava a misurarsi con questa ricca tradizione culturale accompagnandosi al *gusli* di fronte a degli ascoltatori. Confrontando però attentamente la tradizione orale epica

<sup>33</sup> “Non videro come Aleša salì sul cavallo / Non videro come Aleša mise il piede nella staffa, / Videro solo che nel campo c'è foschia, / c'è foschia e il fumo fuoriesce come una colonna”, A.D. Grigor'ev, *Archangel'skie Byliny*, op. cit., p. 158.

<sup>34</sup> “Videro Dobrinja mettere il piede nella staffa, / videro Dobrinja salire sul cavallo, / ma non videro il viaggio del bogatyr', / videro solo che nel campo c'è foschia, / c'è foschia, la polvere fuoriesce come una colonna”, A.M. Astachova, *Byliny Severa*, op.cit., p. 118.

<sup>35</sup> “Videro solo come Dobrinja salì sul cavallo, / Videro solo [come] mise il piede nella staffa, / vedono solo che nel campo c'è foschia, / c'è foschia, il fumo fuoriesce come una colonna”, Ivi, pp. 369, 370.

<sup>36</sup> “Presso la capitale Kiev / Presso l'amorevole principe Vladimir”, P.N. Rybnikov, *Pesni, sobrannye P.N. Rybnikovym*, Moskva 1861–1867, p. 345.

<sup>37</sup> “Dalla capitale Kiev / partirono due possenti bogatyr'i”, A.F. Gil'ferding, *Onežskie byliny*, op. cit., III, p. 138.

<sup>38</sup> “Dalla gloriosa città di Kiev / partirono due eroi arditi”, Ivi, p. 189.

<sup>39</sup> “Da quel mare azzurro, / da quella pietra Latoryja, / da quella baba Zlatygorka”, A.D. Grigor'ev, *Archangel'skie Byliny*, op. cit., p. 342.

<sup>40</sup> Si veda J. Gonda, *Stylistic repetition in the Veda*, Amsterdam 1959.

russa con una in particolare, ossia quella germanica<sup>41</sup>, emergono delle fondamentali differenze riguardo la fisionomia culturale della società, la relazione del cantore con gli eventi narrati, il passaggio dal canto orale al testo scritto.

La cultura dell'oralità è una cultura prealfabetica. Il canto orale epico è una narrazione poetica che si è evoluta di generazione in generazione da un *singer of tales* che non conosceva l'uso della scrittura<sup>42</sup>. Proprio l'introduzione della scrittura portò alla fine della tradizione orale. L'epos eroico russo, tuttavia, si è mantenuto quasi del tutto inalterato fino agli inizi del '900 nonostante i mutamenti sociali e culturali. È vero che ciò è stato possibile soprattutto perché l'epos si è conservato in quelle regioni settentrionali che hanno subito meno le pressioni dello sviluppo umano, in tutti i suoi aspetti, ma è anche vero, come fa notare A.N. Nečaev<sup>43</sup>, che bisogna sfatare l'idea della Siberia come regione incontaminata e avulsa del tutto dal mondo civilizzato. Dunque si continuava a eseguire le *byliny* allo stesso identico modo di un tempo (potevano mutare i nomi e le situazioni, ma la struttura formale rimaneva la stessa), come ad esempio fa notare R. Jakobson<sup>44</sup> a proposito delle *novyny* – contrapposte alle *staryny* o *byliny* – di M. Krjukova, in cui, a fianco a elementi nuovi, come l'introduzione di un partigiano del 1919, si trovano antiche formule del tipo:

Priežzaet vo čisto pole<sup>45</sup>

oppure

Perenesite ich iz-morja na suchu zemlju<sup>46</sup>

Nelle *byliny* non si troverà mai – almeno per ciò che riguarda i testi analizzati – una formula del tipo *ik gi-horta dat seggen*<sup>47</sup>, poiché le modalità in cui si pone il narratore nei confronti degli eventi del passato e della conservazione della memoria sono del tutto diverse. In

realtà, non c'è un porsi del cantore nei confronti della storia, non c'è un *udii ciò dire*, vi è la pura narrazione dei fatti. Questo non spiccare della personalità dell'autore forse è da ricercarsi all'interno della cultura ortodossa, che si distingue nettamente da quelle europee medievali, e che mostra degli elementi presi in prestito dalla cultura bizantina<sup>48</sup>. L'anonimato riguarda gran parte delle opere russe antiche e ben si confà al concetto cristiano-orientale in base al quale l'autore deve testimoniare l'oggettività del vero e non la propria personalità. Ciò si riflette anche in altre espressioni artistiche, quali l'architettura e la pittura: esemplari per quest'ultima le icone. Se, infatti, il pittore esprimesse la propria personalità anziché la realtà trascendente, il risultato sarebbe del tutto fuorviante<sup>49</sup>.

Altro elemento di differenziazione tra l'epica russa e quella germanica è il fatale passaggio (fatale poiché, come si è detto, proprio l'introduzione della scrittura causa la morte della tradizione epica orale) dal canto orale al testo scritto. Tale passaggio in realtà non sussiste per quanto riguarda l'epica russa, poiché essa si mantiene viva fino ai primi del '900. L'avventura scritta di quest'epos ha inizio verso l'inizio dell'800, ma le modalità del passaggio da canto orale a testo scritto sono completamente diverse da quelle germaniche: non si deve parlare, quindi, di passaggio dall'oralità alla scrittura, ma piuttosto di un *trasporto materiale*. Le *byliny* venivano riportate nelle raccolte così com'erano eseguite dagli *skaziteli*: questi eseguivano o recitavano la *bylina*, il raccoglitore la ricopiava stenografandola, oppure l'esecuzione veniva registrata attraverso il fonografo e poi riportata sul testo.

Estremamente complessa appare la questione del rapporto tra la lingua della tradizione orale e il dialetto delle regioni in cui l'epos si diffuse. Per poter comprendere tale rapporto è necessario ripercorrere la storia della *bylina*, la sua nascita e il suo sviluppo. La nascita della poesia epica si fa risalire ai secoli X–XIII, epoca in cui la città di Kiev, centro dello stato e della cultura russa, si trovava al suo apogeo. Tra il XVI e XVII secolo raggiunse il massimo del suo sviluppo artistico. L'epos russo si sviluppa all'interno delle corti feudali, origina-

<sup>41</sup> Per tale confronto si è partiti dalla lettura di F. Chiusaroli, *Storia, memoria, e conoscenza nell'Inghilterra medioevale*, Roma 1995.

<sup>42</sup> B. Lord, *The singer of tales*, London 1960.

<sup>43</sup> A.N. Nečaev, *Skazki M.M. Korgueva*, Petrosavodsk 1939, pp. XXX–XXXIX.

<sup>44</sup> Si veda il già citato articolo "Slavic Epic Verse", p. 415.

<sup>45</sup> "Arriva nel campo aperto", Ibidem.

<sup>46</sup> "Trasferiteli dal mare alla terra ferma", Ibidem.

<sup>47</sup> "Udii ciò dire" formula introduttiva al *Carme d'Ildebrando*.

<sup>48</sup> Si veda A. Cantarini, "Le lingue slave", *La formazione dell'Europa linguistica*, a cura di E. Banfi, Firenze 1993, pp. 169–170.

<sup>49</sup> Ibidem.

riamente come canto encomiastico, come glorificazione del principe. Tale canto assume poi una chiara dimensione iperbolica, le gesta del principe e della sua schiera vengono adornate di elementi mitici. L'ambiente dell'epos nascente è quello della *družina*, la schiera armata del principe.

La poesia epica russa, dunque, si sviluppa all'interno di un ambiente aristocratico, è l'espressione dello spirito guerriero della sua schiera armata. Questa è costituita da guerrieri che decidono liberamente di porsi al servizio di un signore, al quale sono legati tramite giuramento. Questo è ciò che riflettono le *byliny* del ciclo di Kiev: i *sil'nye mogučie bogatyri*, i forti e possenti guerrieri, decidono di schierarsi in difesa della città di Kiev e del suo principe Vladimir, il quale, come nota J. De Vries<sup>50</sup>, svolge lo stesso ruolo che Carlo Magno ricopre nella poesia epica francese. Il servizio che prestano i *bogatyri* russi al principe è molto vicino a quello tipico della tradizione scandinava, e probabilmente deriva da esso<sup>51</sup>. In questa fase del suo sviluppo, l'epos narra le gesta dei guerrieri che si battono contro i nemici della Rus', che erano inizialmente i pečenegi e successivamente i cumani, ma i nomi di questi avversari non sono stati mantenuti nelle *byliny* a noi pervenute: al loro posto troviamo i tartari, i quali nel 1240 annientarono Kiev. La poesia epica non cessa tuttavia di esistere, e tra il XIV e il XV secolo si sviluppa l'epos russo come noi oggi lo conosciamo: sotto forma di *bylina*.

Le *byliny* vengono divise solitamente in due cicli epici: quello di Kiev e quello di Novgorod. Gli eroi del ciclo di Kiev sono i più famosi e noti: Il'ja Muromec, Dobrynja Nikitič e Aleša Popovič. Kiev rappresenta la capitale della Rus' governata dal principe Vladimir, che non compie alcuna impresa. Questa figura ha subito una trasformazione nel corso del tempo: l'immagine nobile del principe rappresenta la fase più antica, quella vile appartiene ai secoli successivi in cui si andava sviluppando un conflitto sociale, soprattutto a causa del potere crescente dei *bojari*. L'epos del periodo di Kiev non riflette gli avvenimenti storici ma le trasfigurazioni di essi a opera del popolo: la realtà storica non è oggetto ma stimolo. I *bogatyri* tendono sempre verso Kiev, il loro unico scopo è quello di difendere la città da ogni tipo

di incursione, si mettono al servizio del suo principe ma non entrano in un rapporto di vassallaggio.

Il ciclo di Novgorod presenta un'atmosfera totalmente diversa da quella epica di Kiev, inserendosi in un contesto borghese. Novgorod costituiva infatti un importante centro commerciale, sviluppatosi contemporaneamente a Kiev. I personaggi che si muovono al suo interno sono motivati da ideali diversi (ricchezza, benessere) rispetto a quelli patriottici dei *bogatyri* kieviani. Qui, non è più all'interno della *družina* che si sviluppa la poesia epica, ma questa trova il suo terreno più congeniale presso gli *skomoroči*, saltimbanchi e giullari itineranti.

Gli *skomoroči* ebbero il merito di contribuire alla diffusione della tradizione orale nei territori nord-occidentali della Russia. Il loro repertorio era costituito non solo da *byliny*, ma anche da fiabe, racconti (anche di genere satirico) e canti storici. In una certa misura, gli elementi dei diversi generi si mischiarono: ecco perché spesso nelle *byliny* troviamo elementi non propriamente tipici del genere eroico. Girovagando tra i vari feudi russi, gli *skomoroči* diffusero la propria cultura tra i diversi strati della popolazione. In questo modo le *byliny* giunsero tra i contadini del nord, che assimilarono questa tradizione orale, facendola propria. Gli *skomoroči* furono profondamente osteggiati dalla Chiesa e dallo Stato e nel XVIII secolo scomparvero del tutto. Ma con loro non scomparve la tradizione orale, poiché era passata nelle mani dei contadini del nord, divenuti ormai abili *skaziteli*<sup>52</sup>.

La diffusione delle *byliny*, tuttavia, non è da attribuirsi unicamente alle peregrinazioni di questi giullari, ma vi concorse anche un altro fattore, ossia il movimento di colonizzazione della popolazione granderussa verso i territori siberiani<sup>53</sup>. La colonizzazione dei territori europei del nord russo da parte degli abitanti della zona di Novgorod e di quella di Mosca si svolse tra i secoli XII e XVII<sup>54</sup>. Secondo Trautmann si può affermare che tra il XVI e il XVII secolo le *byliny*, giunte al loro massi-

<sup>50</sup> Famicyn, *Skomorochi na Rusi*, Sankt Petersburg 1889.

<sup>53</sup> A.M. Astachova, *Byliny, itogi*, op. cit., p. 221; R. Trautmann, *Die Volksdichtung der Grossrussen*, op. cit., p. 110.

<sup>54</sup> Si veda *Očerki po istorii kolonizacii severa*, I, San Pietroburgo 1922; A. Markov, *Izvestija otdelenija russkago jazyka i slovesnosti imperatorskoj akademii nauk*, XX/1, Sankt Petersburg 1852–1863, pp. 328–329; *Istorija kul'tury drevnej Rusi domongol'skij period*, Moskva-Leningrad 1951.

<sup>50</sup> J. de Vries, *Heroic song*, op. cit. p. 119.

<sup>51</sup> Ibidem.

mo sviluppo, furono diffuse ampiamente nel territorio siberiano.

La problematica che sorge ora è quella della lingua, che non può più essere la stessa della *družina* e degli *skomorochi*, ma è la lingua degli *skaziteli*, ossia il loro dialetto. Gli arcaismi lessicali, fonetici, morfologici e sintattici nelle *byliny* sono scarsi, solo in rari casi i cantori utilizzano termini che non comprendono, negli altri li sostituiscono o trasformano con parole legate alla loro realtà e comprensione. Essi, tuttavia, mantengono del tutto inalterata la struttura formale e stilistica.

La prima trascrizione risale al secolo XVII per opera del baccelliere inglese Richard James, il quale, avendo ascoltato durante il suo soggiorno ad Archangel'sk e Mosca alcuni cantori, decise di far mettere per iscritto quanto udito. Dal confronto di queste prime trascrizioni con quelle avvenute nei secoli XVIII e XIX degli stessi canti si è visto che la struttura in cui essi venivano tramandati era la stessa. La prima raccolta di *byliny*, redatta probabilmente in Siberia occidentale<sup>55</sup>, appartiene al XVIII secolo ed è nota con il nome di *Sbornik Kirši Danilova* [Raccolta di Kirša Danilov]. Nel corso del XIX secolo cominciarono ad apparire le prime pubblicazioni periodiche contenenti le *byliny*<sup>56</sup>.

P.V. Kireevskij, studioso del folclore russo, pubblicò nel 1838 un appello rivolto agli studiosi, nel quale esortava a prendere parte attiva alla raccolta di canti popolari russi e poesie. L'appello non rimase inascoltato, e già dopo qualche anno un sostanzioso numero di *byliny* era stato raccolto. Kireevskij però, morì prima che questo lavoro di raccolta venisse pubblicato. La prima parte dell'enorme raccolta di canti fu pubblicata solamente a partire dal 1911 sotto la redazione di V.F. Miller e M.N. Speranskij, e completata nel 1929. L'importanza di quest'opera risiede nell'ampio coinvolgimento geografico dei luoghi di trascrizione: Siberia, Urali, Povolž'e – ossia tutto il territorio attraverso il quale scorre il fiume Volga –, alcuni governatorati della Russia centrale e le regioni settentrionali di Olonec e Archangel'sk.

Contemporanea all'opera di Kireevskij è la raccolta di P.N. Rybnikov<sup>57</sup>, effettuata nella zona del lago Onega,

nella Russia nord-occidentale. Cominciarono però presto a sorgere dei dubbi sull'autenticità di tutto questo materiale, ritenuto appartenente a una tradizione ormai morta. Per questo motivo, lo studioso I.I. Sreznevskij<sup>58</sup> sottopose il lavoro di Rybnikov a D.V. Polenov, membro dell'accademia delle scienze, e a V.I. Modestov, storico e filologo, i quali confermarono l'autenticità dell'opera di Rybnikov, che superava per quantità di varianti i suoi illustri precedenti, Danilov e Kireevskij. Infatti, nella raccolta di Rybnikov, si trova un maggior numero di *byliny* (165), le quali contengono soggetti non presenti nelle raccolte di Danilov e Kireevskij.

A.F. Gil'ferding proseguì il lavoro di raccolta di Rybnikov<sup>59</sup>, scoprendo *skaziteli* e varianti non ancora noti. La raccolta è preceduta da un articolo introduttivo di Gil'ferding, *Oloneckaja gubernija i ee narodnye rapsody* [Il governatorato di Olonec e i suoi rapsodi popolari], il quale contiene osservazioni sulla tradizione epica ancora viva in quella regione. Come Rybnikov, anche Gil'ferding notò la differenza tra testi registrati in base alla recitazione degli *skaziteli* parola per parola e quelli registrati durante l'esecuzione musicale, ma, a differenza di Rybnikov, che escludeva dalla registrazione quasi tutte quelle "paroline e particelle" utilizzate come supporto al ritmo musicale, Gil'ferding metodicamente attuò la trascrizione delle *byliny* direttamente dai canti, mantenendo dunque tutte le particelle verbali con funzione ritmica. Possiamo confrontare i due metodi di registrazione prendendo in esame alcuni versi della *bylina* che narrano dello scontro tra Il'ja Muromec e sua figlia (in corsivo le particelle ritmiche):

Rybnikov (dal verso 252):  
 Staryj kazak Il'ja Muromec  
 Skorešen'ko soskočit' so bělych' so grudej,  
 Beret'ju za ručuški za bělyja  
 I za neja za perstin za zlačenyja  
 Stanovil'-to ju da na rėzvi nogi,  
 Čėlaval' on' ju vo usta vo sacharnija  
 I govoril' on' s' nej takovy slova<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Autore del vocabolario antico russo *Slovar' drevnerusskogo jazyka*, Moskva 1989.

<sup>59</sup> A.F. Gil'ferding, *Onežskie byliny*, op. cit. (la prima edizione è stata pubblicata a Sankt Petersburg nel 1873).

<sup>60</sup> "Il vecchio cosacco Il'ja Muromec / velocemente scende dal petto bianco [della ragazza, sul quale si era inginocchiato per colpirla] / [la] afferra per le mani bianche / e per il suo anello d'oro / si alzò sulle gambe veloci / la baciò sulla bocca zuccherina / e disse queste parole", P.N. Rybnikov, *Pesni, sobrannye*, op. cit., p. 73.

<sup>55</sup> La questione del luogo in cui tale raccolta fu redatta non è stata ancora risolta.

<sup>56</sup> L'Astachova non specifica quali.

<sup>57</sup> P.N. Rybnikov, *Pesni, sobrannye P.N. Rybnikovym*, I–IV, Moskva 1861–1867.

Gil'ferding (dal verso 284):  
*A j tut staryj-ot kazak da Il'ja Muromec*  
 En skoren'ko soskočil *da so belo*j grudi,  
*Bral-to ju za ručuški za belyj,*  
*Bral za perstin za zlačenyi,*  
*On zdynul-to ju so matuški syroj zemli,*  
*Stanovil-to on ju na rezvy nožki,*  
*Na rezvy on nožki stavil suprotiv sebja,*  
*Celoval ju vo usta en vo sacharnii,*  
*Nazyval ju sobi dočer'ju ljubimoju*<sup>61</sup>

In questo modo Gil'ferding riesce a mantenersi più fedele alla *bylina*, e a riprodurla così come veniva interpretata dagli *skaziteli*.

Nella seconda metà del XIX secolo si continuarono a registrare *byliny* in altre regioni della Russia, come ad esempio nella parte settentrionale della Russia europea (la città Mezen' e la costa del Mar Bianco). A.D. Grigor'ev scoprì nuovi focolai epici nella regione di Pinega<sup>62</sup>. Negli stessi anni A.V. Markov trovò una gran quantità di *byliny* sulla costa del Mar Bianco<sup>63</sup>, mentre N.E. Ončukov<sup>64</sup> analizzò invece la tradizione epica nella zona di Pečora. Era ormai chiaro che le regioni del nord conservassero un'enorme ricchezza culturale.

Lo studio delle *byliny*, tuttavia, non si limitò alla sola raccolta di materiale, si cercò anche di fornire dei validi strumenti per poter affrontare la lettura dei testi, che mostravano numerosi elementi dialettali. Ad esempio, nella raccolta di Ončukov e Markov si trovano glossari dei termini dialettali e gli indici analitici. È sprovvista invece dell'essenziale glossario la raccolta di Grigor'ev, la quale però ha il merito di possedere una carta geografica di tutti i luoghi del settentrione europeo russo in cui sono state registrate le *byliny*, le ballate e i canti storici degli studiosi che effettuarono le ricerche prima di lui. Le *byliny* contenute nella raccolta di Grigor'ev sono state registrate per la prima volta tramite il fonografo.

In epoca sovietica si cercò di studiare a fondo i testi epici scoperti, ponendo particolare attenzione al pro-

blema delle varianti come espressione del processo di formazione delle *byliny* stesse. La *bylina* veniva percepita non come qualcosa di arcaico, piuttosto come un elemento vivo all'interno della tradizione popolare. In questo periodo vennero istituite diverse commissioni di studio che effettuavano spedizioni nelle zone note come focolai epici per esaminare a fondo i canti e tutte quelle condizioni che hanno mantenuto viva la tradizione. Ad esempio, l'Accademia Statale delle Scienze Artistiche di Mosca (Gachn) organizzò, negli anni 1926–1928, una spedizione capeggiata dai fratelli Sokolov – studiosi del folclore russo – e chiamata Sulle orme di Rybnikov e Gil'ferding. Anche la sezione rurale dell'Istituto Statale di Storia dell'Arte di Pietroburgo (Giii) organizzò spedizioni analoghe nel nord della Russia negli stessi anni del Gachn, spedizioni che furono condotte da A.M. Astachova. La commissione folcloristica dell'Istituto Etnografico dell'Accademia delle Scienze sovietica proseguì il lavoro iniziato dal Gachn e dal Giii. Gli studi effettuati grazie alle spedizioni fornirono molto materiale per l'analisi delle *byliny*, in particolare dello sviluppo dell'epos russo nel suo stadio più recente.

Negli anni Trenta iniziò un altro metodo di indagine della tradizione epica, ossia cominciarono a essere studiati anche gli *skaziteli*. Tale studio permise di notare, grazie all'abbondanza di varianti di uno stesso soggetto, l'apporto personale dell'esecutore e la sua validità artistica. In questo modo cominciarono a essere pubblicate raccolte di *byliny* eseguite da un unico *skazitel'*<sup>65</sup>.

Da quanto si è detto, risulta chiaramente che la zona di maggior diffusione delle *byliny* è rappresentata dal nord. Le zone meridionali appaiono invece meno ricche di materiale epico. Sono state, tuttavia, eseguite raccolte anche nella regione del Don, tra i cosacchi di Orenburg. La differenza tra nord e sud non risiede solo nella minor concentrazione di canti epici in quest'ultimo, ma anche in una diversa elaborazione degli stessi soggetti, elaborazioni che spesso risultano frammentarie e abbreviate. Inoltre, è anche diverso il tipo di esecuzione (come si è detto inizialmente), che non è individuale, come avviene nel nord, ma corale, come avviene per i canti storici maggiormente diffusi proprio tra i cosacchi.

<sup>61</sup> "Ed ecco che il vecchio cosacco Il'ja Muromec / velocemente scende dal petto bianco, / [la] afferra per le mani bianche / [la] afferra per l'anello d'oro / [la] sollevò dall'umida madre terra, / si alzò sulle gambe veloci, / sulle gambe veloci stava di fronte a lei, / baciò la sua bocca zuccherina, / la chiamò sua figlia amata", A.F. Gil'ferding, *Onežskie byliny*, op. cit., p. 215.

<sup>62</sup> A.D. Grigor'ev, *Archangel'skij byliny i istoričeskie pesni, sobrannye A.D. Grigor'evym v 1899–1901*, I, Moskva 1904; II, Praha 1939; III, Sankt Petersburg 1910.

<sup>63</sup> A.D. Markov, *Belomorskie byliny*, Moskva 1901.

<sup>64</sup> N.E. Ončukov, *Pečorskie byliny*, Sankt Petersburg 1904.

<sup>65</sup> Ad esempio: *Byliny M.S. Krjukovoj*, a cura di A.M. Astachova, Petrozavodsk 1948 e *Byliny P.I. Rjabina-Andreeva*, a cura di Idem, Petrozavodsk 1940.

Per comprendere il motivo della minor diffusione e cattiva conservazione della tradizione epica nel sud e della ricchezza delle testimonianze nel nord, bisogna analizzare la questione, a cui già si è accennato, della diffusione della tradizione epica. Ciò che apparve subito certo agli studiosi del folklore russo, era il fatto che le *byliny* non si erano costituite nel nord, ma vi erano state portate dal sud. Questa certezza era fornita dalla presenza di alcuni elementi appartenenti alla storia di antiche città più a sud, quali Kiev, Černigov, Novgorod e Mosca. Anche il paesaggio descritto nelle *byliny* riflette, accanto a caratteristiche della natura settentrionale, elementi tipici del meridione, quali le ampie distese della steppa e le possenti querce. Sappiamo che le *byliny* giunsero nei territori settentrionali grazie agli *skomorochi* e alla colonizzazione di queste zone da parte degli abitanti di Novgorod e Mosca. In base a che cosa si sono conservate fino al momento della loro scoperta e registrazione le *byliny*? Qual è stato, al contrario, il motivo che portò le regioni centrali e meridionali della Russia alla cattiva conservazione della loro tradizione epica preservata in questi canti?

P.N. Rybnikov<sup>66</sup> riteneva che i motivi della conservazione delle *byliny* nel territorio di Olonec fossero da imputarsi alla “natura poetica degli abitanti” e alle “loro colonie [...] dove dovevano tener viva l’antica memoria popolare delle gloriose Kiev e Novgorod”. Secondo Gil’ferding<sup>67</sup>, invece, le condizioni che mantennero vivo l’epos nel nord furono la “libertà [dalla servitù della gleba, più mitigata al nord] e il luogo remoto”. I motivi della conservazione potrebbero essere visti in tutte e quattro le affermazioni di Rybnikov e Gil’ferding, sebbene con alcune precisazioni: secondo A.N. Nečaev<sup>68</sup>, come si è già detto, bisognava ridimensionare l’idea che si aveva del nord come luogo isolato e fermo nel tempo. L’alfabetizzazione, infatti, sebbene a un livello ancora basso, era già diffusa in quel territorio, così come l’industrializzazione, anzi: nel nord questa venne attuata prima di quanto avvenne in altre regioni russe. L’alfabetizzazione, peraltro, nelle regioni settentrionali non causò la scomparsa della tradizione epica orale, come invece avvenne in misura maggiore nel sud. Evidentemente

nel settentrione russo la tradizione epica era talmente radicata che nemmeno un evento “naturale” dello sviluppo sociale dell’uomo, ossia l’introduzione della scrittura, riuscì a determinare la scomparsa dell’oralità. A proposito del rapporto tra il *singer of tales* e la scrittura, Lord afferma che è proprio la natura illetterata del cantore a determinare la forma così particolare dell’epica: “Man without writing thinks in terms of sound groups and not in words”<sup>69</sup>. Inoltre, il momento della composizione orale è profondamente diverso da quello di una composizione scritta “for the oral poet the moment of composition is the performance”<sup>70</sup>. La tradizione orale muore nel momento in cui la funzione che svolgeva può essere sostituita dal testo scritto. L’*audience* a cui si rivolgeva il cantore è ora in grado di scegliere autonomamente il proprio intrattenimento, e non è più legata a un particolare momento sociale.

Questo è ciò che è avvenuto nel centro e nel sud della Russia, dove sono rimaste fievolissime tracce della tradizione orale. Nel nord, invece, nonostante la penetrazione di tutte le circostanze che determinano il passaggio da una tradizione letteraria orale a una scritta, tale scomparsa non è avvenuta, e le modalità del passaggio si sono configurate più come un *trasferimento* dei canti orali in testo scritto (tra gli *skaziteli* della regione del lago Onega, ve ne erano alcuni in grado di leggere e scrivere, eppure continuavano a interpretare le *byliny* come era sempre stato fatto).

La lingua delle *byliny*, è costituita dunque da un dialetto molto particolare, frutto della combinazione di diversi dialetti, proprio perché la Siberia fu colonizzata, a partire dal XII secolo, da una popolazione estremamente eterogenea.

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it)

<sup>66</sup> P.N. Rybnikov, *Pesni, sobrannye*, op. cit., I, p. LXVI.

<sup>67</sup> A.F. Gil’ferding, *Onežskie byliny*, op. cit. I, pp. 34–35.

<sup>68</sup> A.N. Nečaev, *Skazki M.M. Korgueva*, op. cit.

<sup>69</sup> B. Lord, *The Singer of Tales*, op. cit., p. 25.

<sup>70</sup> Ivi, p. 13.

# Considerazioni introduttive a una caratterizzazione delle particelle enfatiche in russo

Ilaria Remonato

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 107–115 ◇

## I. BREVE EXCURSUS DIACRONICO

COME è accaduto per le altre lingue europee, le grammatiche della lingua russa sono state realizzate sin dagli inizi settecenteschi sul modello e sulla struttura di quelle classiche, greche e latine (si pensi ad esempio all'opera di Lomonosov). Ciò ha comportato, in particolare, l'elaborazione di rigorose classificazioni dei vari elementi linguistici in classi (o parti) del discorso, che permettevano di ricondurre anche il russo ad una trattazione e un ordinamento sistematici; tali classificazioni, tuttavia, si adattavano solo parzialmente alle caratteristiche morfologico-sintattiche e lessicali della lingua.

Accanto alle classi di parole più numerose, riconoscibili e con funzioni simili nelle varie lingue europee (come verbo, nome, aggettivo e così via), sono stati gradualmente individuati anche degli elementi linguistici non rientranti, per loro natura ed uso, nelle categorie tradizionali (e ormai consolidate) delle grammatiche classiche, che causavano, di conseguenza, incertezze e problemi di classificazione e descrizione teoriche. Fra queste parole, in particolare, vi è una serie di elementi a lungo trascurati e raggruppati sotto l'etichetta generale di "particelle". Il termine *particella* si è affermato in italiano come calco morfologico modellato sul latino *part ĭc ūla*<sup>1</sup>, presente già in questa lingua anche in un'accezione grammaticale (si vedano inoltre l'inglese *particle*, il tedesco *Partikel*, il francese *particule*, lo spagnolo *partícula*). Non in tutte le maggiori lingue europee, però, questa categoria – si pensi, a titolo esemplificativo, a tedesco, inglese, francese e spagnolo, oltre all'italiano di cui si parlerà più avanti – ha (né tanto

meno ha avuto in passato) la consistenza quantitativa e qualitativa, nonché la rilevanza sintattico-funzionale che riveste nella lingua russa.

Se si prende in considerazione, infatti, la definizione di particella proposta da un dizionario di linguistica (non strettamente legato alla lingua russa o a quella italiana), si può rilevare che questa appare ampia ma, quantomeno, piuttosto generica, dato che fornisce un repertorio molto limitato di particelle e ne definisce funzioni puramente formali:

Una *particella* è un morfema grammaticale non autonomo, che forma con un morfema lessicale una unità accentuativa o parola. Sotto il nome di *particelle* vengono raggruppati spesso gli affissi (suffissi, prefissi), le congiunzioni di coordinazione (come il latino *-que*), gli avverbi negativi (come il francese *ne*, il greco *mè*), le preposizioni (come l'italiano *di*)<sup>2</sup>.

Per quanto riguarda le particelle della lingua russa, specifiche affinità si riscontrano con il tedesco, ricco di elementi classificati come *Partikeln* soprattutto nell'ambito della lingua parlata e colloquiale<sup>3</sup>; anche in tedesco, tra l'altro, il termine *particella* inizialmente aveva significati ampi e molteplici<sup>4</sup>: basti pensare che, come in russo, non era riconosciuta come parte del discorso autonoma e che questa qualificazione era utilizzata per designare tutte le parole indeclinabili (*unflektierbar*, fra

<sup>1</sup> Si veda, in un dizionario latino-italiano di ampia diffusione, la voce *particula*: "4 (term. gramm.) *particella*, Varr, Gell", *Nuovo Campanini Carboni. Vocabolario latino-italiano, italiano-latino*, Torino 1995, p. 1108.

<sup>2</sup> J. Dubois, M. Giacomo, L. Guespin, Ch. e J.B. Marcellesi, J. P. Mével, *Dizionario di linguistica*, Bologna 1979, p. 217 [ed. orig. *Dictionnaire de linguistique*, Paris 1973].

<sup>3</sup> Fra i numerosi ed eterogenei elementi lessicali appartenenti alla classe delle particelle in lingua tedesca si possono citare come esempi *bloß, nur, denn, eben, etwa, schon, wohl, gerade, genau, sogar, selbst, sehr, weitaus, ganz, ziemlich*. Per un elenco completo si veda G. Helbig, *Lexikon deutscher Partikeln*, Leipzig 1990.

<sup>4</sup> Ancora oggi nei vari testi e monografie sull'argomento si sente la necessità di fornire definizioni "speciali" per il termine *Partikel* e il concetto (o i concetti) che sottende, a testimonianza della sua ambiguità e polisemia: "Der Terminus und Begriff 'Partikel' muß auch heute noch in jeder linguistischen Arbeit, in jeder Grammatik und in jedem Wörterbuch speziell definiert werden, da er sehr uneinheitlich verwendet wird", Ivi, p. 19.



cui congiunzioni, preposizioni, avverbi e parole modali)<sup>5</sup>. Solo in tempi più recenti l'attenzione degli studiosi di quest'area linguistica si è rivolta a tali parole, sottolineandone come tratti comuni, pur nella estrema eterogeneità, la mancanza di un significato autonomo e l'occorrenza prevalente nella lingua parlata; al tempo stesso ciò ha portato a classificazioni funzionali sistematiche dei vari sottoinsiemi di particelle, che oggi si possono distinguere in:

1. *Abtönungspartikeln* o *Modalpartikeln* (che conferiscono sfumature di significato o modali), fra cui le principali *aber, auch, bloß, denn, doch, eben, etwa, halt, ja, schon, vielleicht*;
2. *Gradpartikeln* o *Rangierpartikeln* (che caratterizzano l'intensità o il grado dell'azione), fra cui *auch, ausgerechnet, genau, besonders, gerade, nur, selbst, sogar*;
3. *Steigerungspartikeln* o *Intensifikatoren* oder *Gradmodifikatoren* (che aumentano il grado o intensificatori), fra cui *außerordentlich, etwas, ganz, höchst, sehr, weitaus, ziemlich*;
4. *Temporalpartikeln* (temporali), fra cui *erst, noch, schon*;
5. *Antwortpartikeln* (di replica in un dialogo), fra cui *ja, nein, doch, eben, doch, genau*;
6. *Vergleichspartikeln* (comparative), come *wie, als, denn*;
7. *Interjektionspartikeln* (esclamative), fra cui *ah! nanu! oweh!*;
8. *Negationspartikeln* (negative), come *kein, nicht*;
9. *Infinitivpartikel* (infinitiva), *zu*<sup>6</sup>.

Si tratta della classificazione più ampia e diffusa attualmente, nella quale sono inclusi anche termini (si vedano in particolare i gruppi 2 e 9) che rivestono, peraltro, precise funzioni nella lingua (sono avverbi, congiunzioni e così via), ma che possono essere anche considerati come particelle dal punto di vista pragmatico, dei loro usi nel discorso.

<sup>5</sup> Ciò è testimoniato, ad esempio, dalla consultazione di un dizionario monolingue tedesco non specialistico: "*Partikel* [f.; -, -n:] 1. unbeugbares Wort, z. B. Präposition 2. [Phys.] kleiner Bestandteil, Teilchen", *Wörterbuch der deutschen Sprache*, München 1993, p. 587.

<sup>6</sup> Si veda G. Helbig, *Lexikon*, op. cit., pp. 28–29. Come si può osservare, le stesse parole a seconda del contesto comunicativo nel quale sono inserite possono avere funzioni o conferire sfumature semantiche diverse: si tratta di un'altra caratteristica comune anche alle particelle russe.

Altre caratteristiche delle particelle tedesche individuabili a livello generale e affini a quelle delle particelle russe sono:

- a. l'appartenenza di alcune parole registrate come particelle *anche* ad altre parti del discorso (per lo più avverbi, congiunzioni, interiezioni);
- b. la loro proprietà di acquisire e conferire sfumature di significato aggiuntive a seconda del contesto comunicativo in cui sono inserite (ironia, incredulità, enfasi, irritazione, dispetto, sarcasmo e così via);
- c. il fatto che nella maggior parte dei casi le particelle non alterano di molto il significato delle frasi in cui sono inserite, e quindi non è strettamente necessario tradurle (su questo aspetto si rimanda in particolare alle particelle russe), ad esempio: "Er hat eben das Spiel verloren" (*Abtönungspartikel*) = "Er hat das Spiel verloren"<sup>7</sup>.

Per quanto riguarda l'inglese, la situazione appare diversa rispetto al tedesco e al russo, dato che il concetto di *particle*, nella maggior parte degli studi e delle analisi, sembra essere ristretto all'ambito del verbo, per indicare quei lessemi che possono formare unità di significato più o meno coese con i verbi, come ad esempio *break up, round out, wear down, read over, shut off, fade away, think through*. Si tratta di elementi che in molti casi perdono i loro valori semantici autonomi ed originari per costruire verbi frasali o preposizionali, e il loro significato aspettuale. Tuttavia un elemento di affinità rispetto al russo e al tedesco è rappresentato dalle difficoltà e dalle ambiguità riscontrate anche dagli studiosi di area anglofona nel tentativo di dare una definizione teorica precisa e univoca della natura di tali fenomeni:

It is said that the particles in phrasal verbs have in many cases lost their concrete meaning and assumed instead an aspectual meaning. The exact nature of this aspectual meaning is often unclear, though "perfective" meaning is most commonly cited. However, their aspectual meaning is better understood as an aktionsart meaning, namely that of expressing the goal or endpoint of a situation<sup>8</sup>.

Le particelle in questione, quindi, a livello generale sono considerate afferenti alla categoria aspettuale dei verbi preposizionali: tuttavia la loro funzione più precisa all'interno della sfera aspettuale è quella di conferire

<sup>7</sup> Ivi, pp. 21–27.

<sup>8</sup> L.J. Brinton, *The development of English aspectual systems. Aspectualizers and post-verbal particles*, Cambridge 1988, p. 163.

il valore di *Aktionsart* (durativo, stativo e così via) al verbo, cioè di aggiungere il concetto specifico di un obiettivo o di un punto di arrivo finale a situazioni nelle quali la durata dell'azione resterebbe altrimenti indefinita.

Per quanto riguarda la linguistica russa, con l'inizio del XX secolo tende a prevalere un orientamento generale alla revisione della grammatica e del vocabolario della lingua, andando oltre le conclusioni delle precedenti analisi di stampo tradizionale e formale. Ci si concentra soprattutto sulla revisione delle parti del discorso: la tendenza della linguistica russa alla classificazione più che all'analisi evidentemente non basta più a rendere conto dello status di determinate parole, che non sembrano rientrare nelle categorie grammaticali classiche. Fra queste si distinguono in particolare le particelle, che sino ad allora non erano state individuate come parte del discorso autonoma. Oggi invece le parti del discorso (*časti reči*) della lingua russa identificate dai linguisti sono dieci: nome, verbo, aggettivo, numerale, avverbio, pronomi, preposizione, congiunzione, interiezione e appunto le particelle<sup>9</sup>. Il percorso che ha portato al riconoscimento e alla catalogazione di queste ultime come parte del discorso autonoma e indipendente è stato complesso e graduale: si tratta di uno degli argomenti su cui vi sono tuttora più lacune, discrepanze e contraddizioni. Le cause sono molteplici:

1. l'occorrere delle particelle in modo prevalente nella lingua parlata (che ha portato ad una sottovalutazione e ad un ritardo nella presa in considerazione e nell'analisi del fenomeno);
2. la loro caratteristica di potersi unire in espressioni complesse con altre particelle, congiunzioni, avverbi e così via;
3. la continua oscillazione tra questa categoria e altre parti del discorso;
4. la loro polisemia e polifunzionalità;
5. la loro ambivalenza e ambiguità nella classificazione, anche in ambito formale e strutturale.

Questi aspetti (si segnalano qui solo i più rilevanti)

<sup>9</sup> Le parti del discorso riconosciute dai manuali grammaticali correnti della lingua italiana sono invece nove: nome, articolo, aggettivo, pronomi, verbo, avverbio, preposizione, congiunzione, interiezione. Si vedano M. Moretti – D. Consonni, *Nuova grammatica italiana*, Torino 1979; T. De Mauro, *Guida all'uso delle parole*, Roma 1983; R. Titone, *Grammatica e glottodidattica*, Roma 1992; *Mente, linguaggio, apprendimento*, a cura di D. Corno - G. Pozzo, Firenze 1993.

rendono piuttosto difficile mettere a punto una catalogazione stabile e formulare delle definizioni teoriche esaustive per le particelle. I vari studi in merito propongono versioni diverse, in realtà non molto chiarificanti, ad esempio per quanto riguarda la loro traduzione e resa in italiano (soprattutto in un'opera lessicografica come un dizionario bilingue). In primo luogo perché nella lingua italiana questa categoria non esiste come tale (né per quantità né per qualità), e in secondo luogo è il contesto che definisce, volta per volta, il significato preciso di ogni particella. In gran parte delle lingue, quindi, le particelle non hanno significati lessicali propri stabili e soprattutto descrivibili, ma acquisiscono o conferiscono sfumature di significato, o funzioni sintattiche, stilistiche, o di altra natura, a seconda del contesto comunicativo in cui sono inserite. Nel caso del russo il fenomeno si presenta come particolarmente significativo e problematico per la consistenza quantitativa e la frequenza d'uso di tali parole<sup>10</sup>, che compaiono, come si osserverà più avanti, in svariati registri linguistici e scambi comunicativi.

Al termine "particella", che esiste anche nella lingua italiana, viene attribuita solitamente una definizione piuttosto generale, che già di per sé evidenzia la profonda differenza rispetto alla categoria in lingua russa: "in grammatica, si definisce 'particella' qualsiasi parola breve, per lo più monosillabica e atona, con funzione accessoria. [Da un lat. volg. *particella*, dim. di *particūla*, che è a sua volta dim. di *pars partis* 'parte']"<sup>11</sup>.

È interessante osservare, tuttavia, che il vocabolo in passato aveva anche in italiano un significato ed un'applicazione più ampi e polivalenti:

Nella trattatistica dei secoli XVI-XVIII, parte del discorso generalmente invariabile, breve o monosillabica, che ha la funzione di legare e collegare i nomi, gli aggettivi e i verbi nella frase, o di modificare

<sup>10</sup> A questo proposito si rimanda agli elenchi di particelle russe, differenti sia per quantità che per tipologia, presenti nei seguenti dizionari e repertori: T.F. Efrejmov, *Novij slovar' russkogo jazyka*, I-II, Moskva 2001<sup>2</sup>; *Ob'jasnitel'nyj slovar' russkogo jazyka*, Moskva 2002<sup>2</sup>; S.I. Ožegov, N.Ju. Švedova, *Tolkovnyj slovar' russkogo jazyka*, Moskva 1997<sup>4</sup>. Particolarmente specifico e aggiornato appare inoltre T.F. Efrejmov, *Tolkovnyj slovar' služebnyh častej reči russkogo jazyka*, Moskva 2001.

<sup>11</sup> G. Devoto – G. Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze 1995, p. 1349. Si veda anche la voce di un altro vocabolario: "2. (*gramm*) denominazione generica di elementi lessicali che servono di legamento nella frase o hanno funzione accessoria, e sono rappresentati in genere da parole monosillabiche e atone: *particelle pronominali*, le forme atone dei pronomi personali (*mi, ti, gli, ci, vi, ne*)", *I grandi dizionari Garzanti. Dizionario italiano*, Milano 2002, p. 1556.

una parola, o che ha valore esornativo e pleonastico (e può indicare l'articolo, il pronome, la preposizione, l'avverbio, la congiunzione, l'interiezione, il prefisso, il suffisso, l'infisso). In partic.: nella classificazione attuale, monosillabo atono con valore di pronome (*p. pronominale* come *mi, ti, ci*, ecc.) o di avverbio (*p. avverbiale* come *ci, vi, ne*) che nella lettura si appoggia alla parola seguente (*p. proclitica*) o a quella precedente, a cui può essere unito nella scrittura (*p. enclitica*)<sup>12</sup>.

Allo stesso modo i manuali di grammatica italiana, nella maggior parte dei casi, definiscono “particelle pronominali” (facenti parte e riferimento in ogni caso alla classe dei pronomi) le parole *mi, ti, si, ci, vi* e *ne*, che “hanno più di una funzione logica”<sup>13</sup>, senza tuttavia diffondersi in precise spiegazioni sul valore del termine “particella” per darne una catalogazione o sul loro status morfologico e/o semantico. In altri testi si parla di “particelle avverbiali” semplici (ad esempio *qui / qua, lì / là*) e complesse (*quassù / quaggiù*), aventi la funzione di rinforzare i dimostrativi (*questo / quello*), dato che “caratterizzano meglio la posizione spaziale dell'oggetto da identificare”<sup>14</sup>.

L'aspetto più significativo della questione emerge nel momento in cui si mettono effettivamente a confronto le due lingue: le numerose ed eterogenee particelle della lingua russa creano infatti difficoltà ed ambiguità per la loro resa/traduzione in italiano, sia per anisomorfismi strutturali generali (legati alla storia e all'evoluzione diacronica e culturale delle due lingue<sup>15</sup>, al diverso rapporto fra oralità e scrittura, lingua popolare e lingua colta e così via) che particolari (connessi, cioè, agli aspetti sintattici e all'uso delle particelle nei diversi registri. In russo queste ultime, pur essendo largamente prevalenti nella lingua orale, compaiono infatti anche in letteratura, soprattutto a partire dal XIX secolo)<sup>16</sup>.

Come osserva L. Koutchera Bosi, tradurre

non vuol dire soltanto trovare l'equivalente della parola di partenza nella lingua d'arrivo [...] Vuol dire anche trovare l'equivalente stilistico della parola, cioè tradurre un termine tecnico con un termine tecnico, un termine commerciale con un termine commerciale, un'espressione colloquiale con l'equivalente colloquiale, un vocabolo gergale con l'equivalente gergale<sup>17</sup>.

Un aspetto che si aggiunge, significativamente, a quanto detto sinora, è la necessità di rendere, soprattutto nella traduzione lessicografica e ove possibile, anche le caratteristiche grammaticali, sintattiche e morfologiche del testo di partenza.

Diamo per assodato, in questo contesto, il parallelismo formale fra il termine russo *častica* e l'italiano *particella*, intendendo però quest'ultimo con il significato che ha in russo; in altre parole, useremo il termine italiano *particella*, per comodità, al posto del termine grammaticale specifico russo *častica*.

## II. LA SPECIFICITÀ DELLE PARTICELLE RUSSE: LA TRATTAZIONE ATTUALE

Il termine *častica* si attesta, anche nella lingua russa, come derivato dal latino *particula*<sup>18</sup>; una definizione preliminare da cui si ritiene utile partire, per fornire un'idea generale sulla natura e sulle caratteristiche di queste parole, è quella data da V. V. Vinogradov:

Si definiscono particelle le classi di quelle parole che solitamente non posseggono appieno un significato indipendente, reale oppure materiale, ma apportano principalmente delle sfumature aggiuntive ai significati di altre parole, gruppi di parole, frasi, oppure servono all'espressione di relazioni grammaticali (e, di conseguenza, anche logiche ed espressive), di vario genere<sup>19</sup>.

Tuttavia il termine *particella* nella linguistica russa è stato utilizzato con significati diversi ed anche questo aspetto ha contribuito a creare incertezze ed ambiguità su quali parole effettivamente rientrino nella categoria e sulla necessità di riconoscere a livello teorico l'esistenza di una parte del discorso autonoma nella quale far confluire unitariamente elementi tanto difformi:

vare, ad esempio, nei dialoghi del romanzo *Anna Karenina* di L.N. Tolstoj: “*Nu, gde že oni?*”. / ‘Gde oni? Vót v čem vopros! [...]’. / ‘Da govori že, eto glupo!’ , ulybajas’ , skazal Vronskij” , L.N. Tolstoj, *Anna Karenina*, Stavropol’ 1994, p. 199).

<sup>12</sup> L. Koutchera Bosi, *Dizionario attuale di lingua russa*, Milano 2001, p. 6.

<sup>13</sup> Si vedano O.S. Achmanova, *Slovar’ lingvističeskich terminov*, Moskva 1966, p. 512; Ž. Maruzo, *Slovar’ lingvističeskich terminov*, Moskva 1960, p. 334.

<sup>14</sup> V.V. Vinogradov, *Russkij jazyk. Grammatičeskoe učenie o slove*, Moskva 1972, p. 520.

<sup>12</sup> S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, XII, Torino 1998, pp. 669-670; si veda anche N. Zingarelli, *Lo Zingarelli 1996. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna 1995<sup>12</sup>.

<sup>13</sup> Le “funzioni” o “valori logici” che possono avere queste parole sono quelli di complemento oggetto, di complemento di termine, di complemento di vantaggio e svantaggio, di complemento di luogo, E.M. Battaglia, *Gli esercizi come grammatica*, Torino 1989, pp. 352-353.

<sup>14</sup> L. Renzi – G. Salvi – A. Cardinaletti, *Grande grammatica italiana di consultazione*, I, Bologna 2001<sup>2</sup>, pp. 635–636. Neppure in questo testo vengono fornite spiegazioni o descrizioni teoriche riguardo alla natura, lo status morfologico e/o lessicale delle particelle in lingua italiana.

<sup>15</sup> Per un'analisi lessicografica della lingua italiana vedi C. Marelli, *Le parole dell'italiano. Lessico e dizionari*, Bologna 1996; per una descrizione della lingua russa in tutte le sue varietà e gli sviluppi storico-culturali vedi L. Kasatkin – L. Krysin – V. Živov, *Il russo*, Firenze 1995 e C. Lasorsa Siedina – V. Benigni, *Il russo in movimento*, Roma 2002.

<sup>16</sup> Numerosi esempi della presenza e dell'uso delle particelle si possono tro-

a. inizialmente con l'espressione "particelle del discorso" (*časticy reči*) si indicavano in generale alcune parti ausiliarie del discorso (*služebnye slova*), fra cui preposizioni, congiunzioni, modali e particelle vere e proprie per distinguerle (e contrapporle nell'analisi) alle altre classi (denominate in russo *časti reči*)<sup>20</sup>;

b. il termine *častica* viene quindi utilizzato per estensione per indicare via via tutte le parti *invariabili* del discorso (avverbi, preposizioni, congiunzioni, e così via);

c. un'altra accezione vede il termine riferito solo alle particelle "che costruiscono forme"<sup>21</sup> (in genere identificabili con le enclitiche), come ad esempio *-sja*; *by*; *-to*, *-libo*, *-nibud'*, e così via.

Per quanto riguarda le grammatiche della lingua russa, allo stesso modo i diversi tipi di particelle venivano inizialmente inseriti nelle altre parti invariabili del discorso. A.M. Peškovskij (1914)<sup>22</sup>, analizzando quelle che definisce come parole ausiliarie, letteralmente "particellari" (*častičnye slova*), le suddivide rispettivamente in: 1) preposizioni; 2) congiunzioni; 3) verbi; 4) parole rafforzative o enfaticizzanti (come *daže*, *da*, *že*, *i*, *ved'* e altre); 5) incisi (come *konečno*, *net*, *da*); 6) parole esortative (come *pust'*, *da*); 7) parole negative (come *ne*, *ni*); 8) parole interrogative (come *li*, *razve*, *neuželi* e così via).

Come si può osservare da questa classificazione, le ultime cinque categorie includono parole che nelle grammatiche contemporanee della lingua russa appartengono ad un'unica classe del discorso, quella della particelle. Peškovskij sottolinea inoltre l'importanza di distinguere quelle che definisce "parole rafforzative" dalle congiunzioni omonime e dagli altri gruppi di particelle, il legame fra le "parole rafforzative" e le congiunzioni, e la caratteristica delle particelle di unirsi le une alle altre. L'aspetto interessante, ma che allo stesso tempo crea problemi di interpretazione ed analisi teorica, consiste nel fatto che alcune particelle possono avere significati positivi o negativi a seconda della frase, del contesto (o co-testo) comunicativo in cui sono inserite. Si pensi alle varie sfumature di enfasi, incertezza, incredulità, ironia

(quest'ultima ad esempio può essere bonaria o arrivare al sarcasmo), che possono variare a seconda dell'intenzione del parlante, espressa proprio attraverso l'uso di questi elementi.

Il primo studioso a distinguere le particelle come parte sintattica autonoma del discorso in lingua russa è Šachmatov, il quale osserva che l'elemento comune ad esse, fra le molte differenze, è il loro valore di rafforzare o conferire sfumature enfatiche ai predicati a cui si accompagnano<sup>23</sup>. Ne segnala due categorie fondamentali, definite "prepositive" (*prepozitivnye*, come *nu*, *daj*, *davaj*, *i*) e "postpositive" (come *-ka*, *-tka*, *že*)<sup>24</sup>. Le idee e le osservazioni di Peškovskij e di Šachmatov vengono sviluppate in seguito da Vinogradov, che sottolinea la difficoltà di individuare le particelle come parte specifica del discorso autonoma, dato che

si tratta di alcuni gruppi non molto numerosi di parole, legate fra loro da caratteristiche comuni di tipo ibrido, in parte grammaticale, in parte lessicale, e di una posizione intermedia tra gli avverbi e le parole modali, da un lato, e le congiunzioni, dall'altro<sup>25</sup>.

Vinogradov suddivide le particelle in otto categorie principali: 1) rafforzative-limitative o enfaticizzanti (*usilitel'nye-ogranicitel'nye*, *ili vydelitel'nye*), 2) connettive (*prisoedinitel'nye*), 3) determinative (*opredelitel'nye*), 4) dimostrative (*ukazatel'nye*), 5) indeterminate (*neopredelennye*) 6) quantitative (*količestvennye*) 7) negative (*otricatel'nye*) e 8) modali (*modal'no-priglagol'nye*); include inoltre la maggior parte delle particelle nella macro-categoria delle "parole modali", che articola in 12 classi distinte, analizzandone in dettaglio le proprietà semantiche e stilistiche-espressive comuni e osservando che sia le parole modali che le particelle caratterizzano il punto di vista del parlante rispetto al discorso e alla realtà. Inoltre, sebbene le particelle facciano parte delle classi invariabili (come le preposizioni e le congiunzioni), tuttavia si differenziano nettamente da queste ultime per le loro funzioni sintattiche.

Sulla base della classificazione di Vinogradov viene in seguito elaborata quella della *Grammatica della*

<sup>20</sup> Ivi, p. 522.

<sup>21</sup> Traduciamo così il termine russo (*formoobrazujuščie časticy*) che E.S. Perillo, come si vedrà sotto, traduce come "formanti".

<sup>22</sup> A.M. Peškovskij, *Russkij sinktasis v naučnom osveščanii*, Moskva 1934, pp. 37-38.

<sup>23</sup> A.A. Šachmatov, *Očerki sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*, Moskva 1941, p. 276.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 502-508. A testimonianza delle forti discrepanze e differenziazioni nella catalogazione e registrazione di questi termini, si osservi che Šachmatov stesso considera congiunzioni parole come *by*, *ved'*, *li*, *razve* e avverbi *liš'*, *tol'ko*, *mol*, *net*, *verojatno*, termini che nella maggioranza dei dizionari e delle grammatiche contemporanei sono considerati particelle.

<sup>25</sup> V.V. Vinogradov, *Russkij jazyk*, op. cit., p. 521.

*lingua russa*<sup>26</sup>, che suddivide le particelle tradizionalmente in tre macro-gruppi: a) logiche-semantiche (*logično-smyslovyje*), b) modali (*modal'nye*), c) emozionali-espressive (*emocional'nye-ekspressivnye*). Tale suddivisione è stata largamente accettata ed è divenuta “tradizionale”, influenzando gli orientamenti degli studi e delle ricerche specialistiche<sup>27</sup>.

Nel 1970 è stata poi proposta una nuova classificazione di tipo funzionale: le particelle sono raggruppate, a seconda delle loro funzioni, in tre macro-categorie: 1) sintattiche (come *by, da, davaj, pust', puskaj*); 2) soggettive-modali (fra le quali vengono distinti i sotto-insiemi rafforzative, limitative, interrogative, esclamative); 3) negative.

Una delle rielaborazioni più autorevoli di questa classificazione si ha nella *Grammatica russa* del 1980<sup>28</sup>, nella quale le particelle sono suddivise in due macro-categorie di partenza: a) particelle formanti, che costruiscono cioè forme” (*formoobrazujuščie časticy*); b) particelle in generale specializzate nell’espressione di significati comunicativi specifici (*časticy s obščej funkciej kommunikativnyh charakteristik soobščeniya*). Questo secondo gruppo si articola a sua volta in quattro sotto-categorie di particelle: 1) negative; 2) interrogative; 3) che caratterizzano lo svolgimento nel tempo dell’azione e il risultato; 4) modali e particelle, che confermano oppure negano le battute in un dialogo. Nell’opera vengono inoltre riportati elenchi dettagliati di tali elementi, con le varie suddivisioni, e viene fornita un’analisi del loro uso, principalmente sulla base di materiali tratti dalla lingua parlata e letteraria.

Un testo specifico sull’argomento, dello stesso periodo, che si segnala per l’ampiezza e l’esautività della trattazione è la monografia di T.M. Nikolaeva, che sviluppa un’analisi piuttosto articolata delle particelle su base funzionale e sullo sfondo delle altre lingue slave, riproponendo le varie posizioni teoriche esposte sino-

ra<sup>29</sup>. Nei manuali correnti di lingua russa si riflettono gli approfondimenti più recenti della questione (e le discrepanze che la connotano), viene data una definizione molto generale e concisa di particella e i termini vengono in seguito distinti in vari gruppi o categorie semplicemente a seconda del tipo di “sfumatura semantica” che conferiscono al contesto comunicativo.

In fin dei conti si tenta di dare un ordine sistematico alle suddivisioni delle particelle e di definirne gli usi e i significati (attraverso frasi, esempi concreti); a livello di riflessioni e analisi teoriche, come si è visto, si è tuttavia ancora lontani da una conclusione. Ad esempio, nel manuale a cura di I. M. Pul’kina<sup>30</sup> si legge:

Le particelle sono parti invariabili del discorso che conferiscono svariate sfumature semantiche a singole parole o ad intere proposizioni [...] Le particelle non possiedono un significato autonomo, per cui non possono essere membri della proposizione e non rispondono ad alcuna domanda<sup>31</sup>.

Fra le particelle più usate vengono segnalate quindi le seguenti macro-categorie: 1) interrogative (*voprositel'nye*), fra cui *li, razve, neuželi*; 2) esclamative (*vosklicatel'nye*), fra cui *čto za, kak, nu, i*; 3) enfatiche (*usilitel'nye*), fra cui *daž, i, že, ved', ni*; 4) limitative (*ograničitel'nye*), fra cui *tol'ko, liš', liš' tol'ko*; 5) dimostrative (*ukazatel'nye*), fra cui *vot, von, eto*; 6) la particella negativa *ne*<sup>32</sup>. In un altro testo descrittivo di ampia diffusione<sup>33</sup> si trovano descrizioni e spiegazioni più dettagliate (che coincidono in parte con quanto già visto sopra nella *Grammatica russa* del 1980): è interessante notare che

<sup>29</sup> La monografia costituisce tuttora un’importante opera di riferimento per lo studio delle particelle russe: si articola in un primo capitolo dedicato alla ricostruzione dello *status* linguistico e teorico delle particelle, ai paradossi e ai problemi della loro descrizione; prosegue con un’analisi tipologica delle varie categorie di particelle in rapporto alla proposizione nella quale sono inserite, per arrivare all’indagine più propriamente semantico-funzionale (cap. III) e sintattica (cap. IV). Il capitolo finale è dedicato invece alle caratteristiche contrastive delle particelle nelle varie lingue slave. Si vedano T.M. Nikolaeva, *Funkcii častic v vyskazyvanii na materiale slavjanskix jazykov*, Moskva 1985 e E.N. Bakova, *Osobennosti funkcioniravaniya češskich i russkich častic (sopostavitel'nyj aspekt)* [Tesi di dottorato], Sankt-Peterburg 1996.

<sup>30</sup> Sono stati consultati sia il manuale in edizione russa (I.M. Pul’kina – E.B. Zachava-Nekrasova, *Učebnik russkogo jazyka. Dlja studentov-inostrancev*, Moskva 1979<sup>3</sup>, pp. 366–372), sia la sua traduzione italiana, da cui sono tratte le citazioni (I. Pul’kina, *La lingua russa*, Genova 1988).

<sup>31</sup> Ivi, p. 419.

<sup>32</sup> Di quest’ultima e di *ni* vengono fornite in seguito precise regole ed indicazioni con esercizi sul loro uso.

<sup>33</sup> *Russkaja grammatika*, a cura di N.Ju. Švedovoj e V.V. Lopatina, Moskva 1990, pp. 336–341.

<sup>26</sup> *Grammatika russkogo jazyka*, Moskva 1952–1954; l’autore del capitolo relativo è E.M. Galkina-Fedoruk, Ivi, pp. 639–651.

<sup>27</sup> Si veda ad esempio I.A. Kiselev, *Časticy v sovremennyh vostočno-slavjanskich jazykach*, Minsk 1976; A. Mirovič, “Osnovnye funkcii častic v sovremennom russkom jazyke”, *Leksikografičeskij sbornik*, 1962, 5, pp. 104–111.

<sup>28</sup> *Russkaja grammatika*, Moskva 1980; l’autore del capitolo è N.Ju. Švedova, Ivi, pp. 723–731; per una classificazione molto simile, a cura dello stesso autore, si veda inoltre il seguente testo: Idem, *Russkij jazyk. Ènciklopedija*, Moskva 1979, p. 390.

il numero delle particelle citate e catalogate è più elevato rispetto alle classificazioni precedenti. Inizialmente, come introduzione generale, viene detto che nella classe delle particelle sono riunite parole invariabili e senza un significato autonomo, che svolgono principalmente le seguenti funzioni:

1. contribuiscono alla formazione dell'aspetto morfologico delle parole e delle frasi con diversi significati di irrealità;
2. esprimono le più disparate caratteristiche soggettive-modalità e i giudizi in un intero scambio comunicativo oppure in sue parti specifiche;
3. contribuiscono all'espressione dello scopo della comunicazione (ad esempio nel caso delle interrogative), ed anche alla sua conferma/affermazione oppure negazione;
4. caratterizzano l'azione o lo stato nel suo svolgimento nel tempo, nella sua compiutezza o incompiutezza, nella realizzazione o meno di risultati.

Le numerose proprietà delle particelle (morfologiche, semantiche, funzionali, e così via) vengono inoltre raggruppate in due macro-categorie principali (si rimanda sotto, per somiglianze e differenze, anche alla suddivisione proposta da Perillo): a) le particelle "che costruiscono forme" (*formoobrazujuščie*); b) le particelle che hanno la funzione di esprimere svariate caratteristiche della comunicazione.

a. Nell'ambito del primo raggruppamento, che considera come proprietà comune la struttura formale, si distinguono innanzitutto le particelle cosiddette "primarie" (in russo *pervoobraznye*, fra cui *biš', by, viš', da, de, deskat', že, in, iš', -ka, mol, ne, nebos', neuželi, ni, nu, -s, sem, -taki, -te, -to, už, čaj*). Si tratta di parole catalogate unicamente come particelle, che nella lingua contemporanea non hanno altri significati o funzioni rispetto a quella originaria. Vi sono poi quelle "secondarie" (*nepervoobraznye*: tutte le altre); una ulteriore suddivisione riportata nell'opera è quella tra particelle "semplici" (*prostye*, che consistono in una sola parola) e "complesse" (*sostavnye*, composte da due o più parole, come ad esempio *reže-bolee*, che possono essere

due particelle, una particella e una congiunzione, o una preposizione o infine un avverbio)<sup>34</sup>.

b. Nell'ambito del secondo sottoinsieme, dal punto di vista delle funzioni nel contesto comunicativo le particelle, in maniera simile alle classificazioni proposte sopra, vengono articolate in: 1) p. "che costruiscono forme" (o "formanti", dal russo *formoobrazujuščie*); 2) p. negative; 3) p. interrogative; 4) p. modali; 5) p. che affermano o smentiscono le repliche in uno scambio comunicativo. Di ogni categoria vengono fornite spiegazioni dettagliate ed esempi.

Un aspetto significativo sottolineato nel testo, che collima con quanto detto sinora è l'effettiva difficoltà di classificazione univoca e stabile di questi termini, derivante dalla loro stessa natura:

In alcuni casi in uno stesso termine la vicinanza e l'intrecciarsi di significati tra particella e congiunzione, particella e avverbio, particella e verbo, particella e interiezione, particella e pronome sono talmente stretti che la distinzione fra l'uno e l'altro di questi significati come appartenenti a termini di classi diverse si rivela infondata/non legittima, e si deve definire/catalogare il termine come "častica-sojuz", "častica-narečie", "častica-mestoimenie" e così via (particella-congiunzione, particella-avverbio, particella-pronome e così via)<sup>35</sup>.

Si tratta di una caratteristica delle particelle già segnalata da Vinogradov<sup>36</sup> e messa in luce anche da Nikolaeva all'inizio della sua trattazione:

Persino nella lingua contemporanea non possiamo distinguere nettamente una congiunzione da una particella, una particella da un avverbio, una particella da un'interiezione o da un pronome (si trovano sempre delle "classi ibride", "classi di transizione"), come le "časticy-sojuzy", "časticy-narečija", "časticy-vvodnye slova" e così via<sup>37</sup>.

Data la natura fluttuante di questi elementi linguistici, presentati in ogni analisi come polisemantici e polifunzionali, si potrebbe concludere, quindi, che ogni descrizione può soltanto limitarsi a evidenziarne i tratti comuni, perlopiù individuabili, tra l'altro, come "mancanti" (le particelle non sono flesse, non si legano sintatticamente ad altre classi del discorso, e così via). Dal

<sup>34</sup> Per gli elenchi completi delle particelle qui incluse nelle classificazioni "semplici" e "complesse" si rimanda al testo appena citato, Ivi, p. 337.

<sup>35</sup> Ivi, p. 338.

<sup>36</sup> Vinogradov parla della categoria ibrida *narečija časticy* [avverbi-particelle], in riferimento alla funzione ambivalente delle cosiddette "particelle quantitative" (fra cui *počti, priblizitel'no, rovno*), uno dei sottogruppi di particelle da lui individuate, V.V. Vinogradov, *Russkij jazyk*, op. cit., p. 524.

<sup>37</sup> T.M. Nikolaeva, *Funkcii častic*, op. cit., p. 4.

punto di vista diacronico, inoltre, le particelle russe rappresentano un serbatoio da cui nascono potenzialmente nuove parole (tra cui, in particolare, congiunzioni e avverbi), in margine alle quali, probabilmente, andrebbero cercate una collocazione e una ri-definizione delle particelle.

In un manuale più recente di F.S. Perillo si può osservare che non ci si discosta molto da questo approccio per quanto riguarda la definizione di partenza, anche se lo studioso italiano sottolinea, in più, la mancanza di una corrispondenza diretta di questa parte del discorso russo nella nostra lingua:

La categoria delle particelle (*časticy*) manca nella grammatica italiana, dove quegli stessi termini sono considerati avverbi o congiunzioni, in rapporto alla funzione svolta [...] Sono comprese in questa categoria della morfologia russa anche parole prive di significato, ma idonee a conferire al termine o alla proposizione cui si riferiscono una varietà di sfumature semantiche<sup>38</sup>.

Le particelle, quindi, vengono suddivise in modo leggermente diverso, più articolato rispetto a quanto visto sinora, in alcune macro-categorie principali e sottogruppi all'interno delle stesse (con esempi significativi). Perillo distingue prima di tutto fra:

1. le particelle “che conferiscono sfumature di significato a parole o frasi” (*logiko-smyslovye-časticy*), che suddivide ulteriormente in: a) rafforzative (*usilitel'nye*) b) determinative (*opredelitel'nye*) c) limitative (*ograničitel'nye*) d) dimostrative (*ukazatel'nye*);
2. le particelle modali (*modal'nye časticy*), che esprimono diversi rapporti del parlante con l'enunciato, distinte a loro volta in: a) affermative (*utverditel'nye*); b) negative (*otricatel'nye*); c) interrogative (*voprositel'nye*); d) imperative (*povelitel'nye*); e) virgolettanti (*časticy, oboznačajuščie subektivnuju peredaču čužoj reči*); f) particelle che nella lingua parlata esprimono un giudizio (variamente sfumato) sull'attendibilità dell'enunciato (come *avos', nebos', požaluj, vrode, vrjad li*); g) particelle che esprimono un giudizio negativo sull'enunciato (come *vot ešče, gde tam, kuda kak*).
3. le particelle espressivo-emozionali (*emocional'no-ekspressivnye časticy*), tra cui individua *za*, locuzioni come *vot tak, vot ono čto, tak-to vot, vot tebe, vot i vse*;
4. le particelle formanti (*formoobrazujuščie i slovoobrazujuščie časticy*): in questa macro-categoria lo studioso

raggruppa particelle piuttosto diverse fra loro, che concorrono alla formazione di parole, di modi verbali e di costrutti modali, come *ne, ni, koe, -to, -libo, -nibud', ne-, by, byvalo, bylo, da, pust' e puskaj, čtoby*.

In modo affine a Perillo, ad ulteriore conferma delle tendenze recenti nel contesto italiano, procede anche la *Grammatica russa* di Cevese, Dobrovol'skaja e Magnanini, che, coerentemente con l'impostazione generale pragmatica dell'opera, considera la questione più in ottica didattica che descrittiva, fornendo una definizione semplificata e soprattutto un suggerimento pratico:

Le particelle sono parti invariabili del discorso che conferiscono a una singola parola o all'intera frase una particolare sfumatura semantica. Le particelle russe sono numerose e molto usate. La maggior parte di esse non occupa una posizione fissa nella frase. Spesso non hanno il corrispondente in italiano, perciò, nel tradurre, vengono omesse o parafrasate<sup>39</sup>.

La mancanza di corrispondenti diretti delle particelle nella lingua italiana viene sottolineata in relazione alla loro comprensione e al loro uso, *in primis* per quanto riguarda le possibilità di traduzione<sup>40</sup>. L'orientamento operativo di quest'opera viene confermato anche dall'elenco delle particelle, che non si sofferma, come fanno gli altri repertori, sulle differenti classificazioni in sottogruppi su base semantica o funzionale, bensì ne seleziona solo alcune in ordine alfabetico (quelle ritenute più usate attualmente), con sintetiche indicazioni delle loro sfumature di significato più generali e un ricco apparato di esempi con le traduzioni italiane a fronte.

Da quanto visto sino a qui emergono alcune considerazioni di tipo “sistematizzante”: si mira innanzitutto a rendere conto, seppur concisamente, di come si presentano attualmente le particelle dal punto di vista lessicografico, delle controversie e delle effettive difficoltà nella definizione e nella descrizione sistematica di questa parte del discorso. Come si può vedere, si tratta di una materia tuttora in evoluzione; in altre parole anche se l'esistenza, la consistenza e l'importanza della classe

<sup>39</sup> C. Cevese – Ju. Dobrovol'skaja – E. Magnanini, *Grammatica russa. Morfologia: teoria ed esercizi*, Milano 1999, p. 690.

<sup>40</sup> Per ipotesi di traduzione delle particelle e di possibili equivalenti in italiano si confrontino le diverse versioni proposte dai dizionari bilingui russo-italiano italiano-russo attualmente disponibili: B.N. Maizel – N.A. Skvorcova, *Dizionario Russo-Italiano*, Mosca 1972<sup>2</sup>; V. Kovalev, *Il Kovalev, Dizionario russo-italiano, italiano-russo*, Bologna 2000<sup>2</sup>; Ju. Dobrovol'skaja, *Grande dizionario russo-italiano italiano-russo*, Milano 2001. Ju. Dobrovol'skaja, *Grande dizionario russo-italiano italiano-russo*, Milano 2001.

<sup>38</sup> F.S. Perillo, *La lingua russa all'università*, Bari 2000, p. 430.

delle particelle possono considerarsi ormai dati accertati e assodati, sono evidenti incertezze e divergenze su diversi punti:

1. la loro sistemazione teorica, in particolare per quanto riguarda le funzioni e il significato (soprattutto sintattico e stilistico: di “significato lessicale”, secondo vari studiosi, è estremamente difficile parlare);
2. l’attribuzione o appartenenza (totale o parziale) di

singoli elementi lessicali a questa parte del discorso.

A questo punto una tappa ulteriore dell’analisi potrebbe riguardare il comportamento da adottare per una migliore comprensione e soprattutto per una traduzione “più precisa” del testo russo (dall’analisi teorica alla prassi); si tratta di un discorso che prescinde in buona parte da queste considerazioni introduttive, necessarie tuttavia come premessa a ogni indagine successiva.



**“Noi facciamo l’arte per battere la morte sulla linea del traguardo”.**

## **L’arte ceca nel segno della poesia visuale italiana degli anni**

### **Sessanta-Ottanta**

Eva Krátká

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 117–140 ◇

**I**N relazione alla ramificazione internazionale del movimento della poesia visuale, diffusosi a partire dalla fine degli anni Cinquanta e, in modo molto più marcato, nei vent’anni successivi, si può facilmente individuare un percorso, comune a diversi artisti figurativi cechi, di intensificazione dei legami con esponenti della neoavanguardia italiana. Questi contatti hanno riguardato soprattutto artisti che hanno ricoperto un ruolo importante nell’evoluzione della cultura cecoslovacca della seconda metà del XX secolo<sup>1</sup>. Per questo motivo vale la pena di provare ad analizzare quanto abbia influito nella formazione della loro poetica l’intenso interscambio di informazioni con i colleghi italiani: il fenomeno ha coinvolto naturalmente piani molto diversi, dall’influenza diretta di artisti come Lucio Fontana ai giochi un po’ ingenui della *mail-art*. In tutti i casi analizzati vale però il principio che, nel suo reagire all’attualità degli sviluppi artistici internazionali, il cammino di alcuni degli autori studiati (il fenomeno è particolarmente evidente nel caso di Jiří Kolář, Ladislav Novák, Milan Knížák, Jiří Valoch) coincide con uno di quei particolari momenti in cui l’ansia di “raggiungere e superare” l’arte “mondiale” non sfocia in una semplice ripetizione di influenze straniere, ma nella definizione, anche polemica, di una precisa e originale identità creativa.

#### I. IL DIALOGO TRA L’ARTE CECA E QUELLA ITALIANA

Gli anni Sessanta rappresentano un momento di grande accelerazione nella diffusione dell’arte moderna

in Cecoslovacchia: dopo la pausa forzata del realismo socialista degli anni Cinquanta, con il passare degli anni hanno guadagnato uno spazio sempre maggiore quelle correnti artistiche radicali che fino a quel momento si erano sviluppate ai margini della società. Rapporti più stretti e intensi tra la cultura ceca, che lentamente si liberava dell’orientamento univoco a cui l’aveva costretta il realismo socialista, e le tendenze che in quegli anni si diffondevano in Europa e nel mondo, erano iniziati però già nella seconda parte degli anni Cinquanta. Il periodo d’oro di questi rapporti, come viene spesso sottolineato, risale però alla seconda metà degli anni Sessanta e ai primissimi anni Settanta. A suo modo si può ritenere che anche il grande sviluppo dell’arte ceca abbia contribuito al riavvicinamento, avvenuto in quegli anni, tra le due anime di un mondo prima così fortemente diviso in un “Ovest” e un “Est”. In Cecoslovacchia hanno così cominciato a penetrare le prime notizie su quei movimenti di neoavanguardia che avrebbero poi conosciuto una notorietà sociale soltanto nella seconda metà degli anni Sessanta: in modo sempre più regolare sui periodici specializzati venivano infatti pubblicati articoli sulla neoavanguardia e nei principali centri, a Praga e a Brno, venivano organizzate mostre di artisti stranieri che grande influenza avrebbero avuto negli anni successivi<sup>2</sup>. Allo stesso tempo anche gli artisti cechi cominciavano a essere conosciuti all’estero e sembrava che la scena artistica internazionale li avrebbe presto accolti al suo interno. Lo slogan dell’epoca era naturalmente quello della ten-

<sup>1</sup> Per un quadro più generale dei rapporti artistici ceco-italiani di questo periodo si veda E. Krátká, *Mediévární přitažlivost. Přístupové cesty českého umění do Itálie 1968–1989* [tesi di laurea], Praha 2003. Per le molte informazioni vorrei ringraziare Miroslava Hájek.

<sup>2</sup> Tra le principali vanno ricordate almeno le mostre del gruppo giapponese Gutai (Galerie V. Špály, Praha 1967), di Yves Klein (Městská knihovna, Praha 1968), e di Marcel Duchamp, con alcuni *ready-mades* provenienti dalla raccolta di Arturo Schwarz (Galerie V. Špály, Praha 1969), e, in non ultimo luogo, la mostra di pittori americani *Americké malířství po roce 1945* (Valdštejnská jízdárna, Praha 1969).

denza all'“esperimento” e la ricerca di una nuova forma di espressione era diventata un'esigenza pressante, spingendo molti artisti al tentativo di superare le barriere tra le singole forme di espressione artistica. Particolare interesse suscitavano le nuove forme d'espressione legate all'approccio intermediale, cioè la poesia visuale, concreta, fonica, la musica grafica e la grafica musicale, l'*action art*, le *performance*, gli *happening*. . .



Fig. 1. J. Kolář, *Zucchero nero*, 1963

Proprio in quegli anni l'arte ceca ha avuto in tutta l'Europa occidentale, compresa naturalmente l'Italia, molte occasioni di presentarsi e di confrontarsi con l'arte mondiale: infatti l'arte cecoslovacca era ormai regolarmente presente nelle esposizioni internazionali e venivano organizzate in misura sempre maggiore mostre specializzate dedicate all'arte ceca e non erano rari nemmeno i casi di artisti che riscuotevano addirittura un “successo” personale<sup>3</sup>. Alla fine degli anni Sessanta il

<sup>3</sup> In Italia la prima rondine della successiva primavera è stato, e questo già nel 1960, un articolo della giovane storica dell'arte Ludmila Vachtová, dedicato a cinque artisti contemporanei (J. Istler, J. Koblasa, J. Kotík, M. Medek e Z. Sklenář), molto probabilmente richiesto dal compositore Luigi Nono, che alla fine degli anni Cinquanta si recava regolarmente a Praga, L. Vachtová, “Cinque pittori cecoslovacchi”, *La Biennale di Venezia 1960* (X), 39, pp. 24–34. Questo testo, come ricorda uno dei protagonisti, Jan Koblasa, “avrebbe avuto però anche un'altra eco piuttosto singolare, sotto forma di interrogatori, nel corso dei quali siamo stati accusati in modo molto deciso di fare il ponte tra l'est e l'ovest, che sono invece inconciliabili”, “Jan Koblasa – Interview”, *Mikuláš Medek, Jan Koblasa, Hrad Bitov – Český Krumlov 1999*, p. 26 (Koblasa ricorda diverse volte L. Nono anche nelle sue originali memorie, J. Koblasa, *Záznamy z let padesátých a šedesátých*, Brno 2002). Una delle rassegne più complete, pubblicata molti anni dopo, è la raccolta di materiali, accompagnata da numerose riproduzioni, “Cecoslovacchia '72. Appunti su una prospettiva”, a cura di P. Fossati, *NAC. Notiziario Arte Contemporanea*, 1972, 10, pp. 10–28 (contiene i testi J. Chaloupecký, “Il destino di

pubblico italiano poteva infatti apprendere quanto stava avvenendo in campo artistico in Cecoslovacchia dalle pagine delle riviste specializzate, soprattutto dai famosi resoconti del critico francese Pierre Restany. Dopo essere stato più volte a Praga (e a Bratislava), nel 1967 aveva offerto la sua famosa caratterizzazione della situazione artistica di Praga come “modernismo barocco praghesse”. Secondo lui si trattava di una “sorta di cocktail, minuzioso e sottile”, i cui ingredienti principali erano un’“informale [...] tensione gestuale espressionista” e il “surrealismo”, ai quali “si aggiungono spunti presi direttamente dalla tecnologia contemporanea ed elementi pop”. Da questa forma di arte moderna esulavano, secondo Restany, soltanto due forti personalità artistiche, Jiří Kolář e Milan Knížák, assieme alla corrente costruttivista<sup>4</sup>.

Per quanto riguarda il contesto italiano, gli artisti cechi venivano regolarmente inseriti dal noto critico Enrico Crispolti non soltanto nelle sue analisi dell'arte moderna, ma anche nelle numerose mostre che organizzava. Grazie a lui i giovani artisti cechi erano stati ad esempio invitati a partecipare alle importanti mostre internazionali *Alternative Attuali II* e *III*<sup>5</sup>, che avevano presentato al pubblico italiano uno spaccato dell'arte ceca molto diverso da quella ufficiale (e controllata dall'alto) che veniva esposta nel padiglione cecoslovacco della Biennale di Venezia<sup>6</sup>. Questo intensificarsi dei contatti sarebbe poi culminato in una delle più importanti mostre che hanno avuto luogo in Italia, cioè quella che è ancora oggi la mostra maggiormente rappresenta-

una generazione”, pp. 10–14; S. Corduas, “L'eresia ceca”, pp. 15–18; L. Beke, “I giovani a Bratislava”, pp. 25–27; P. Fossati, “Per Praga 1972”, pp. 18–24; A. Pohribný, “Cronologia sommaria”, pp. 27–28).

<sup>4</sup> P. Restany, “Che cosa fanno oggi gli artisti a Praga: un viaggio di Restany”, *Domus*, 1967, 450, p. 50 (una versione ridotta del testo è stata pubblicata anche in ceco: Idem, “Naše umění očima zahraničních kritiků. Praha”, *Výtvarné umění*, 1968, pp. 89–90). Si vedano anche altri suoi articoli, tra i quali ad esempio Idem, “Cecoslovacchia – normalizzazione e speranza”, *D'Ars*, 1967 (VIII), 34, pp. 26–31; Idem, “Da Varsavia, Zilina e Praga con amore”, *Domus*, 1973, 518, pp. 49–59.

<sup>5</sup> *Alternative Attuali II. Rassegna Internazionale di Pittura-Scultura-Grafica* [Castello Spagnolo, L'Aquila 7.8.–30.9.1965], L'Aquila 1965 (con opere di J. Koblasa, M. Medek, K. Nepraš, L. Novák, A. Veselý, J. Vožniak); *Alternative Attuali III* [Castello Spagnolo, L'Aquila luglio-settembre 1968], L'Aquila 1968 (con opere di H. Demartini, J. Istler, Č. Janošek, D. Kadlec, E. Kmentová, J. Koblasa, K. Malich, D. V. Mergl, L. Novák, Vinopalová, J. Vožniak).

<sup>6</sup> Sugli artisti cechi alla Biennale si veda ora V. Wolf, *Československá účast na Benátském bienále v letech 1920–1970* [tesi di dottorato], Olomouc 2004.

tiva dell'arte moderna cecoslovacca (Torino 1967)<sup>7</sup>, dove sono stati presentati 36 pittori, scultori e grafici, dei quali nemmeno uno faceva parte dell'entourage ufficiale e molti dei quali erano presenti per la prima volta in assoluto a una mostra all'estero<sup>8</sup>. Accanto ad alcune mostre di grafica cecoslovacche, l'ultima grande mostra di quegli anni sarebbe stata poi organizzata a Roma nel 1969 e il critico Jindřich Chaloupecký avrebbe scelto di presentare in quella sede, accanto alle tendenze più attuali dell'arte moderna, anche gli artisti della prima metà del secolo<sup>9</sup>.



Fig. 2. J. Kolář, *M.L. I*, 1966

In chiave più generale si può naturalmente ritenere che i rapporti artistici tra l'Italia e l'arte ceca non si siano manifestati in modo così forte negli anni Sessanta per la prima volta, ma anche in passato esistevano alcuni momenti evidenti (e spesso osannati dalla critica) in cui la cultura ceca ha vissuto a stretto contatto con quella italiana e in cui questi legami hanno lasciato un

segno sulla storia dell'arte ceca: il primo impulso di un certo peso si è avuto ovviamente nel periodo dell'arte gotica, nel corso del quale nei paesi a nord delle Alpi è giunta l'eco del rinascimento italiano, un altro momento importante è seguito poi nella fase di quel barocco radicale e dinamico attraverso il quale il barocco ceco ha sviluppato il suo aspetto più originale, assorbendo evidenti influenze italiane ma rielaborandole in modo del tutto autonomo, fino all'ultimo momento importante avvenuto all'inizio del XX secolo, quando evidenti sono i legami tra le avanguardie dei due paesi<sup>10</sup>. In questi tre momenti storici l'arte ceca non solo ha subito in forma più evidente che in altri periodi l'influenza italiana, ma è stata in grado di rielaborare questo modello in modo nuovo e originale, dando così vita a un vero e proprio "dialogo" con l'arte italiana.

Le personalità artistiche che nel corso di questi momenti di maggiore intensità negli scambi artistici hanno subito, anche solo per un periodo limitato, il fascino della forza d'attrazione del mondo artistico italiano, hanno svolto un ruolo importante non soltanto nella diffusione dell'arte ceca all'estero, ma anche in senso inverso, fornendo agli altri artisti cechi le informazioni di base sugli sviluppi dell'arte mondiale. Soprattutto nel corso dei cruciali anni Sessanta e all'inizio del decennio

<sup>7</sup> *Mostra d'Arte Contemporanea Cecoslovacca. 36 Artisti Cecoslovacchi*, Torino 1967 (catalogo a cura di J. Zemina, L. Cabutti, S. Cherchi, progetto dell'istallazione S. Kolíbal). Erano esposte opere di J. Andrlé, Š. Belohradský, V. Boštík, M. Dobeš, F. Gross, M. Grygar, J. Jankovič, V. Janoušek, V. Janoušková, J. John, J. Kolář, S. Kolíbal, R. Kratina, A. Kučerová, K. Lhoták, K. Malich, M. Medek, V. Mergl, J. Načeradský, K. Nepraš, J. Novák, L. Novák, E. Ovčáček, Z. Palcr, S. Podhrázský, Z. Rusová, Z. Sekal, Z. Sion, Z. Sklenář, O. Slavík, O. Smutný, M. Ševčík, A. Šimotová, M. Urbásek, A. Vitík, J. Vožniak.

<sup>8</sup> J. Zemina, "In Piemonte dopo 25 anni", *Arte Contemporanea Ceca e Slovacca 1950–1992* [Palazzo del Broletto, Novara, 28.3.–30.9.1992], a cura di M. Hájek, Novara 1992, pp. 13–14.

<sup>9</sup> *Arte Contemporanea in Cecoslovacchia* [Galleria nazionale d'arte moderna, 17.5.–15.6.1969], Roma 1969, (catalogo a cura di P. Bucarelli, J. Chaloupecký). Nella sezione "Retrospettiva" erano esposte opere di E. Filla, U. Fulla, F. Gross, O. Gutfreund, F. Janoušek, B. Kubišta, F. Kupka, A. Nemeš, V. Preissig, A. Procházka, Z. Rykr, J. Šíma, J. Štyrský, Toyen, H. Wichterlová, accompagnate da quelle di 17 artisti contemporanei cechi e slovacchi: J. Balcar, V. Boudník, H. Demartini, B. Dlouhý, M. Dobeš, S. Filko, J. Jankovič, V. Janoušek, J. John, E. Kmentová, J. Kolář, S. Kolíbal, A. Kučerová, K. Malich, M. Medek, K. Nepraš, Z. Sekal, J. Vožniak.

<sup>10</sup> Ai contatti dell'avanguardia ceca e l'arte italiana ha dedicato diversi lavori importanti lo storico dell'arte František Šmejkal, "Futurismus a české umění", *Umění*, 1988, pp. 20–53 (originariamente incentrato sull'opera di F. Kupka a J. Kroha e presentato, con il titolo "Influenza del futurismo nell'arte ceca", come contributo al congresso *Il Futurismo e le Avanguardie*, Venezia 1986); Idem, "Giorgio de Chirico a české umění", *Umění*, 1984, pp. 486–506. Si vedano poi anche gli articoli di M. Nešlehová, "Bohumil Kubišta a Itálie", *Itálie, Čechy a střední Evropa, sborník konference*, Praha 1986, pp. 313–322; Idem, "Futurismus a české umění 10. let", *Ateliér*, 1994, 26, p. 9. Per i testi dell'epoca e le reazioni si veda *Osma a Skupina výtvarných umělců. Teorie, kritika, polemika 1907–1971*, a cura di J. Padrta, Praha 1992. Al futurismo è dedicata anche una parte di un numero speciale di *Literární noviny*, che contiene testi di C. Salarisová, "Literární teorie futurismu, 'osvobozená slova' a 'osvobozené obrazy'", *Literární noviny*, 1994 (V), 46, pp. 4–5, J. Pelán, "Marinettiho Ohnivý buben podruhé", *Ivi*, p. 10, M. Nešlehová, "Pohledy dvou generací", *Ivi*, p. 11, V. Mikeš, "Futuristické divadlo", *Ivi*, pp. 12–13. Che si tratti di un argomento che meriterebbe maggiore attenzione è stato recentemente sottolineato anche dalla storica dell'arte di origine ceca che da decenni vive in Italia Miroslava Hájek, "Romolo Romani", *La Nuova Rivista Italiana di Praga*, 2000–2001 (VI), 2/2000–1/2001, p. 145. Di recente è stato pubblicato un interessante lavoro con molte nuove informazioni sull'unica artista ceca che abbia fatto parte del gruppo futurista italiano, A. Pomajzlová, "Signora X – Růžena Zátková", *Umění*, 2004 (LII), pp. 231–260 (si vedano anche gli interessantissimi materiali d'archivio "Růžena Zátková: katalogy, články, dopisy", *Ivi*, pp. 261–270).

successivo, i rapporti ceco-italiani possono quindi essere seguiti lungo le diverse linee di sviluppo della comunicazione in campo artistico. Si tratta di legami che raggiungono naturalmente il loro apice negli anni 1968–1972, quando si possono individuare tre linee distinte (ma che conservano tra loro molti punti di contatto) relative ai momenti più importanti del dialogo artistico ceco-italiano in assoluto:

1. Un ruolo di primo piano è stato svolto dal movimento internazionale surrealista, soprattutto grazie al milanese Arturo Schwarz, contemporaneamente collezionista, editore, gestore di un'importante galleria d'arte e surrealista, che ha organizzato a Milano nella sua galleria, con l'aiuto del suo amico ceco Jindřich Chalupěcký, alcune importanti mostre dedicate all'arte ceca. Al centro dei suoi interessi era all'inizio ovviamente soprattutto il surrealismo ceco, ma poi anche altri artisti cechi solo parzialmente ad esso legati, in primo luogo Jiří Kolář e Ladislav Novák.

2. Molto stretti sono stati poi gli scambi di una corrente che ha svolto un ruolo fondamentale nei rapporti ceco-italiani: l'arte concreta e costruttivista. In questo contesto un ruolo significativo è stato ricoperto, accanto agli intensi rapporti internazionali del gruppo Klub konkretistů [Club dei concretisti]<sup>11</sup>, da un'autorità già riconosciuta in campo artistico, Achille Perilli, legato da un'amicizia personale con diversi artisti cechi.

3. Ancora maggiori sono probabilmente stati i contatti tra coloro che si occupavano di poesia visuale, perché, soprattutto all'inizio degli anni Sessanta, molti artisti di ogni paese del mondo hanno contribuito a far sì che questo movimento trovasse una sua precisa definizione: "perché questa poesia non divide tramite le lingue, ma invece unisce e mescola, e ha per la prima volta dato vita a un vero movimento internazionale"<sup>12</sup>.

Nel corso degli anni Sessanta, e soprattutto verso la fine del decennio, la poesia visuale è diventata realmente una sorta di poesia universale mondiale, cui hanno partecipato gruppi e singoli sparsi in tutto il mondo, soprattutto in Germania, Brasile, Giappone, Francia, Inghilterra, ma naturalmente anche in Italia e in Cecoslovacchia. In questo contesto si è sviluppata tra gli artisti una sorta di *mail art*, che in seguito è, almeno in parte, confluita in certe manifestazioni del movimento Fluxus e dell'arte concettuale.

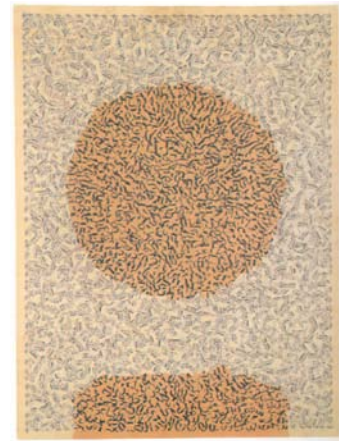


Fig. 3. J. Kolář, *Cerchio*, 1962

Lo scambio artistico tra l'Italia e la Cecoslovacchia è poi proseguito in modo sporadico anche negli anni successivi, nel periodo della cosiddetta "normalizzazione", che in campo artistico viene di solito circoscritta agli anni 1973–1980 e ha significato per l'arte ceca una fase di chiusura al proprio interno. Non per questo però il "fantasma della mondialità" ha smesso di perseguire singoli artisti, soprattutto i più ambiziosi, e alcuni di essi sono anche riusciti a imporre il proprio nome all'estero. È necessario peraltro sottolineare che l'interesse è stato a lungo reciproco e che gli esordi di questi legami non dipendono esclusivamente dagli orientamenti politici del momento, ma anche dalla curiosità di alcuni artisti della neoavanguardia italiana e da una forma di solidarietà nei confronti di ciò che accadeva in campo artistico al di là della cortina di ferro. Lo dimostrano anche le parole di apprezzamento di Achille Perilli nei confronti della "dimensione europea, di un'Europa senza cortine di mezzo, in un interscambio di esperienze, quasi che fosse ritornato quel felice tempo in cui le diverse culture del continente mescolavano modelli crea-

<sup>11</sup> L'attività internazionale del Klub konkretistů [KK] era coordinata soprattutto dal critico e teorico del gruppo Arsén Pohribný. Tra i più di 70 stranieri invitati alle mostre del KK negli anni 1968–1971 più di 40 erano italiani, comprese personalità molto note come A. Calderara, G. Colombo, A. Lora-Totino, B. Munari, A. Perilli (si veda l'elenco completo in *Klub konkretistů*, Jihlava 1997, p. 161). Alle mostre leggendarie appartiene *Klub konkretistů a hosté* [Oblastní galerie Vysočiny, gennaio–febbraio 1968], Jihlava 1968. Nel 1969 è stata al contrario organizzata un'interessante mostra itinerante del KK attraverso l'Italia: *Club dei concretisti*, Galleria Numero, Firenze–Roma–Venezia – Studio di informazione estetica, Torino – Galleria Carolina, Napoli 1969.

<sup>12</sup> J. Hiršal – B. Grögerová, "Doslov", *Experimentální poezie*, a cura di J. Hiršal – B. Grögerová, Praha 1967, p. 251.

tivi e ricerche teoriche in un arricchimento reciproco: quei momenti d'interesse e i nodi del lavoro, attenti a ricostruire un clima diverso, fuori del sordo grigiore della provincia italiana"<sup>13</sup>. Nel corso degli anni Ottanta, invece, l'arte ceca è stata di fatto rappresentata in Italia soltanto dagli artisti cechi emigrati, che rappresentano un ponte tra le due culture importante quanto si vuole, ma spesso solo immaginario<sup>14</sup>. Ed è infine soltanto negli anni Novanta, per lo più in modo frammentario e grazie all'attività di pochi entusiasti, che è stato possibile, almeno in parte, colmare il vuoto dei decenni precedenti nella conoscenza dell'arte ceca in Italia<sup>15</sup>.

## II. TRA TESTO E IMMAGINE

Uno spazio importante per la costruzione dei rapporti artistici internazionali si era sviluppata nei centri, solo apparentemente marginali, di quella poesia visuale che dal punto di vista odierno rappresenta una delle forme più specifiche dell'ansia di ricerca di quegli anni<sup>16</sup>. Il termine stesso di "poesia visuale" suggerisce quell'intensa sperimentazione tra testo, immagine e lingua, che è stata sviluppata sistematicamente a partire dall'inizio degli anni Cinquanta e definisce il campo d'azione della poesia visuale e della poesia concreta, diffusesi contemporaneamente nei venti anni successivi come reazione alla crisi postbellica degli stili tradizionali. Gli artisti appartenenti a queste correnti hanno cercato in primo luogo di sovvertire, distruggere e profonare le regole verbali e iconiche, ed è proprio quest'aspetto sperimentale a far uscire questo tipo di sperimentalismo artistico dal-

l'orizzonte ristretto della propria epoca storica. Si tratta infatti di procedimenti che risalgono alle origini stesse della scrittura: a partire dal processo d'astrazione dall'immagine (calligrammi, pittogrammi e ideogrammi), attraverso tutta l'età classica, fino ad arrivare alle avanguardie storiche della prima metà del XX secolo<sup>17</sup>. Siccome "i confini tra Poesia Concreta e Poesia Visuale, sono in realtà poco definiti", non esiste nemmeno una definizione chiara, ma solo una specie di classificazione, che le inserisce entrambe all'interno della poesia sperimentale letteraria. Come sottolinea Hapkemeyer "in entrambi i fenomeni il linguaggio viene generalmente sottratto al contesto sintattico e presentato su una superficie in modo da rispondere a esigenze visive. Questo procedimento assegna a ogni singolo elemento linguistico, che altrimenti verrebbe assorbito dalla frase o dalla pagina, un nuovo significato"<sup>18</sup>.



Fig. 4. J. Kolář, *Muchlage spezzato*, 1958

Anche i singoli artisti erano spesso attivi in entrambe le direzioni ed esistono numerose opere che non si possono assegnare esclusivamente all'una o all'altra di esse. In modo un po' approssimativo si può dire che i testi visuali sono maggiormente legati all'immagine (vogliono

<sup>13</sup> A. Perilli, "Ripellino e la dimensione della pittura", *Nuova rivista europea*, 1979, 10/11, p. 108 (si tratta di un numero speciale che contiene un ricco "Omaggio a Ripellino").

<sup>14</sup> Per quattro di loro si veda E. Krátká, "Presenze artistiche ceche in Italia", *l'immaginazione*, 2004 (XXI), 208, pp. 52-55.

<sup>15</sup> Oltre alla già citata mostra *Arte Contemporanea Ceca e Slovaca 1950-1992*, è necessario ricordare almeno l'attività della galleria UXA (1970-2000) di Novara gestita da M. Hájek. Per l'elenco delle mostre organizzate si veda E. Krátká, *Mediteranni přitažlivost*, op. cit., pp. 156-157.

<sup>16</sup> Prima che, nel 1955, Eugen Gomringer usasse per definire la poesia concreta un termine tratto dal linguaggio pittorico, "in about 1950, Carlo Belloli, forerunner of this new poetry [concrete poetry], had called it *visual poetry* a term we consider more correct. Lora-Totino coined the neologism 'verbotettura' (wordtecture) for his concrete or visual poetry, explaining that 'what matters is to correlate and integrate semeiotic typovisual values - the typographic sign with its various kinds of body type intensity - with the verbo-phononic values peculiar to the word'", *Ar-rigo Lora-Totino. Il teatro della parola*, a cura di M. Bandini, Regione Piemonte 1996, p. 147.

<sup>17</sup> Tentativi di visualizzare il testo possono essere rintracciati già negli autori simbolisti (S. Mallarmé) e un analogo significato basilare hanno anche le "parole in libertà" futuriste di F.T. Marinetti, i *poëms-affiches* dadisti e la poesia fonetica di R. Hausmann, e la teoria della "poesia obiettiva" di K. Schwitters. Non bisognerebbe poi dimenticare nemmeno che un significato importante aveva il testo anche nei quadri e nei collage cubisti. Il movimento letterario e artistico del lettrismo, nato a Parigi nel 1946 (I. Isou), utilizzava la scrittura come un nuovo oggetto plastico-fonico e, rielaborando l'esperienza dadaista-surrealista, fondeva insieme poesia, pittura e musica.

<sup>18</sup> A. Hapkemeyer, "Poesia visuale", *Artword. Archivio di Nuova Scrittura* [Museion, 13.9.2002-5.1.2003], Bolzano 2002, p. 56.

essere visti), come avviene per le fotografie, la pittura e gli “oggetti”; mentre, al contrario la poesia concreta pone l’accento sulla stringatezza, sul passaggio dal verso all’ideogramma, dalla rima lineare a quella cronotopica. Dal punto di vista tipografico la struttura organica della poesia è sostituita da quella matematica e la scelta della parola è determinata o dal rapporto della sua struttura e della forma dei caratteri tipografici oppure è influenzata dal suo aspetto fonico. La “poesia visiva” (come la intendevamo noi italiani)<sup>19</sup> supera la sua “intermedialità” utilizzando contemporaneamente i procedimenti di diverse discipline artistiche, anche se naturalmente l’aspetto più importante resta il legame tra i suoi elementi letterari e artistici, subito seguito da quelli del teatro e della musica, con l’evidente intento di ampliare le possibilità di comunicazione. Dal punto di vista sociale questi esperimenti hanno raggiunto il successo maggiore non soltanto sotto forma di giochi e battute, ma anche come critiche dei meccanismi sociali.

Nel contesto artistico ceco agli esponenti più vicini a questo movimento, caratterizzato dall’analisi della sperimentazione creativa con il testo e l’immagine (e non soltanto artistica ma anche filosofico-teoretica), appartengono, e questo già a partire dalla fine degli anni Cinquanta, artisti molto noti come Jiří Kolář o Ladislav Novák. Nell’ambito della letteratura in senso stretto non si può poi prescindere dall’opera di due “entusiasti propagatori e ricercatori del nuovo e di quel tipo di essenza poetica che si ribella a ogni sistematizzazione”<sup>20</sup>, Bohumila Grögerová e Josef Hiršal. Naturalmente si potrebbe anche ritenere che quasi tutti gli autori cechi di poesie visuali abbiano un punto di partenza letterario, ma questa non è una regola assoluta. Anche alla seconda ondata della poesia visuale ceca appartiene una lunga serie di autori che hanno iniziato a interessarsi a questo fenomeno soltanto attorno agli anni 1963–64, come ad esempio Jiří Valoch, J.H. Kocman, Josef Honys, Emil Juliš, Karel Trinkewitz, Vladimír Burda, Eduard Ovčáček, Karel Adamus, Karel Miler, Václav Vokolek, che, anche se in forma diversa, inclinavano

a forme espressive più letterarie che artistiche<sup>21</sup>. Con il modello di questa nuova poesia erano poi in accordo anche quelle forme di espressione artistica che negli anni Settanta avrebbero portato ad alcune delle principali manifestazioni dell’arte concettuale (soprattutto la poesia concettuale), in relazione alla quale si sarebbe affermato in campo internazionale, e anche in Italia, Jiří Valoch. Alcuni procedimenti che appartengono alla corrente della poesia visuale, come ad esempio la poesia fonica e la grafica musicale, spesso realizzate sotto forma di *performance*, si sono in alcuni casi evidentemente avvicinati al movimento Fluxus, a cui apparteneva in Boemia Milan Knížák, noto anche in Italia. Tutte queste tendenze, che mirano al superamento delle barriere nella comunicazione, sono caratterizzate da una serie notevole di similitudini e analogie perché tutte, indipendentemente dai particolari che le differenziano, hanno cercato di realizzare un nuovo rapporto tra la parola e l’immagine.



Fig. 5. J. Kolář, *Senza nome*, 1991

### III. JIŘÍ KOLÁŘ

Attorno al 1960, sono stati in particolare due poeti ad abbandonare parallelamente la scrittura poetica e a cercare la poesia lungo nuove strade: Jiří Kolář e Ladislav Novák. Anche se naturalmente l’opera di Jiří Kolář (1914–2002), che copre molti decenni del XX secolo,

<sup>19</sup> Sarenco, “Karel Trinkewitz”, *Karel Trinkewitz. Life is a collage* [Palazzo dei Sette, 27.3.–6.6.1999], Orvieto 1999, p. 9.

<sup>20</sup> V. Novotný, “Grögerová-Hiršal aneb experimentální texty po daidalovsku”, B. Grögerová – J. Hiršal, *Trojcestí. Texty z let 1975 – 1979*, Praha 1991, p. 281.

<sup>21</sup> J. Valoch, “Vizuální poezie”, *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, a cura di A. Horová, I–II, Praha 1995, II, pp. 909–910; *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*, a cura di B. Grögerová – J. Hiršal – J. Kolář – M. Resl, Praha 1993 (contiene sezioni su Jiří Valoch, Zdeněk Barborka, Ladislav Nebeský, Jindřich Procházka, Vladimír Burda, Ladislav Novák, Běla Kolářová, Emil Juliš, Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, Josef Honys, Jiří Kolář).

occupa uno spazio molto più ampio, è alla fine degli anni Cinquanta che l'artista ha cominciato a sperimentare le possibilità espressive in una zona compresa tra il testo e l'immagine. Partito da opere in primo luogo letterarie, solo in un secondo tempo quello che è forse il più famoso artista ceco moderno si è cominciato a dedicare all'arte figurativa. Considerandole uno dei prodotti più significativi dell'avanguardia ceca, Kolář ha recuperato le poesie-immagini del poetismo degli anni Venti, ma dandogli un nuovo significato: in questo modo è stato in grado di inventare quelle nuove tecniche che lo hanno presto portato a conquistare un suo posto tra le personalità artistiche più note a livello mondiale. Adriano Spatola, una delle più importanti figure teoriche della poesia visuale italiana, ha caratterizzato in questo modo il suo distacco dalla poesia scritta: "la lingua non è più infatti un codice per comunicare, ma una materia cui bisogna dar vita. Con la sua 'poesia evidente' Jiří Kolář va più a fondo nella realizzazione di questo postulato, stabilendo una effettiva oggettività del 'testo', nel 1961 (data della formulazione del primo manifesto della poesia evidente) Kolář abbandona la poesia verbale e comincia a muoversi con tecniche mai prima sperimentate in uno spazio di relazioni esistenti o da creare tra il testo poetico, il collage e l'oggetto"<sup>22</sup> [J. Kolář, *Černý cukr*, 1963, fig. 1]. Il divorzio di Kolář con la poesia tradizionale a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta e l'approdo alla "poesia evidente", come lui definiva la sua poesia figurativa, riguardava tutte le modalità del suo lavoro: "si tratta di tutta la poesia che esclude la parola scritta come elemento portante della creazione e della comunicazione", spiega lui stesso i principi base della sua poesia nel manifesto programmatico *Snad nic, snad něco* [Forse niente, forse qualcosa]<sup>23</sup>. Per Kolář

questa rivoluzione ha significato l'ingresso nel mondo dell'arte attraverso le composizioni astratte della poesia evidente, anche se ovviamente il passaggio dal testo agli esperimenti visuali è avvenuto su piani diversi, come dimostra da un lato la scoperta dei più vari metodi di creazione dei collage e degli *assemblage* (attorno alla metà degli anni Cinquanta aveva già sperimentato la tecnica del *rollage* [J. Kolář, *M.L. I*, 1966, fig. 2], alla quale aveva poi aggiunto quelle del *chiasmage* [J. Kolář, *Kruh*, 1962, fig. 3] e dello *sgualciage* (collage-pressato), poi ulteriormente rielaborate nei decenni successivi) [J. Kolář, *Zlomená muchláz*, 1958, fig. 4]), e dall'altro del lettrismo, cioè del mondo dei tipogrammi e degli altri aspetti di libero utilizzo delle forme più diverse di scrittura. Kolář stesso ha descritto questa sua decisione in un'analisi critico-poetica in cui ha rievocato gli impulsi che più avevano influenzato la sua poetica:

Poesie e collages elementari

A fare questo passo mi hanno indotto i seguenti tre signori: Malevič con il suo quadrato nero, Klee con la sua "Nascita della poesia" e Fontana con la sua tela intercisa.

Per separarmi dalla poesia verbale, dovevo allora scegliere tra una macchia, delle lettere appallottolate ed una pagina con strappo. Tutto poteva finire, ma anche cominciare, con la macchia oppure con le lettere appallottolate. Strappando la pagina dal di sopra poteva davvero finire tutto, strappandola dal di sotto poteva essere suggerita la formula della natività, il foro ritagliato conservava il segreto di un grembo aperto e pure di una tomba aperta.

Ero deciso.

Il grembo dà quello che deve continuare, la tomba accoglie la spoglia mortale. Dunque aspirazione ed espirazione.

Basta una riga, basta un quadretto di pittura e riconosciamo l'autore. L'arte si avvicina sempre di più alle leggi della natura, oppure, se volete, alle leggi dell'universo<sup>24</sup>.

L'impulso dell'opera di Lucio Fontana nei procedimenti di Jiří Kolář viene rievocato spesso dall'artista ceco, che già nel 1950 scriveva ad esempio che "ogni opera d'arte non può essere altro che un lampo intenso o un lampo morto di questo mistero infinito, al cui inizio c'è la morte"<sup>25</sup>. Se a questo proposito rileggiamo ora i testi di Lucio Fontana possiamo trovare formulazioni molto simili, come ad esempio alla fine del suo fondamentale *Manifesto tecnico dello Spazialismo* (1951): "l'opera d'arte non è eterna, nel tempo esiste l'uomo e la sua creazione, finito l'uomo continua l'infinito"<sup>26</sup> [J. Kolář,

30-31.

<sup>22</sup> Jiří Kolář, Milano 1986, pp. 66, 68.

<sup>23</sup> J. Kolář, "Doslov. Rod Geronův", Idem, *Prométheova játra*, Praha 1990, p. 35.

<sup>24</sup> Il manifesto, tratto da L. Fontana, *Catalogo Generale*, Milano 1986, può essere letto in

<sup>22</sup> A. Spatola, *Verso la Poesia Totale*, Torino 1978, p. 11 (sono nominati anche altri artisti cechi: J. Burka, p. 91; B. Grögerová e J. Hiršal, pp. 39, 40; V. Havel, p. 91; J. Heisler, p. 11; J. Kolář, p. 12, 43, 70, 95, 98; L. Novák, p. 14; J. Valoch, p. 45, oltre che R. Kratina, p. 45, e F. Šmejkal, p. 11). I fratelli Adriano e Maurizio Spatola appartenevano ai principali critici ed editori della poesia concreta e in diversi numeri della loro rivista sperimentale, *Geiger*. Antologia ipersperimentale, pubblicata a Torino, sono più volte analizzate anche opere di artisti cechi: L. Novák, *Geiger*, 1967, 1; M. Knížák, *Geiger*, 1969, 5; Ivana Hájek, *Geiger*, 1969, 6.

<sup>23</sup> J. Kolář, "Snad nic, snad něco", *Literární noviny*, 1965 (XIV), 36, pp. 6-7. Il testo è stato pubblicato in italiano nel catalogo *Jiří Kolář*, Milano 1972, pp. 42-54. Sulla poesia evidente si veda in particolare J. Kolář, "Lettrismus", Idem, *Odpovědi. Památce Jiřího Padrtý*, Praha 1992, pp.

Bez názvu, 1991, fig. 5]. Anche questa è una dimostrazione diretta che anche in luoghi non direttamente legati da rapporti personali possono nascere parallelamente pensieri simili, se non addirittura identici. Jiří Kolář ha allora iniziato a creare una poesia che non era più legata al significato verbalizzato, ma alle forme e agli aspetti evidenti, e a svilupparla lungo la superficie (e in seguito anche nello spazio). Il primo passo è stato quello di distruggere la classica forma lineare della poesia, rendendola sempre più simile a una forma artistica, fino a quando delle parole non sono rimaste che le singole lettere, che hanno iniziato ad aggregarsi indipendentemente dal significato dato dalle sequenze create dal ritmo della sua intenzione artistica.

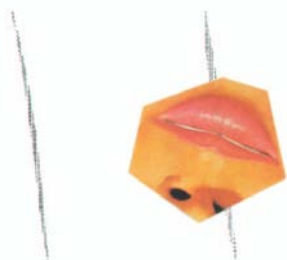


Fig. 6. J. Kolář, *Fontana*, 1959–1961

Kolář è stato definito in molti modi diversi (“intelligente ironico”, “razionalista irrazionale”), sono stati tracciati molti parallelismi (dal surrealismo all’arte programmata, dall’arte astratta alla nuova figurazione), e ancora oggi è l’unico artista ceco che in tempi recenti sia riuscito (e anche nell’ambiente artistico italiano) a trovare una sua precisa collocazione nel panorama artistico. La sua poesia evidente è stata, a partire dagli anni Sessanta, regolarmente pubblicata all’estero, in modo particolare in Germania e in Italia, dove l’artista ceco ha partecipato anche a molte iniziative editoriali dedicate alla poesia sperimentale e alla poesia concreta. Spesso sono stati ripubblicati i suoi lavori tipografici, in cui l’avvicinamento dell’arte al moderno sviluppo tecnologico è dimostrato anche attraverso il ricorso a un mezzo ormai arcaico come la macchina da scrivere. Più volte è stata pubblicata la sua galleria di ritratti dattiloscritti degli artisti astrattisti, dei poeti e dei romanzieri moderni,

ispirata alla forma visuale delle opere più caratteristiche dell’autore ritratto e denominata, secondo un noto quadro di Watteau, *Gersaintův vývěsní štít* [L’insegna di Gersaint]<sup>27</sup>. Si tratta di “una ormai notissima serie di ‘omaggi’ a vari pittori (tra i quali Albers, Brancusi, Burri, Dubuffet, Fontana)”, in cui “Jiří Kolář compone testi dattiloscritti ognuno dei quali contiene esclusivamente le lettere del nome del pittore, con ripetizioni, variazioni, sovrapposizioni che fanno corrispondere il risultato finale allo stile dell’autore citato, dal dadaismo all’informale, dall’astrazione a Duchamp”, per usare nuovamente le parole di Spatola [J. Kolář, *Fontana*, 1959–1961, fig. 6]<sup>28</sup>.

E del resto anche il celebre *Slovník metod* [Dizionario dei metodi] di Kolář, che contiene le istruzioni per l’uso delle varie tecniche di collage, è stato pubblicato per la prima volta come libro proprio in Italia soltanto nel 1986 (conteneva allora 77 metodi), con le versioni in ceco, inglese, tedesco e italiano dei testi<sup>29</sup>. Subito dopo Jiří Kolář è divenuto oggetto di interesse privilegiato da parte di artisti, critici e collezionisti, mentre in Italia gli sono state dedicate diverse mostre nei più importanti centri del movimento della poesia visuale. Particolare rilevanza aveva all’epoca lo Studio di informazione estetica di Torino, dove si è tenuta una delle prime mostre italiane di Kolář in assoluto<sup>30</sup>. Nello studio torinese si incontravano architetti, pittori, scultori, poeti e musicisti che, attorno alla figura iniziatrice di Arrigo

<sup>27</sup> Si tratta della prima parte della raccolta *Básně ticha* [Poemi del silenzio], Praha 1966 (ora in J. Kolář, *Básně ticha*, Praha 1994). Oltre alla partecipazione ad alcune antologie di poesia concreta, i suoi esperimenti con la lingua non sono stati pubblicati in Cecoslovacchia fino alla fine degli anni Ottanta. In Italia invece sono apparsi alcuni suoi testi su una rivista artistico-teorica, pubblicata in pochi esemplari, *Tool. Quaderni di scrittura simbiotica*, 1966, 5; nello smilzo catalogo, accompagnato da un testo di A. Lora-Totino, *Jiří Kolář. La poesia evidente di Jiří Kolář*, Studio di informazione estetica, Torino – Centro proposte, Firenze 1966; con il titolo tedesco di “Gersaints Aushängeschild”, *Taulma*, 1976, 2; nel libro di A. Spatola, *Verso la poesia*, op. cit., pp. 11, 12, 43n, 70, 95, 98; o, per finire, nel più completo lavoro di Janus, *Jiří Kolář*, Milano 1981 (si vedano soprattutto le riproduzioni 43–51).

<sup>28</sup> A. Spatola, *Verso la Poesia*, op. cit., p. 12.

<sup>29</sup> *Jiří Kolář*, Milano 1986.

<sup>30</sup> *Jiří Kolář. La poesia evidente*, op. cit. Lo Studio di informazione estetica era stato fondato da A. Lora-Totino assieme all’artista S. De Alexandris e al musicista elettronico E. Zaffiri, con i nomi di Studio di musica elettronica, Studio di poesia fonetica, Studio di ricerche plastico-visive. Poteva disporre anche di spazi per le mostre, spesso organizzate in collaborazione con altre istituzioni simili, come ad esempio il Centro Proposte di Firenze, diretto dalla critica L.V. Masini (*J. Kolář*, 1966), oppure il Centro Gravina (*J. Kolář*, 1969).

<<http://www.geocities.com/Athens/Agora/5156/man3.htm>> (per la traduzione ceca si veda L. Fontana, “Technický manifest (1951)”, *Výtvarné umění*, 1968, 9–10, p. 452).



Lora-Totino, si sforzavano di elaborare "una grande sintesi e un'osmosi dell'arte moderna nella vita quotidiana"<sup>31</sup>. Lora-Totino non è stato soltanto "l'instancabile organizzatore"<sup>32</sup> di molteplici attività nel campo della poesia visuale in Italia e in Europa<sup>33</sup> e il redattore delle importanti riviste *Antipiugù* e *Modulo*<sup>34</sup>, ma anche un artista sperimentale e, già dal 1964, autore di poesie foniche trasmesse non soltanto dalle radio di Parigi e Londra, ma anche di Brno<sup>35</sup>.

Come già accennato, per la conoscenza dell'arte ceca in Italia un significato fondamentale ha avuto poi l'interesse del collezionista Arturo Schwarz, arrivato a Praga per la prima volta nel 1969, come lui stesso ricorda in un recente catalogo, "grazie a una frase di André Breton, che in Praga aveva riconosciuto 'uno di quei luoghi dove si concentra il pensiero poetico'"<sup>36</sup>. Un ruolo importante nell'approfondimento della sua conoscenza dell'arte ceca era naturalmente dovuto all'amicizia con Chalupický: "as I wrote the book on Duchamp, the complete work, he contacted me. That is how our friendship grew. When my book was published in 1967–8<sup>37</sup>, he contacted me, saying that he is working on Duchamp too. And he invited me to have a lecture in the Penclub in Prague 1969. So I went there and it was started". Nelle successive visite a Praga, Schwarz ha poi avuto, tramite il suo amico praghese, l'occasione di fare conoscenza con l'arte ceca (e slovacca): "and I went eve-

rywhere with him. I didn't know what was Czech art. I didn't know anyone of the artists"<sup>38</sup>. Anche Chalupický nel 1976, rimarcando la sua teoria del "mondo diverso" dell'arte ceca, scriverà del resto che "molti di coloro che arrivavano a Praga e visitavano gli atelier degli artisti erano sorpresi dalla differenza tra ciò che vedevano in essi e ciò che conoscevano dalle gallerie e dai musei dei centri artistici dell'emisfero occidentale. [...] L'arte in questo paese si è conquistata un'atmosfera specifica che difficilmente accoglie elementi stranieri. I cechi a volta si lamentano che la loro arte del XX secolo è del tutto sconosciuta nel mondo. Soltanto Mucha, Kupka a Šíma sono conosciuti: questi artisti però hanno tutti vissuto a Parigi e appartengono solo parzialmente all'arte ceca"<sup>39</sup>. Influenzato dal punto di vista del suo amico, Schwarz, come risultato delle sue visite praghese, aveva aggiunto alla sua ricca collezione numerose opere di artisti cechi<sup>40</sup>.



Fig. 7. J. Kolář, *M.L. II*, 1966

Naturalmente al centro dell'interesse di Schwarz c'era fin dall'inizio soprattutto il surrealismo, ma in relazione ai rapporti con questo movimento lo avevano colpito anche altri artisti. Lui stesso ha ricordato alcune mostre realizzate nella sua galleria grazie ai rapporti con la

<sup>31</sup> L. Novák, "Konkrétní poezie v Itálii", *Impuls*, 1966 (I), 9, pp. 702–703 (per la citazione p. 702).

<sup>32</sup> J. Hiršal – B. Grögerová, *Let let. Pokus o rekapitulaci*, I–III, Praha 1993–1994, III, p. 57.

<sup>33</sup> A. Lora-Totino assieme a D. Mahlow hanno organizzato la *Mostra di Poesia Concreta. Indirizzi Concreti, Visuali e Fonetici*, che era parte della Biennale di Venezia del 1969 [Ca' Giustiniani, 25.9.–10.10.1969], dove erano esposte anche opere di artisti cechi: B. Grögerová – J. Hiršal, *Jobboj*; J. Kolář, *Brançusi e S. & R. Delaunay*; L. Novák, *Gloria* (1965), *Zakletá* (1965) e *Individualista* (1965); J. Procházka, *Internacionalismy*; J. Burka, "sssea" (1964).

<sup>34</sup> La rivista *Antipiugù*, dalla periodicità irregolare, è stata pubblicata negli anni 1961–1966 a Torino e Genova da A. Lora-Totino, S. Acutis, P. Carra, C. Micheletta, A. Novero, G.D. Polleri. Il quaderno *Modulo* (Silva Editore, Genova) è stato pubblicato in un numero unico nel marzo del 1966 e rappresentava la prima antologia di poesia concreta in Italia che prevedesse la presenza di artisti cechi.

<sup>35</sup> *Arrigo Lora-Totino*, op. cit., p. 14.

<sup>36</sup> Il ricordo di Praga di A. Schwarz risale all'aprile del 1996, A. Schwarz, "O Praze s láskou", *Český surrealismus 1929–1953*, a cura di L. Bydžovská – K. Srp, Praha 1996, p. 8.

<sup>37</sup> A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York-London 1969 (per la traduzione italiana si veda Idem, *La Sposa messa a nudo in Marcel Duchamp*, Torino 1974).

<sup>38</sup> Da una conversazione tra l'autrice e A. Schwarz, Milano 2 aprile 2003. La loro amicizia avrebbe portato alla realizzazione della già citata mostra dei *ready-mades* di Duchamp. Lo stesso Chalupický ricorda brevemente la mostra in Idem, *Úděl umělce duchampovské meditace*, Praha 1998, p. 404.

<sup>39</sup> J. Chalupický, "Umění v odlišném světě" [1976], Idem, *Cestou necestou*, Jinočany 1999, p. 229.

<sup>40</sup> "I had also collected the great number of contemporary Czech artists. I can tell you the names: Jiří Balcar, Zdeněk Beran, Vladimír Boudník, Václav Boštík, František Hudeček, František Janoušek, Jiří John, Eva Kmentová, Jiří Kolář obviously, Stanislav Kolibal, Vladimír Kopecký, Karel Malich, Alex Mlynářčik, Karel Nepraš, Ladislav Novák, Petr Orišek, Vladimír Preclík, Milan Ressel, Jindřich Štyrský, Adriana Šimotová, Zbyšek Sion, Karel Teige, Toyen, Jana Želibská", dalla citata intervista con A. Schwarz.

neoavanguardia ceca: negli ultimi anni della sua esistenza (la galleria è stata attiva dal 1954 al 1975) ha ospitato, tra il 1969 e il 1975, diverse mostre (monografiche e collettive) di artisti cechi. L'esposizione in una galleria così prestigiosa assicurava naturalmente agli artisti un'eco europea: "è così ho avuto l'onore di esporre nella mia galleria milanese (chiusa poi nel 1975) nel 1969 František Janoušek, nel 1972 Jiří Kolář, due anni dopo Ladislav Novák e nel 1975 in una mostra intitolata *Le Cadavre Exquis*<sup>41</sup>, realizzata per il museo di Saint-Etienne, ho scelto anche cinque *cadavres exquis* del 1934 di Bartovský, Chalupecký, Gross e Hudeček. Nel 1989, nell'ambito della grande mostra *I Surrealisti* nel palazzo reale di Milano ho esposto opere di Heisler, Adolf Hoffmeister, Štyrský, Teige e Toyen. Questo solo per spiegare che il mio interesse per l'arte ceca, e in particolare per il surrealismo ceco, non risale certo a ieri"<sup>42</sup>. In relazione alla tradizione del surrealismo ceco Schwarz è anche entrato in contatto con l'opera di Jiří Kolář ed è stato proprio lui il primo a esporre in Italia le sue opere in cui il soggetto diventa all'improvviso (e liberamente) il simbolo di se stesso e non deve essere usato soltanto nel contesto dal quale è stato strappato. Sempre nella sua galleria ha organizzato nel 1972 una retrospettiva (e pubblicato un bel catalogo) dal sintomatico titolo *Jiří Kolář. L'Arte come forma della libertà*, che allora apparteneva alle mostre più complete dell'opera di Kolář in assoluto<sup>43</sup>.

Kolář ha trovato molti appassionati ed entusiasti ammiratori della sua opera anche tra gli artisti, i poeti e i critici non soltanto in Germania e Francia, ma anche in

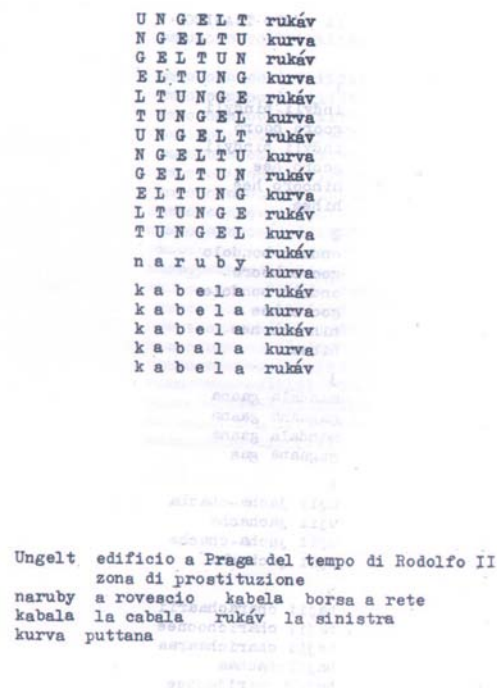


Fig. 8. L. Novák, *Ungelt*, 1959–62

Italia. È stato infatti uno degli artisti preferiti di Angelo Maria Ripellino, che probabilmente ha anche fatto da tramite per la collaborazione di Kolář con la casa editrice Einaudi, che ha spesso utilizzato i suoi collage per le copertine dei suoi libri. In una delle più lucide analisi dell'opera dell'artista ceco, Ripellino ha scritto che "il lavoro di Kolář rassomiglia a un'azione teatrale spartita in due tempi antitetici. Vien prima la distruzione: egli amputa, sgretola, ciancia atlanti, partiture, messali, vocabolari, vignette di rotocalchi, dipinti di grido. Segue quindi il pacato processo di rincollatura, la flemmatica manipolazione, che conferisce agli scritti ed ai quadri smembrati un nuovo valore semantico. Le immagini, martoriate da sfregi e brancicature si ricompognono come vedute distorte di un universo 'sbagliato'<sup>44</sup>. Nel 1957 lo stesso Ripellino ha anche favorito nel suo studio la conoscenza di Kolář ("un piccolo uomo con due occhi che sprizzavano ironia") con Achille Perilli e allora è iniziata un'amicizia creativa, che si è poi approfondita negli anni del soggiorno parigino di Kolář (a partire dal

<sup>41</sup> La mostra *Il Cadavere Squisito, La Sua Esaltazione* (Milano 1975) ha presentato per la prima volta questa nota e molto interessante tecnica surrealista. Una delle raccolte presentate era "inedita" e "dedicata ai 'cadaveri squisiti' cecoslovacchi, tra i più belli e inquietanti", l'articolo del quotidiano *Il Mondo* è ripubblicato come facsimile nel libro *Arturo Schwarz. La Galleria 1954–1975*, a cura di A. Giulivi – R. Trani, Milano 1995, p. 570.

<sup>42</sup> A. Schwarz, "O Praze", op. cit., p. 8. Per completezza va ricordato che Schwarz ha organizzato anche una mostra di Jiří Balcar (1969–1970) e ha pubblicato nel 1974 la prima monografia di Novák con un lungo studio di J. Chalupecký.

<sup>43</sup> *Jiří Kolář* [Galleria Schwarz, 2.3.–31.3.1972], Milano 1972. Il catalogo contiene testi di A. Schwarz, "Jiří Kolář, L'arte come forma della libertà", pp. 10–15; "Jiří Kolář si presenta da sé", pp. 16–23; J. Chalupecký, "Per Jiří Kolář", pp. 24–41; J. Kolář, "Forse niente, forse qualcosa", pp. 42–55; V. Burda, "Conversazione con Jiří Kolář a proposito della 'poesia evidente'", pp. 56–82; V. Burda, "Voci del glossario di Jiří Kolář", pp. 84–109; B. Kolářová, "Biografia", pp. 110–111; Idem, "Bibliografia", pp. 112–113.

<sup>44</sup> J. Kolář, *Collages*, con uno scritto di A.M. Ripellino, Torino 1976, p. 40 (il testo è stato ripubblicato diverse volte, si veda ad esempio A.M. Ripellino, "Il sangue dei sogni è verde", Idem, *Saggi in forma di ballate. Divagazioni su temi di letteratura russa, ceca e polacca*, Torino 1978, pp. 235–258).

1980). L'artista italiano ricorda di essere andato lì "a trovarlo per realizzare il libro della mia Librericiuola con sue poesie visive e mie acqueforti *Pět básní s porušenou myslí*"<sup>45</sup>. Oltre a lui Perilli aveva a Praga naturalmente anche molti altri amici che lo interessavano anche come artisti, in primo luogo Jan Kotík, Václav Boštík e Stanislav Kolíbal<sup>46</sup>. A distanza di anni lui stesso ricorda che "le prime opere ceche che ho conosciuto sono le opere del Gruppo 42 – Lhoták, Kolář... Quelle piacevano molto a Ripellino. Lhoták con i suoi aeroplanini un po' naïf. Kolář partiva dalla poesia visiva e quindi aveva questo gusto un po' surrealista, dada, mescolava i generi. Ha avuto un gusto sottile per la composizione, per l'immagine. E poi, dopo, le opere di Kolíbal e Boštík. Lui lavorava molto più sulla tensione astratta, aveva, diciamo, una formazione diversa rispetto a Kolář. Io penso che Kolář e Boštík siano i due artisti più importanti che ci sono oggi a Praga, anche dopo la morte di Kolář. Ho conosciuto anche altri artisti cechi perché sono venuti a Roma per una mostra dell'arte ceca alla Galleria nazionale d'arte moderna. Karel Malich per esempio non era male. Adesso non mi piace proprio per niente, le ultime cose in particolare, lui segue sempre la moda, secondo me. Anche Novák, che ha fatto una grande mostra qui a Orvieto"<sup>47</sup>. Io purtroppo non ci sono potuto andare e lui è morto qualche mese dopo. Lui mi piaceva molto, soprattutto il suo lato surrealista. Io credo che l'arte ceca degli anni Sessanta sia una delle cose più importanti successe in Europa. Tutti gli artisti hanno infatti una propria autonomia precisa. E, purtroppo, come avviene per tutti i paesi dell'est, oggi

gli artisti non sono ancora molto conosciuti fuori dalla Repubblica ceca"<sup>48</sup>. Perilli ha indubbiamente ragione, anche se uno dei pochi artisti degli anni Sessanta capaci di uscire da questo quadro non troppo incoraggiante è stato proprio Jirí Kolář, al quale è stata dedicata ancora pochi anni fa (1998) una grande personale a Roma<sup>49</sup>.

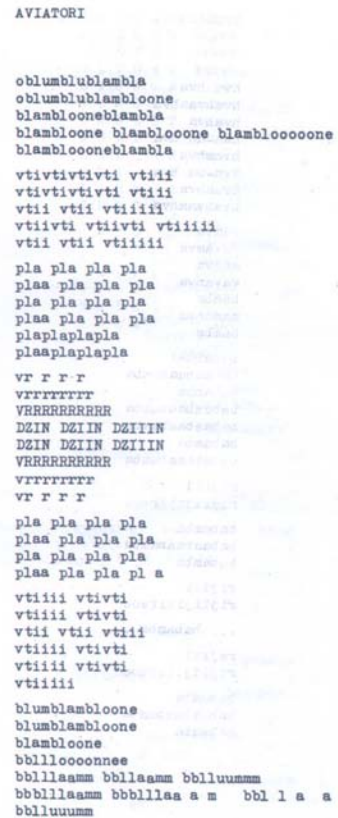


Fig. 9. L. Novák, *Aviatori*, 1957–58

La poesia visuale di Kolář è un "medium" che utilizza come suo materiale di base fotografie e riproduzioni: in questo modo nella sua opera sono entrate anche le rielaborazioni di elementi italiani, come del resto era già avvenuto nei collage di Karel Teige, e questo non solo

<sup>45</sup> A. Perilli, "Per Kolář, un amico", *Metek*, 2003, 4, p. 22. Perilli aveva però fatto conoscenza con l'Europa centrale già nel 1947: all'episodio ha dedicato un intero capitolo del suo libro dedicato alle attività del gruppo Forma 1, A. Perilli, *L'Age d'Or di Forma 1*, Roma 2000, pp. 55–63.

<sup>46</sup> Nel 1968 Perilli è stato invitato, come unico rappresentante italiano, a un simposio in Jugoslavia: "successivamente, invece, nel '68 mi sono trovato a un 'rencontre' internazionale tra artisti dell'Europa occidentale e dei paesi dell'est a Vela Luka, dove c'era una delegazione abbastanza grossa di cechi. Perché questo rencontre è stato organizzato dal mio amico Jean-Clarence Lambert, e lui ha invitato molti cechi: Václav Boštík, Stanislav Kolíbal, il critico Miroslav Míčko, ancora Slavík e anche Kotík era a Vela Luka. Da lì sono partiti i miei rapporti con la generazione nuova, un'altra generazione rispetto a Kolář e anche a Kotík. Míčko mi fece poi comprare due quadri dalla Galleria nazionale di Praga e mi ha organizzato una mostra alla Národní galerie [*Achille Perilli. Práce z let 1961 – 1969, Národní galerie, Praha 1970*]", da un'intervista dell'autrice con A. Perilli, Orvieto 2 luglio 2003.

<sup>47</sup> *Ladislav Novák*, Palazzo dei Sette, Orvieto 1999 (i testi nel catalogo sono di J. Machalický e Sarenco).

<sup>48</sup> Dalla citata intervista con A. Perilli. Con concetti simili anche in A. Nicastrì, "Ripellino a umění východní Evropy. Rozhovor s Achillem Perilli", *La Nuova Rivista Italiana di Praga*, 2000–2001/VI., n. 2–1, p. 127.

<sup>49</sup> *Jirí Kolář*, Palazzo Barberini, Roma 1998 (i testi nel catalogo sono di J. Machalický, "Una strada aperta. J. K. – poeta inventore"; V. Karfík, "Poesia non sono solo i versi"; A. Perilli, "Un catalogo di immagini"). La mostra faceva parte di uno dei più recenti scambi culturali, visto che contemporaneamente a Praga si è tenuta la mostra *Forma 1 e i suoi artisti 1947/1997*, Konírna Pražského hradu, Praha 1998 (poi Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1999, catalogo a cura di S. Lux – G. Bonasegale).

come motivo guida dei suoi “collage-diari” e “collage-ricordi”, ma più in generale in tutta la sua opera<sup>50</sup>. Originalissima è la sua interpretazione della storia dell’arte, continuamente rielaborata utilizzando le riproduzioni di capolavori famosi: è più che probabile che in questo modo Kolář volesse richiamare l’attenzione sul fatto che l’opera d’arte non è più riproducibile, come si diceva ancora qualche decennio fa [J. Kolář, *M.L. II.*, 1966, fig. 7]. Gli impulsi del presente gli hanno offerto nuove possibilità e con la sua opera ha cercato di provocare una discussione generale sul concetto stesso di “opera d’arte” e sul suo significato nascosto, di ispirare una riflessione e un percorso di ricerca. Le associazioni che le sue opere suscitano nello spettatore sono di solito di carattere piuttosto intimo e proprio per questo è sorprendente con quanta intensità l’immaginazione di Kolář abbia seguito un principio analogo allo sviluppo tecnologico. La sua risposta è stata infatti l’invenzione di innumerevoli tecniche di realizzazione del collage, dalla sovrapposizione di due o più motivi, alla deformazione dei materiali e del loro riciclaggio (una sorta di primo passo verso la postproduzione), grazie alle quali ha cercato di reagire in modo originale al problema allora attuale dell’arte “moltiplicata” perché “la molteplicità degli aspetti e delle discipline è un tratto comprensibile e oggi del tutto caratteristico”<sup>51</sup>.

#### IV. LADISLAV NOVÁK

Il secondo artista, oltre a Kolář, che ha svolto in Boemia un ruolo importante nella formazione di una poesia sperimentale di tipo visuale e allo stesso tempo “intermediale” (e con un profondo legame con l’Italia) è stato Ladislav Novák (1925–1999). Questo poeta (e allo stesso tempo traduttore, insegnante e artista solitario) di una generazione successiva a quella di Kolář, proveniente dalla periferia, ha fatto un ulteriore passo avanti nel superamento della frontiera della lingua e nel corso della sua attività artistica ha assimilato diversi procedimenti sperimentali. Dal punto di vista artistico la sua opera si è mossa soprattutto all’interno di due sfere precise: a metà strada tra il collage e il disegno e tra la poesia visuale e la poesia fonica. Il suo interesse principale, di

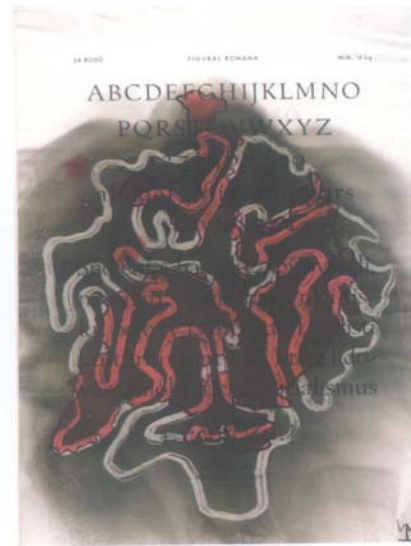


Fig. 10. L. Novák, *Alfabeto*, 1962–63

chiara derivazione surrealista, astrattista e dadaista, si è concentrato su tipi non tradizionali di realizzazioni che grazie alla novità dei procedimenti adottati superavano la divisione disciplinare, unendo i loro elementi artistici e letterari con una spiccata predilezione per l’ampliamento delle possibilità di comunicazione per mezzo dell’aspetto fonico della poesia.

Attorno al 1957 la sua concezione artistica si è manifestata prima nella poesia, quando si è cominciato a distanziare dalla struttura tradizionale del verso: se all’inizio utilizzava ancora la comune semantica della lingua, presto ha cominciato a modificarla attraverso l’intervento dell’elemento artistico. Sotto l’influenza delle strutture di Victor Vasarely (che conosceva attraverso le trasmissioni della radio viennese) è nata la sua serie di *costellazioni*, cioè di gruppi di parole incatenate l’una accanto all’altra (o sotto l’altra) in strutture grafiche piatte, organizzate sulla base di affinità grafiche, ma molto diverse semanticamente [L. Novák, *Ungelt*, 1959–62, fig. 8]. Questo principio creativo è stato caratterizzato dalla rivista *Antipiugù*, in uno dei primi testi pubblicati in Italia sull’opera di Novák, probabilmente opera di A. Lora-Totino, nel modo seguente: “la tentazione concretista a rivivere l’“astratto” nei suoi termini storici, che è la tendenza involutiva del movimento, si corregge nella ricerca di un equilibrio fra le ‘forme’ degli oggetti e i sistemi di comunicazione individuale”<sup>52</sup>. Nello stes-

<sup>50</sup> La frequente tematica cittadina nei collage di Kolář testimonia il suo interesse per l’analisi di questo spazio sociale che aveva caratterizzato le sue opere giovanili all’interno della Skupina 42.

<sup>51</sup> J. Kolář, *Odpovědi*, op. cit., p. 9.

<sup>52</sup> “Ladislav Novák, Integrazioni, Costellazioni, Onomatopoeie”, *Antipiugù*

so numero sono state pubblicate anche le prime poesie *onomatopeiche* di Novák, che dimostrano, attraverso il lavoro su un gruppo di consonanti appena creato che contiene una potenziale qualità acustica, il suo parallelo interesse per la forma acustica della poesia [L. Novák, *Aviatori*, 1957–58, fig. 9]. Lora-Totino ha caratterizzato lo sforzo dell'artista ceco come "una 'ulteriore' libertà", che "per gli oggetti, non può più porsi come proposta di un fondamento metafisico o comunque autoritario della loro 'forma', ma resta contenuto nei limiti dell'effettivo contrasto di progettazioni implicito in ogni singolo oggetto"<sup>53</sup>.



Fig. 11. L. Novák, *Rose*, inizio anni Sessanta

Accanto all'astrazione geometrica Novák ha negli stessi anni scoperto anche l'approccio opposto di Jackson Pollock, che ha trasformato in una sorta di scrittura automatica astratta. Le poesie *distrutte*, *squartate* e i testi *cotti* e *preparati* di Novák conservano soltanto dei frammenti del testo "originale", che vengono riplasmati con la tecnica del collage [L. Novák, *Abeceda*, 1962–63, fig. 10]. Nei primissimi anni Sessanta ha iniziato poi a creare oggetti fatti di carta scritta e poi tagliata a pezzettini, con i quali prendeva coscienza dell'attualità del trapasso dell'opera d'arte nello spazio e della sua mutabilità nel tempo<sup>54</sup>. Questo processo è ad esempio evidente

*giù*, 1966, 4, non paginato (nel numero sono riprodotte anche opere di J. Híršal a B. Grögerová).

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Nel catalogo dell'ultima mostra di Novák in Italia, Jiří Machalický illustra le sue tecniche in questo modo: "questi procedimenti permettono di rompere la composizione originaria, di fondere oiani distinti, di esplorare gli angoli più remoti dei pensieri e dei sentimenti, di sviluppare la superficie nello spazio, di unire il sistema al caso, di creare un'opera perenne eppure, nonostante tutto, liberamente variabile, che dovrebbe

nel ciclo di oggetti *Růže* [Rose, 1962], che, in una recensione pubblicata in occasione della mostra di Novák nella Galleria Schwarz, sono stati giustamente descritti come "la lacerazione di carte diverse, di giornali, di libri, di registri, ricomposte poi in un ordine eccitato e al tempo stesso tenerissimo. In questo modo la poesia, che per Novák è stata sino al 1960 uno strumento di tradizione, assume l'aspetto di un evento plastico, che muovendo dal proprio materiale, testi, alfabeti, grafismi, elabora incessantemente nuove forme di materializzazione"<sup>55</sup> [L. Novák, *Růže*, inizio anni Sessanta, fig. 11]. Nel corso degli anni la partecipazione del materiale alla dimensione artistica della sua opera ha cominciato a manifestarsi anche nell'originalità delle modalità di creazione dei collage scoperte. Alle più famose appartengono la tecnica dell'*alchimage* (1962–64) e del collage chimico, variante creativa di collage distruttivo che altera la struttura della riproduzione del quadro e dunque il suo significato [L. Novák, *Les dansens? Les fantômes?*, 1974, fig. 12]. Negli anni Settanta-Ottanta Novák ha poi sviluppato la sua tecnica personale del *froissage*, ossia dello *sgualciage* interpretato, in cui attraverso il disegno traccia i contorni delle rughe della carta accartocciata [L. Novák, *L'homme grenouille*, 1974, fig. 13], e, attorno alla fine degli anni Ottanta, quella del *veronage*, nata proprio in occasione di una sua visita in Italia.

E visto che il caso ha ricoperto nell'opera di Novák un ruolo importante fin dall'inizio, anche alla base della nascita di questa nuova serie di collage c'è un avvenimento casuale, avvenuto a Verona nel 1989. L'episodio è stato descritto da Jiří Valoch: "nella primavera del 1989 si è recato a Třebíč Francesco Conz, editore e collezionista, particolarmente interessato agli artisti del movimento Fluxus, agli autori di poesia visuale e ai rappresentanti del lettrismo. Nel giugno dello stesso anno è stato lui a invitare l'artista a Verona, chiedendogli di sfruttare il soggiorno italiano anche per lavorare. Il metodo del *froissage* è piuttosto lento e oltretutto Novák

neppure soffrire d'invecchiamento, perché la sua propria storia diventa parte di se stessa", J. Machalický, "Novák: avventure infinite, incontri magici", *Ladislav Novak*, Orvieto 1999, p. 8.

<sup>55</sup> *Ladislav Novák. Il Surrealismo Eretico* [Galleria Schwarz, 5.7.–30.9.1974], Milano 1974. Si veda anche la recensione "Ladislav Novak. Galleria Schwarz", pubblicata dalla rivista *Panorama* l'11 Luglio del 1974 e riprodotta come facsimile nel libro *Arturo Schwarz*, op. cit., p. 557.

voleva realizzare in un ambiente così nuovo qualcosa di nuovo... Il risultato sono i *veronage*, denominati, a differenza delle altre tecniche da lui elaborate, non dal tratto saliente del metodo utilizzato, ma secondo il luogo che ne aveva stimolato la nascita<sup>56</sup>. Praticamente si tratta di macchie di inchiostro di china, in cui il nero rappresenta contemporaneamente, oltre alle sfumature del rosso e del grigio, tutti gli altri colori. Le macchie venivano poi gettate su una superficie umida e l'artista ne determinava il significato con altri interventi (sotto forma di disegni o di collage) che davano vita a simpatiche figure fantastiche. La tecnica del *veronage* ha significato anche la rivalutazione dei vecchi lavori di Novák con la china ed è stata utilizzata anche nei disegni realizzati proprio l'anno dopo aver scritto (cosa certo non casuale) un lungo testo dedicato a Jackson Pollock (1961)<sup>57</sup>. Questa poesia concreta, *Immaginaria biografia di Jackson Pollock*, è stata pubblicata in italiano nella traduzione di Mariana Poggi, che ha dedicato all'attività artistica di Novák nel 1976 una tesi di laurea diretta da A.M. Ripellino<sup>58</sup>. Nel settembre del 1977 ha curato un numero speciale della rivista *Tau/ma* (che avrebbe poi pubblicato anche testi di Kolář), che conteneva una scelta di testi di Novák (*Testi 1961–1976*), alcuni dei quali pubblicati per la prima volta in assoluto: oltre alla poesia citata si trattava del ciclo *Nove disegni interpretati*, in cui viene infatti interpretata una forma lineare organica, i cui punti segnalati aiutano a descriverne il continuo movimento immaginario, e altri testi<sup>59</sup>.

Uno dei motivi per cui Pollock ha così affascinato



Fig. 12. L. Novák, *Les dansens? Les fantômes?*, 1974

Novák è stato naturalmente il suo metodo automatico che ha sfruttato elaborando la tecnica del *disegno topologico*, in cui vale la regola che la linea non si può mai incrociare (e questo anche all'aperto su elementi naturali). In seguito, sfruttando un principio simile, sono nati anche i cosiddetti *testi topologici*, che, partendo dall'aspetto grafico di una parola scritta, ne sottolineavano anche il significato semantico (il disegno poteva poi, in alcuni casi, accentuare la qualità sonora dei singoli suoni)<sup>60</sup>. Allo stesso tempo lo interessavano anche il processo di utilizzo del corpo nella nascita dell'opera d'arte: in un dettagliatissimo studio, uscito per la prima volta in italiano, francese e inglese, nel catalogo della mostra di Novák organizzata da Schwarz, Jindřich Chalupěcký ha infatti scritto che “il rimedio più efficace contro la degenerazione del surrealismo (e di tutta una parte dell'arte contemporanea), contro l'ermetismo dotto e l'esclusivismo accademico è per Novák la sua concezione attiva della poesia e dell'arte che, secondo lui, sono fondamentalmente attività sensuali e materiali. Il solo vero medium dell'arte è il corpo umano. Il corpo è il mio universo e, inversamente, l'universo è il mio corpo: il corpo è la mia vera trascendenza. L'arte restituisce all'uomo il mondo e l'uomo a se stesso”<sup>61</sup>. Chalupěcký, che in quegli anni era diventato il più ricercato interprete dell'opera di Novák, ha rimarcato nei suoi testi soprattutto il coinvolgimento nella sua opera della corporeità, cosa che si è manifestata in molti modi diversi. Uno di essi era costituito da una sorta di istruzioni, in

<sup>56</sup> *Proměny Ladislava Nováka*, Praha 2002, p. 62 (testo introduttivo di J. Valoch).

<sup>57</sup> L. Novák, *Pocta Jacksonu Pollockovi*, Praha 1966. L'autore ha scritto anche due composizioni poetiche intitolate “Imaginární život J.P.” [La vita immaginaria di J.P.] e “Obrazy J.P.” [I dipinti di J.P.].

<sup>58</sup> “Fiktivně reálný a reálně fiktivní rozhovor s Ladislavem Novákem v prostoru mezi Třebíčí, Turnovem a Prahou na rozhraní podzimu 1994 s použitím autorových autentických citací při hledání souřadnic jeho ztroskotání”, *Ladislav Novák*, Ústí nad Labem – Praha – Liberec – Brno – Cheb – Hradec Králové – Turnov 1994, non paginato.

<sup>59</sup> Questo numero monografico (“Ladislav Novák. Testi 1961–1976”, *Tau/ma*, 1977, 4) conteneva “Immaginaria bibliografia di Jackson Pollock” [1961], pp. 3–22; “Nove disegni interpretati” [traduzione italiana e reprint del testo ceco “Devět interpretovaných kreseb”, 1967], pp. 23–32; “Grande poema marino – ovvero – gocce in cappucci di plastica” [1968], pp. 35–38; “Le cerimonie nere” [1976], pp. 39–44; “Certamente” [1976], pp. 45–46. La rivista *Tau/ma*, diretta da A. Maramotti, C. Parmiggiani a M. Diacono, veniva pubblicata a New York, Bologna e Roma con una tiratura di 500 copie.

<sup>60</sup> Novák ha realizzato una serie di “azioni” nella natura a partire dagli anni 1969–1970 e poi in tutto il decennio successivo.

<sup>61</sup> J. Chalupěcký, “Il surrealismo eretico di Ladislav Novák”, *Ladislav Novák*, Milano 1974, pp. 14–15. Questo catalogo, che riproduceva 90 opere in bianco e nero e 4 a colori, rappresenta anche la prima consistente monografia di Novák in assoluto.

base alle quali il lettore può da solo realizzare qualcosa che somiglia da vicino alle "azioni". A partire dal 1964 è nato ad esempio il ciclo *Básně pro pohybovou recitaci* [Poesie per recitazioni mobili], che sono orientate verso le possibilità del corpo umano e rappresentano le descrizioni di progetti da realizzarsi spazialmente. Spesso si tratta naturalmente di descrizioni assurde, provocatorie e che contengono al proprio interno una notevole dose di humor, come possiamo verificare nel caso dei *Návody, jak se chovat před obrazy* [Istruzioni su come ci si deve comportare davanti ai quadri]:

Davanti alla Monna Lisa di Leonardo  
in un pesante scafandro da sommozzatore della fine del secolo scorso attraverso una finestrella svitata nell'elmo spingi fuori il corno e suona *halal*<sup>62</sup>.

Oltre alla descrizione in se stessa, questo tipo di testi esprime un netto spostamento nella concezione di Novák dell'opera d'arte. Oltre alla struttura assoluta dell'opera, rappresentata dalla linea dei collage, si manifesta parallelamente una forma relativa dell'opera, la cui qualità ed esistenza sono influenzate in misura determinante dalla partecipazione attiva dello spettatore (in questo caso del lettore). Questo principio dell'attività di Novák è sempre stato indirizzato verso la ricerca di un arricchimento delle possibilità di comunicazione tra gli uomini: in modo molto marcato ciò si è manifestato nel suo interesse nei confronti della qualità fonica dei suoi esperimenti. A questo punto è necessario rimarcare che l'orientamento di Novák verso la problematica del suono e l'inizio della sua passione per la poesia orale sono stati profondamente influenzati dalla conoscenza dei versi onomatopeici degli indiani e degli eschimesi, pubblicati attorno alla metà degli anni Cinquanta, e dallo studio dell'alterazione delle strutture linguistiche da parte dell'avanguardia (come nel caso della poesia onomatopeica). Naturalmente una delle principali fonti d'ispirazione era stata per lui la traduzione ceca delle *Parole in libertà* (1916) di F.T. Marinetti<sup>63</sup>: come ha scritto lo stesso Novák nell'unico testo che in ceco ha dedicato alla poesia sperimentale italiana, "l'Italia settentrionale è in sostanza la culla della poesia moderna, anche se non è l'unica culla. Già prima della prima

guerra mondiale lì era esploso il futurismo, in cui – come dimostrano i manifesti di Marinetti – erano già contenute come in un seme quasi tutte le più importanti tendenze dell'attuale poesia sperimentale: la poesia visuale, la poesia fonica, la metaforicità, la scrittura automatica, la simultaneità. . . e in quest'elenco potremmo continuare ancora a lungo"<sup>64</sup>.



Fig. 13. L. Novák, *L'homme grenouille*, 1974

Ma naturalmente il suo interesse dipendeva soprattutto dai legami con l'arte internazionale di quegli anni. L'Italia settentrionale Novák l'avrebbe infatti visitata diverse volte: e la prima volta nel 1968 (come tappa di un viaggio nei Balcani), poi nel 1971, 1973, 1989 e molte volte nel corso degli anni Novanta, quando ha preso ripetutamente parte agli incontri organizzati dagli autori della poesia visuale. Il suo legame con l'Italia è stato descritto dallo stesso artista nel modo seguente: "quando sono in Italia, caro amico, allora *sono*. Quando sono a Brno non sono del tutto sicuro se veramente sono: nemmeno qui a Třebíč, nemmeno a Vienna, nemmeno a Francoforte, oppure. . . In Italia però di solito sono, per dire la verità non così spesso, ma sono. Fino alla mania, alla mania"<sup>65</sup>. Nel corso delle manifestazioni e dei concerti italiani, che avevano spesso il carattere di esibizioni pubbliche, venivano presentati gli esperimenti di *poesie foniche uditive*, che utilizzano gli aspetti fonici della lingua e sono basate soprattutto sull'oralità dell'esecuzione. Il modo in cui Novák ha sfruttato a modo suo la formula della poesia fonica è testimoniato dalle poesie che analizzano la struttura fonetica della lingua e dalle sue esibizioni, alcune delle quali sono state a suo tempo registrate su supporti magnetofoni-

<sup>62</sup> L. Novák, *Receptář*, Praha 1992, p. 45. Si tratta di una scelta delle tante istruzioni per l'uso composte da Novák.

<sup>63</sup> La traduzione ceca era stata pubblicata in una bella edizione di lusso, F.T. Marinetti, *Osvobozená slova*, Praha 1922.

<sup>64</sup> L. Novák, "Konkrétní poezie v Itálii", *Impuls*, 1966 (I), 9, p. 702.

<sup>65</sup> Idem, "Le macchie gagnolanti", *Metek*, 2001, 3, p. 38.

ci<sup>66</sup>. L'artista ceco "lavora soprattutto sulla voce e cerca di evitare che sia la tecnica del magnetofono a lavorare per lui"<sup>67</sup> e una dimostrazione indiretta dell'ingresso del proprio corpo nell'"esecuzione" conferma che questo tipo di poesia visuale è pensato non tanto per l'orecchio quanto per l'occhio. In questo modo Ladislav Novák faceva partecipare a queste *performance* il suo corpo con gesti, movimenti e smorfie, come si può vedere sulle fotografie (di un periodo successivo) che si sono conservate<sup>68</sup>. Naturalmente questo tipo di esperimenti "intermediali" della poesia visuale caratterizzano anche altre forme artistiche, come ad esempio tutte quelle manifestazioni teatrali basate sulla combinazione di parole, vocali, consonanti, sospiri e rumori che hanno caratterizzato la sperimentazione della Nuova musica. Parlando di questi fenomeni del resto ci siamo già più volte venuti a trovare in stretto rapporto con questo importante movimento che si riprometteva di sovvertire e distruggere la suddivisione tradizionale dell'arte in comparti stagni non comunicanti.

#### V. IL PRINCIPIO MUSICALE

La questione della "sonorità" dell'opera ci obbliga a tornare brevemente a Kolář, della cui opera non a caso è stato detto "che moltiplica immagini come onde sonore"<sup>69</sup>. Con la sua opera l'artista ceco ha alterato non soltanto la concezione tradizionale della poesia e dell'arte figurativa, ma allo stesso tempo ha anche indagato quella zona di confine compresa tra la poesia e il suono. Il suono riprodotto ha infatti attirato la sua attenzione tanto quanto la riproduzione delle opere d'arte. Nei non troppo noti *grammoggetti* e nella sua *grammopoesia*, in cui si può ascoltare "una musica con interruzioni, rotta, incollata, sgualcita, bruciata, musica rattoppata...

perfino musica di sculture"<sup>70</sup>, Kolář si è decisamente avvicinato agli sforzi sperimentali della Nuova musica<sup>71</sup>. I suoi temi musicali sono comunque realizzati sia sotto forma di oggetti "muti" che sotto forma di alcuni collage musicali, che naturalmente non hanno una vera e propria dimensione sonora, ma si limitano a presentare le sensazioni musicali dell'autore agli occhi dello spettatore. Anche se in realtà si è concentrato soprattutto sull'aspetto visuale, apparentemente è quindi arrivato a conclusioni analoghe a quelle di Ladislav Novák, che con la sua poesia fonica ha studiato soprattutto l'aspetto sonoro delle parole.

Alla variante visuale di questo tipo di creazione artistica indirizzata verso gli aspetti musicali si è però dedicato in Boemia soprattutto un altro artista che ha avuto un legame piuttosto stretto con l'Italia e che rappresenta un tipo molto diverso (e molto più provocatorio) di intellettuale rispetto all'approccio (anti)razionalista di Kolář e umoristico e giocoso di Novák. Milan Knížák (1940), oggi figura pubblica ben nota ed estremamente controversa, ha lavorato molto, soprattutto negli anni Sessanta, sulla decostruzione della musica. Quest'artista intermediale e multimediale, che è stato a Praga uno dei primi sostenitori dell'azione individuale e ha fatto parte del movimento internazionale Fluxus come "chairman Fluxus East"<sup>72</sup>, ha iniziato attorno al 1963 a lavorare con i dischi e a "manipolarli nei modi più diversi". Rallentando e accelerando la composizione originaria la trasformava in una cosa diversa: "nel 1965 ho iniziato a distruggere i dischi: li graffiavo, bucavo, spezzavo. Facendoli suonare (cosa che distruggeva le puntine del grammofono e i grammofoni stessi) nasceva una musica completamente nuova. Inattesa, straziante, aggressiva e umoristica [...] Ho poi sviluppato ulteriormente questo metodo. Ho iniziato a incollare i dischi, a dipingerli, a bruciarli al fuoco, a tagliarli, a incollare parti di dischi

<sup>66</sup> RegISTRAZIONI della sua poesia fonica sono state pubblicate in diversi dischi (a partire dal 1969), una è stata pubblicata con nella nota raccolta *Futura. Poesia sonora*, Milano 1978 ed è disponibile all'indirizzo <<http://www.ubu.com/sound/novak.html>>.

<sup>67</sup> B. Grögerová, "Fónická poezie", *Impuls*, 1966 (I), 6, p. 471.

<sup>68</sup> Negli anni Ottanta e Novanta Sarenco ha diretto a Illasi nei pressi di Verona il centro Domus Jani, dove si incontravano regolarmente artisti di tutto il mondo. Le fotografie di Novák, tratte da queste performance, sono state realizzate da F. Garghetti, *Fotolampo. Le performances dei poeti. Fotografie di Fabrizio Garghetti*, Milano 1998 (il catalogo contiene testi di J. Blaine, D. Carugati, G. Dorfler, F. Leonetti e Sarenco). Sono presenti anche fotografie di J. Kolář, M. Knížák, K. Trinkewitz.

<sup>69</sup> Dal testo introduttivo di Janus al citato volume *Jiří Kolář*, Milano 1981, non paginato.

<sup>70</sup> J. Kolář, "Grammopoesie, Grammoggetti", *Jiří Kolář*, Milano 1986, p. 87.

<sup>71</sup> Sulla situazione ceca della Nuova musica e i tentativi "intermediali" degli anni Sessanta si veda la sezione "Zvuk, hudba" nel catalogo *Akce, slovo, pohyb, prostor. Experimenty v umění šedesátých let*, a cura di V. Havránek, Praha 1999, pp. 270–299.

<sup>72</sup> Nei suoi testi memorialistici Knížák scrive che alcuni suoi lavori lo avvicinavano alle attività degli artisti del Fluxus, ma che per il resto "il mio lavoro partiva da un altro luogo e andava in un'altra direzione e spesso non aveva niente in comune con le attività del Fluxus", M. Knížák, *Cestopisy*, Praha 1990, pp. 112, 128.



diversi e così via, tutto ciò per raggiungere la massima diversità sonora". Uno di questi dischi lo ha prodotto nello stesso anno come *multiple samizdat* ("edizioni" Aktual), ma "ho l'impressione che non l'ha comprato nessuno, e costava solo 10 corone. Negli anni Settanta mi è venuto a trovare Giancarlo Politi, della rivista Flash Art, e si è portato i dischi in Italia. Lì Gino di Maggio li ha pubblicati"<sup>73</sup> [M. Knížák, *Destruovaná deska*, fine anni Sessanta, fig. 14].



Fig. 14. M. Knížák, *Disco distrutto*, fine anni Sessanta

A partire dalla fine degli anni Sessanta Knížák ha sviluppato ulteriormente i suoi interventi meccanici sulle incisioni musicali, arricchendone il principio musicale-artistico. Mentre l'artista ceco iniziava a lavorare anche sulle note stampate, i suoi dischi distrutti si sono ben presto trasformati in oggetti artistici. Attività molto simili a queste (e alla poesia visuale) possono essere considerati anche tutti gli esperimenti legati alla *grafica musicale*<sup>74</sup>: il significato visuale-grafico del suono, a volte creato con l'aiuto di note scritte, a volte come una partitura disegnata che aspettava di trovare una realizzazione musicale (ma a volte realizzarlo era del tutto impossibile), è stato il punto di partenza dell'immaginazione di molti artisti (oltre a Milan Grygar, andrebbero nominati almeno Karel Adamus, Aleš Lamr, Jan Steklík, Jiří Valoch e Václav Vokolek). Un principio simile è stato espresso anche da Kolář nelle sue *Partitury*, nate "solo dopo aver ascoltato un'opera, fosse essa un'opera d'arte, naturale oppure spontanea, oppure come trascrizione di tutto ciò che in me queste composizioni suscitavano e che a un uomo distratto in certi momenti può venire in

mente"<sup>75</sup> [J. Kolář, *Disegno melodico*, 1959, fig. 15].

Il movimento radicale Fluxus, attivo dai primi anni Sessanta fino alla fine del decennio successivo, è stato l'ultimo esempio di un gruppo organizzato secondo il modello delle avanguardie storiche, con ramificazioni a livello internazionale, che ha cercato di mettere in crisi gli stereotipi e le tradizioni. Grazie ai suoi molteplici procedimenti aperti l'arte doveva semplificarsi sia per gli artisti che per i fruitori, perché grazie alla sua tendenza sociale il "recipiente" può facilmente partecipare alla nascita e all'esistenza dell'opera "d'arte". Grazie alla sua apertura ai mezzi espressivi e al motto "tutta la nostra vita è arte", le attività dei suoi membri si sono aperte ad altri settori artistici e hanno cercato di superare le barriere dei singoli campi artistici. Uno degli esempi più chiari di questo superamento è dato dai procedimenti musicali dalle spiccate caratteristiche figurative grazie ai quali Knížák ha preso parte all'attività del gruppo.

L'attuale autoritario direttore della Galleria nazionale di Praga ha più volte visitato, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, un interessante centro del movimento che, accanto a Milano (dove viveva il collezionista delle sue opere Gino di Maggio, che in seguito avrebbe creato la Fondazione Mudima), prosperava soprattutto in Veneto: "ma l'Italia settentrionale è davvero un posto piuttosto speciale negli annali dei modi in cui Fluxus è riuscito a progredire dai primi anni Sessanta alla metà degli anni Novanta. Il Veneto, peraltro, rappresenta una parte cospicua di questa storia curiosa e in particolare l'Archivio Conz"<sup>76</sup>. Questo archivio, che all'inizio degli anni Sessanta si trovava a Cittadella e poi si è trasferito ad Asolo e più tardi a Verona, era composto da raccolte di fotografie, documenti e opere d'arte, raccolti dal già citato Francesco Conz ed era incentrato soprattutto sugli artisti appartenenti al movimento Fluxus, all'azionismo viennese, al Wiener Gruppe, alla poesia visiva e al lettrismo. Come testimonia anche un passaggio del suo diario del 1979-1980, sfruttando l'appartenenza a questi circoli, Knížák ha raggiunto una certa notorietà anche in Italia: "vado in Italia. È l'inizio

<sup>73</sup> M. Knížák, *Písňě kapely Aktual*, Praha 2003, pp. 29-30. Il disco sarebbe stato pubblicato dalla Broken Music di Milano.

<sup>74</sup> Si vedano ad esempio "Partitury. Grafická hudba, fónická poezie, akce, parafráze, interpretace", *Jazzpetit*, 1980, 3, a cura di J. Valoch; e P. Kofroň, "Česká Nová hudba šedesátých let", *Akce*, op. cit., pp. 276-291.

<sup>75</sup> J. Kolář, "Partitury", *Slovník metod. Okřídlený osel*, Praha 1999, p. 142.

<sup>76</sup> H. Martin, "Asolo e dintorni: un viaggio attraverso l'Archivio Conz", *Fluxus: una storia veneta. Fluxus nel Veneto*, Bassano del Grappa 1995, non paginato. In ambito ceco si vedano gli accenni a questa importante figura in B. Grögerová - J. Hiršal: "Sběratelství po italsku", *Literární noviny*, 1992 (III), 24, p. 11.

di giugno e ho paura /di un attacco d'asma/. Giustificata. La casa di Francesco Conz, che mi vuole pubblicare un portfolio, un *multiple*, e così via, è bellissima, ma si trova su una montagna fantastica piena di fiori, alberi e vino. tutta questa bellezza in questo periodo dell'anno mi uccide. È probabilmente una condanna. Tutto ciò che più mi piace, mi viene negato. Non sono uscito per niente di casa e ho lavorato in modo da finire presto e poter tornare a casa<sup>77</sup>.

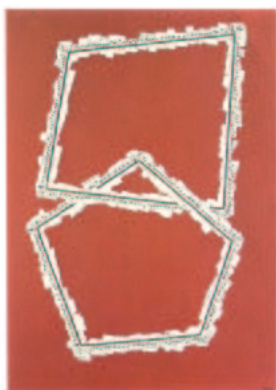


Fig. 15. J. Kolář, *Disegno melodico*, 1959

Negli anni 1973–1979 si sono tenuti ad Asolo una serie di incontri di carattere privato e pubblico e lo stesso Conz ha scritto una volta che “Asolo... per anni fu la scena di un happening costante. Era un luogo per happenings o eventi o rituali moderni”<sup>78</sup>. Alle manifestazioni di questo tipo, una sorta di primo passo verso l'happening, appartenevano anche le esibizioni dei poeti fonici della poesia visuale<sup>79</sup>, che sono state più volte sede di appassionate (e di tipo quasi rituale) creazioni foniche, che suscitavano le reazioni più disparate, come testimonia per esempio il giudizio negativo di Jiří Kolář nei confronti dei “cabarettisti”<sup>80</sup>: “attirandomi lo scherzo di tutti i poeti fonici ho sostenuto che tutta la poesia fonica, se non vuole finire in un crampo, deve cercare

di finire in partiture che permettano il lavoro dei professionisti vocali e non dei narcisisti vocali (ogni volta che ho sentito dei poeti recitare le proprie creazioni mi è sempre venuto da vomitare)”<sup>81</sup>. Proprio come per questi artisti, oltre al materiale linguistico, facevano parte della rappresentazione anche i rumori extralinguistici, i suoni e gli pseudo suoni, così anche gli artisti del Fluxus lavoravano nelle loro composizioni musicali con mezzi capaci di produrre suoni non tradizionali, ai quali aggiungevano naturalmente, oltre alle grida, anche i colpi, gli applausi e i fischi: il musicista d'azione Giuseppe Chiari, ad esempio, fondava le sue “opere” sulle azioni sceniche e sulla manipolazione degli strumenti musicali, rinunciando a qualsivoglia forma tradizionale di accompagnamento musicale. La riflessione critica di Kolář peraltro trova una corrispondenza in una constatazione di Milan Knížák, che, nelle sue riflessioni su una musica che contenga “solo un minimo di suono o assolutamente senza suoni”<sup>82</sup>, è arrivato alle stesse conclusioni dell'arte concettuale. Nei suoi appunti di viaggio scrive che “ho preso parte ad alcuni concerti-Flux, ho visto molte azioni, mostre, progetti e così via. Mi è rimasto un senso di disgusto, di insensatezza, di volgarità. Molte delle cose che vengono presentate, non sono in grado di presentare se stesse, possono aver luogo soltanto nella mente, e possiamo renderci conto della reale esistenza di tutto ciò nel corso della quotidianità. Durante la rappresentazione su un palcoscenico oppure durante una presentazione in una galleria molte cose /?/ si riducono a una sorta di teatro amatoriale, all'improvviso /anche troppo all'improvviso / inutile”<sup>83</sup>.

## VI. IL PUNTO DI VISTA LETTERARIO

Anche se si tratta di una corrente che appartiene a tutti gli effetti alla poesia sperimentale letteraria, non esiste una definizione univoca di poesia visuale. Per questo motivo vale la pena osservare più da vicino l'opera di coloro che sono stati in Boemia i pionieri dello sperimentalismo (nonché figure attive anche nel dialogo internazionale che ha caratterizzato questo movimento). I poeti Bohumila Grögerová (1921) e Josef Hiršal (1920–2003) hanno lavorato, fin dall'inizio degli anni

<sup>77</sup> M. Knížák, *Cestopisy*, op. cit., p. 123.

<sup>78</sup> Tra gli artisti ospitati da Conz si possono nominare Brian Buczak, Philip Corner, Al Hansen, Geoff Hendricks, Jon Hendricks, Dick Higgins, Joe Jones, Takehisa Kosugi, Milan Knížák, Alison Knowles, Walter Marchetti, Peter Moore, Charlotte Moorman, Michael Morris, Nam June Paik, Takako Saito, Carolee Schneemann, Daniel Spoerri, Bob Watts, Emmett Williams. Si veda H. Martin, “Asolo”, op. cit., non paginato.

<sup>79</sup> Alle iniziative ispirate dal modello Fluxus appartengono naturalmente anche i progetti per “azioni fisiche” nella natura di L. Nováka e il già citato uso del corpo nell'arte figurativa e nella poesia, J. Chalupický, “Happening a spol.”, *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969, 33, p. 14; Idem, *Cestou necestou*, Jinočany 1999, p. 97.

<sup>80</sup> J. Kolář, *Odpovědi*, op. cit., p. 60.

<sup>81</sup> M. Knížák, *Cestopisy*, op. cit., p. 142.

<sup>82</sup> K. Nábělek, “Medialita, intermedialita a tvorba Milana Knížáka”, *Akce*, op. cit., p. 324.

<sup>83</sup> M. Knížák, *Cestopisy*, op. cit., p. 128.

Sessanta, su strutture poetiche non tradizionali, nuove e, come si diceva nella terminologia dell'epoca, "sperimentali". Nell'ambito di un'intensa attività traduttoria, nel 1967 hanno preparato un'ampia edizione di scritti, soprattutto teorici (manifesti, programmi e saggi), suddivisi in tre volumi (in cui i lavori teorici erano separati dai "prodotti estetici")<sup>84</sup> che avrebbero rappresentato la maggiore raccolta dedicata alla poesia sperimentale mondiale dell'epoca in assoluto e che avrebbero influenzato in modo decisivo il clima culturale cecoslovacco degli anni successivi<sup>85</sup>. Il terzo volume di questa trilogia, che conteneva un'antologia della poesia sperimentale, era dedicato principalmente al periodo 1953–1966, ma non mancavano nemmeno gli esempi tratti dalla poesia precedente<sup>86</sup>, e in essa erano naturalmente rappresentati anche gli autori italiani di poesia visuale. Oltre a tre poesie di Carlo Belloli, il primo autore italiano di poesie concrete, in modo molto esplicito si rifletteva nella suddivisione del volume la duplicità sottesa a tutte le opere della poesia visiva italiana: da una parte il gruppo rappresentato da Achille Bonito Oliva, Lamberto Pignotti, Piero Taverna e Guido Ziveri, che creava soprattutto collage incollati, fatti di combinazioni di pubblicità e frammenti di frasi, a cui non mancava una buona dose di polemicità, dall'altra un gruppo molto diverso di autori, rappresentato da Nanni Balestrini, Adriano Spatola, Arrigo Lora-Totino e Franco Verdi, che si caratterizzava per una più concreta tendenza tipografica. Alla linea più concettuale si avvicinava, con la sua poesia *Pagina come coscienza*, Ugo Carrega, a sua volta importante figura editoriale soprattutto sulle pagine della rivista *Tool*<sup>87</sup>. Naturalmente esempi della contemporanea poesia italiana venivano regolarmente presentati anche in altre sedi (soprattutto dalle riviste

ste Světová literatura e Sešity pro mladou literaturu), ed esistevano anche antologie che presentavano i più giovani poeti italiani raccolti prima nel Gruppo 63<sup>88</sup> e successivamente nel Gruppo 70<sup>89</sup>.

Alla letteratura sperimentale B. Grögerová e J. Hiršal non si dedicavano però naturalmente soltanto dal punto di vista traduttorio e teorico, ma anche come autori inventivi, sistematici e piuttosto fertili. Negli anni 1960–1962 hanno prodotto in ambito ceco una delle prime raccolte in assoluto della cosiddetta poesia "artificiale"<sup>90</sup> e gli hanno dato il titolo *JOB-BOJ* [Il lavoro di Giobbe]<sup>91</sup>. Ideato "come sempre" da Hiršal<sup>92</sup>, il libro manifesta una chiara ispirazione ceca, visto che, come hanno scritto nella postfazione, l'intenzione era quella di "mettere alla berlina l'assurdità delle frasi e della senilità di un certo tipo di forme romantico-poetiche, sopravvissute dal passato al presente"<sup>93</sup>. A testimonianza di rapporti particolarmente intensi, sei testi della serie, pensati non soltanto per la fruizione visiva, sarebbero stati pubblicati (in ceco con un "glossario"), prima ancora che in Boemia, dalla rivista *Antipiugiù*. I "raggruppamenti di testi" di queste poesie, nell'intenzione degli autori, "tendono a descrivere un campo di interventi testuali condizionato dall'esistenza degli 'oggetti' [...] prescindendo dalle forme 'assolute', dalle comunicazioni 'impossibili' (ritratti, cerniera lampo, rovesciare la manica)". Nell'introduzione al numero veniva poi brevemente commentato anche il testo *Obracet rukáv naruby* (tradotto in modo non proprio brillante come

<sup>88</sup> Nel 1993 si è tenuto anche a Praga un congresso dedicato a questo gruppo, *Il Gruppo 63 a Praga / Skupina 63 v Praze. 1963–1993*, a cura di V. Mikeš, Praha 1993.

<sup>89</sup> *Přerušný ráj. Antologie moderní italské poezie*, a cura di V. Mikeš, Praha 1967.

<sup>90</sup> La lezione *O poezii přirozené a umělé* [La poesia naturale e la poesia artificiale] è stata letta da J. Hiršal il 12 dicembre del 1963 nel Club degli artisti figurativi Mánes a Praga. Si occupava soprattutto dei metodi della creazione della poesia artificiale e citava testi di Kolář, Grögerová-Hiršal e Novák, J. Hiršal, "O poezii přirozené a umělé", *Impuls*, 1966 (I), 6, pp. 467–470 (riprodotto anche nel catalogo della mostra *Báseň, obraz, gesto, zvuk. Experimentální poezie 60. let* [Památník národního písemnictví, 10.3.–2.6.1997], Praha 1997, pp. 7–14).

<sup>91</sup> Il titolo è ottenuto dalle iniziali dei propri nomi ("Josef-Bohumila" e "Bohumila-Josef"), J. Hiršal – B. Grögerová, *JOB-BOJ*, Praha 1968.

<sup>92</sup> J. Hiršal – B. Grögerová, *Let let*, op. cit., II, Praha 1994, p. 86. La citazione proviene dalla già citata trilogia autobiografica scritta a quattro mani dai due diversi anni dopo, che rappresenta un'eccezionale testimonianza sugli avvenimenti culturali e politici dell'epoca e chiarisce molti episodi degli anni 1952–1968.

<sup>93</sup> J. Hiršal – B. Grögerová, *JOB-BOJ*, op. cit., p. 129.

<sup>84</sup> J. Hiršal – B. Grögerová, "Doslov", *Experimentální poezie*, op. cit., p. 252.

<sup>85</sup> *Slovo, písmo, akce, blas. K estetice kultury technického věku. Výběr esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století*, a cura di J. Hiršal – B. Grögerová, Praha 1967; M. Bense, *Teorie textů*, a cura di J. Hiršal – B. Grögerová, Praha 1967; *Experimentální poezie*, op. cit.

<sup>86</sup> All'antologia della poesia della neoavanguardia mondiale doveva seguire una scelta della poesia concreta e visuale ceca, ma il volume, previsto per il 1969, non sarebbe potuto uscire (è stato poi pubblicato all'inizio degli anni Novanta), *Vrh kostek*, op. cit.

<sup>87</sup> Negli anni 1965–1967 sono usciti a Genova e Milano sei numeri di *Tool*, quaderni di scrittura simbiotica (redazione U. Caregga, L. Matti, R. Vitone): nel numero 3 si trovano testi di J. Hiršal, nel 5 di J. Kolář. I cosiddetti "tool-books" erano libri per bibliofili con tirature di circa 100 copie, ognuna delle quali aveva il valore di "originale".

“Girare dal rovescio”), che rispetto alle altre forme “originali” era composto da variazioni tipografiche della data in questione: “*Girare dal rovescio* è un gioco con una data – 18 agosto 1961 (scritta in una sola parola) – connessa alla nascita di JOB-BOJ”. Il senso ultimo dei testi era visto dagli autori come un tentativo di problematizzare “l’esperienza nel quadro del determinismo formale implicito nei procedimenti industriali” e di procedere a “una ‘verifica’ di intensità dei modi di essere”<sup>94</sup>.

Come lascia trapelare buona parte dei testi della raccolta, il lavoro sulla lingua di molta della poesia sperimentale ceca si caratterizza anche, e questo in parte la differenza da quella di altri paesi, per il forte accento posto sull’aspetto morale dell’opera, come dimostrano anche diversi testi di una delle più famose figure della cultura ceca del XX secolo. Václav Havel (1936), autore di testi teatrali di grande successo, poi famoso dissidente e infine politico di primo piano, si è dedicato infatti nella prima metà degli anni Sessanta anche alla poesia e ha scritto diverse poesie grafico-concrete dall’evidente spirito provocatorio. Anche se la sua raccolta di tipogrammi più famosa, *Antikódy* (1964), si situa nelle vicinanze della poesia visuale, come spiega Sarenco, “questi Tipogrammi di Havel non hanno niente a che fare con la Poesia Concreta, non possono essere racchiusi in una formuletta. Sono degli straordinari trattati di vita, di felicità, di ironia corrosiva, sono del ‘rock and roll’ (come dice lo stesso autore)”<sup>95</sup>. I tipogrammi di Havel, a differenza della corrente principale della poesia concreta, avevano una dimensione in più: “ogni volta usciva fuori a forza un contenuto a metà satirico”, descrive lo stesso futuro presidente della repubblica la sua tendenza critico-sociale con cui reagiva in ogni testo all’assurdità della sua epoca<sup>96</sup>.



Fig. 16. M. Cihlář, *Francobollo Private Post*, 1984, coll. Archivio mail-art GAC

## VII. SULLA VIA DELLA MAIL-ART

Gli anni Settanta e Ottanta sono coincisi per molti artisti e autori con l’impossibilità di pubblicare ed esporre in Cecoslovacchia le proprie opere e uno dei pochi modi per impedire la fine dei contatti con i colleghi e gli amici all’estero, e mantenere quindi rapporti con la loro opera, restava la posta. Nel campo delle attività artistiche non tradizionali, come era il movimento della poesia visuale, in questo periodo si è quindi sviluppata quella forma di comunicazione estremamente ramificata che si situa all’origine della *mail-art*<sup>97</sup>. Dando così vita a quella fitta rete di corrispondenza internazionale che rappresenta uno dei veri fenomeni dell’epoca: “i creatori di poesia sperimentale costituivano una sorta di mafia mondiale”, ha scritto ad esempio Havel, che aggiungeva: “uno in Argentina, un altro nel Labrador e un altro ancora altrove, nei loro paesi non li conosceva nessuno, però si conoscevano tra loro, si sostenevano e si mandavano i rispettivi lavori”<sup>98</sup>. Molti artisti ceki hanno preso parte attivamente a questo scambio di informazioni: detto in modo un po’ brutale, visto che non avevano la possibilità di portare avanti contatti personali, hanno cominciato a spedire all’estero nelle buste da lettera lavori di piccole dimensioni e spesso un po’ curiosi. L’interesse naturalmente non era univoco e anche alcuni esponenti della neoavanguardia italiana hanno reagito con interesse e sono rimasti in questo modo in contatto con gli sviluppi artistici nell’altra parte d’Europa, nonostante tutti gli ostacoli che gli venivano posti.

<sup>94</sup> “Josef Híršal e Bohumila Grögerová”, *Antipiugiù*, 1966, 4, non paginato (segue L. Novák). Un esempio è stato pubblicato anche sulla rivista *Modulo*, 1966, 1.

<sup>95</sup> Sarenco, “Sarenco per Vaclav”, *Vaclav Havel. Anticodici* [Palazzo dei Sette, 27.3.–6.6.1999], Orvieto 1999, p. 8. Già dagli anni Sessanta il suo nome viene comunque spesso citato accanto a quelli di Híršal, B. Grögerová, Novák e Kolář, ad esempio nel quaderno *Modulo* o in A. Spatola, *Verso la Poesia*, op. cit., p. 91.

<sup>96</sup> V. Havel, *Antikódy*, Praha 1993 (la citazione è sulla copertina); Idem, *Básně, Antikody* [Spisy I], Praha 1999, pp. 193–366 (per le note e il commento si vedano le pp. 391–400).

<sup>97</sup> J. Hůla, “Mail-art”, *Nová encyklopedie*, op. cit., I, pp. 468–469.

<sup>98</sup> V. Havel, *Antikódy*, Praha 1993 (la citazione è riportata sulla copertina).

Si tratta di legami che si sono manifestati non soltanto nell'attività editoriale ed espositiva, visto che non tutti potevano sempre prendere parte alle iniziative previste, ma anche attraverso l'acquisizione di diverse opere di artisti cechi in alcune collezioni private italiane, che in certi casi rappresentano centri di documentazione di significato mondiale nella rete internazionale della poesia visuale<sup>99</sup>. Un centro eccezionale si è formato a Brescia attorno a una figura dalla fantasia illimitata e dall'approccio avanguardistico sia nell'arte che nella vita: Guglielmo Achille Cavellini ha cominciato a interessarsi all'arte moderna prima come collezionista, poi come organizzatore di avvenimenti culturali e ha infine ricoperto un ruolo importante anche come artista e figura ispiratrice. Originale è infatti il modo in cui ha provato a rispondere alle questioni poste dalle nuove modalità della comunicazione, della fruizione e della circolazione delle opere d'arte. È stato lui a dare inizio al progetto artistico delle "mostre a domicilio", nel corso delle quali venivano esposti libri d'artista spediti per l'occasione. In questo modo "apriva delle nuove vene di comunicazione che permettevano di superare le potenti barriere politiche che dividevano l'Europa degli anni Settanta e Ottanta. Per Cavellini l'arte era una corrente continua di scambio di informazioni a cui la critica ufficiale e il sistema di mercato non facevano altro che porre ostacoli. Osservava soffrendo l'imprigionamento della cultura nei pregiudizi e nel provincialismo" scrive Miroslava Hájek nel testo introduttivo alla sua mostra praghese<sup>100</sup>. Sfruttando quest'arte "postale" ha così sviluppato intensi contatti con tutto il mondo artistico e nel suo archivio personale si trovano centinaia di "lettere", ora ordinate in "cartoni pieni d'arte", provenienti non solo dall'est d'Europa (soprattutto dalla Cecoslovacchia, Polonia e Ungheria), ma davvero da tutto il mondo. In particolare proprio tra la Boemia e l'Italia è riuscito a creare una reale via di comunicazione, come dimostrano i nume-

rosi testi inviati dagli artisti cechi Ladislav Novák, Karel Trinkewitz, J.H. Kocman oppure Jiří Valoch<sup>101</sup>. Questo invio di piccole opere e di lettere dall'alto contenuto artistico è continuato poi negli anni Settanta e Ottanta e ha coinvolto anche altri artisti, come dimostrano le frequenti citazioni dei tipici motivi di Cavellini (ad esempio il suo volto sorridente o l'adesivo verde, bianco e rosso). Così ad esempio l'oggi molto apprezzato e allora giovane grafico Michal Cihlár (1960) ha creato con la tipica tecnica ceca dell'incisione su linoleum una variante del tema dei francobolli e particolarmente riusciti sono due ritratti, uno dei quali rappresenta il volto sorridente di Cavellini, l'altro se stesso. In questo modo Cihlár ha reinterpretato in modo creativo e simbolico i francobolli in cui Cavellini si ritraeva sempre accanto a un artista molto famoso, come ad esempio Cézanne, Van Gogh, De Chirico... [M. Cihlár, *Francobollo Private Post*, 1984, coll. Archivio mail-art GAC, fig. 16].

Una situazione simile è riscontrabile anche nell'archivio privato di Franco Vaccari (Modena), un artista che lavorava soprattutto con i nuovi media e che negli ultimi anni ha esposto due volte le sue opere in Boemia<sup>102</sup>. All'epoca della congiuntura internazionale della *mail art* della fine degli anni Sessanta risale una serie di cartoline, lettere, collage e disegni, cioè di tutte quelle piccole forme artistiche che si ripromettono qualcosa di più della semplice esistenza e aspirano a una comunicazione simbolica di ciò che non è comunicabile, all'attualizzazione di un impossibile contatto reale. Tutta l'opera di Vaccari potrebbe peraltro essere caratterizzata come la ricerca di un ruolo attivo dell'arte nella comunicazione tra l'artista e lo spettatore, a partire dalla poesia *trovata* della prima metà degli anni Sessanta: "mi ripugnano tutti gli a-priori, simbolici o poetici che siano; troppo spesso funzionano come certi condimenti, buoni per tutti i piatti"<sup>103</sup>. Nel suo archivio figurano,

<sup>99</sup> Questo mezzo di comunicazione si è rivelato di grande utilità anche negli incontri internazionali della neoavanguardia come ad esempio *Parole sui muri* (Fiumalbo in provincia di Modena, 1967 e 1968, organizzata da C. Parmiggiani a A. Spatola), B. Grögerová – J. Hiršal, *Let let*, op. cit., III, pp. 305–306. Avevano inviato le proprie opere Novák, Valoch, Kocman a Budík e personalmente avevano partecipato le sorelle Miroslava e Ivana Hájek, che sarebbero poi tornate in Italia anche in occasione della 11 giorni d'arte collettiva di Pejo in provincia di Trento (1969).

<sup>100</sup> M. Hájek, *Guglielmo Achille Cavellini* [Italský kulturní institut, 1.6.–15.7.2001], Praha 2001, non paginato.

<sup>101</sup> Nell'archivio *mail art* GAC di Brescia sono presenti Pavel Borák, Michal Cihlár, Josef Hampl, Miroslav Klivar, Milan Magni, Jaroslav Pokorný, Karel Ševčík-Prax, Václav Vokolek. Ringrazio Piero Cavellini per avermi permesso di consultare l'archivio.

<sup>102</sup> Franco Vaccari. *Esposizioni in tempo reale / Vystavy v reálném čase č. 28 – Cesta z Modeny na Klenovou (pro pět smyslů plus jeden navíc)* [23.5.–11.7.1999], Klatovy-Klenová 1999; Franco Vaccari. *Trilogia delle coincidenze* [Istituto italiano di cultura, 2.6.–2.7.2004], Praha 2004. Ringrazio Franco Vaccari per aver messo a mia disposizione tutte le informazioni necessarie sul suo archivio.

<sup>103</sup> F. Vaccari, "Dialogo con Franco Vaccari", Franco Vaccari. *Esposizioni*,

tra gli altri, i nomi di due autori cechi, Jiří Valoch e Jiří Hynek Kocman, due dei più attivi esponenti della *mail-art* ceca. Particolarmente numerose sono le lettere dell'artista di Brno Kocman (1947), un artista che lavora con la carta fatta in casa e con il concetto del libro d'artista, ma che più o meno dalla metà degli anni Settanta è stato intensamente attivo anche nell'ambito dell'arte postale come uno dei pionieri della cosiddetta *stamp-art*<sup>104</sup>. A questo proposito, quando, all'inizio degli anni Settanta, Kocman ha preparato il suo libro di timbri d'artista *Stamp Activity*, ha chiesto anche a Vaccari di spedirgli il suo: "especially send me – beautiful stamp"<sup>105</sup>. In questo modo Vaccari, che aveva "conservato anche le buste perchè mi aveva colpito la cura con la quale erano confezionate"<sup>106</sup>, ha partecipato attivamente ai libri di Kocman *Stamp Archive* e *Stamp Card Register*. Una sorta di emblema della sua opera sono i piccoli fogli, che rispondono al formato della busta, su cui è stampato "remember me", "please, send me", "jhk – trade mark", "j.h. kocman – my activity report no" oppure "jhk – card for documntation of pure experiences" [J.H. Kocman, *Art-reservations*, 1971, coll. F. Vaccari, fig. 17].



Fig. 17. J.H. Kocman, *Art-reservations*, 1971, coll. F. Vaccari

Nella raccolta di Vaccari sono presenti anche lettere

op. cit., non paginato.

<sup>104</sup> Si veda P. Büchler, "K rukám J.H. Kocmana", *Ateliér*, 1997, 4, p. 3.

<sup>105</sup> La lettera è datata 7 dicembre 1972 ed è conservata nell'archivio F. Vaccari di Modena.

<sup>106</sup> Da una lettera di F. Vaccari all'autrice del 21 marzo del 2003.

di un altro dei maggiori rappresentanti cechi dell'arte orientata verso la linguistica concettuale, anche lui di Brno, Jiří Valoch (1946). In ambito ceco quest'ultimo è noto soprattutto come organizzatore di mostre non convenzionali<sup>107</sup>, come autore di testi sulla storia dell'arte e come collezionista di opere d'arte, mentre all'estero si presenta, a partire dagli anni Sessanta, soprattutto come artista, come autore dotato di poetica originale che prende le mosse dalla poesia virtuale, dall'arte concettuale e dalla *minimal-art*<sup>108</sup>. Ha cominciato creando una serie di poesie concrete-visuali, determinate soprattutto dalle possibilità ottiche e meccaniche della macchina da scrivere: "cerco di fare poesia partendo dai suoi elementi base, dai grafemi (o rispettivamente dai fonemi). Lo scopo è quello di creare una poesia intesa come artefatto puramente estetico. Non si tratta dell'autore, ma della poesia"<sup>109</sup>. Sia che si tratti, soprattutto all'inizio degli anni Settanta, di opere esclusivamente linguistico-concettuali (spesso composte da un'unica parola), sia che si tratti di opere fotografico-concettuali, l'artista in esse procede verso la minimalizzazione e la smaterializzazione, che assumono un significato del tutto particolare: con queste opere infatti "il suo interesse si spostò dal materiale scritto e verbale alle possibilità semantiche del contesto 'naturale' del materiale rinvenuto a caso"<sup>110</sup>. Si tratta di problematiche che vengono rielaborate anche per mezzo della cosiddetta poesia fotografica, sviluppata in cicli di fotografie di strutture e materiali combinate con le parole che "semantizzano" un dettaglio preciso, il tempo o lo spazio. Questa concezione viene espressa in modo particolarmente pregnante nei suoi testi concettuali-minimalisti più radicali, com-

<sup>107</sup> J. Valoch ha organizzato ad esempio, alla fine degli anni Sessanta, la mostra *Tool etc.: poesia visiva italiana*, Brno 1969, e in tempi più recenti *Neúplné poznámky o českém poštovním umění. Keeping in Touch With Paper*, Galerie Na bidýlku, Brno 1988.

<sup>108</sup> Nel 1963 "dopo alcuni anni di tentativi poetici di tipo 'tradizionale' ha iniziato a occuparsi in modo più sistematico delle possibilità dell'applicazione estetica delle caratteristiche visuali del testo", J. Valoch, "Poznámky k práci", *Vrh kostek*, op. cit., p. 11.

<sup>109</sup> *Klub konkrétistů*, a cura di A. Pohribný, Jihlava 1997, p. 143. In campo internazionale Valoch ha esposto ad esempio i suoi *Typogramme* in una delle prime mostre italiane a cui ha preso parte un numero consistente di artisti cechi (J. Hiršal – B. Grögerová, J. Honys, J. Kolář; L. Novák), *Segni nello spazio* [Castello di San Giusto, 8.-31.7.1967], Trieste 1967 (nel catalogo testi di A. di Giacomo, C. Belloli, K. Katue, E. Isgrò, F. Mon, M. Anno Oberto, A. Spatola, F. Verdi).

<sup>110</sup> J. Pavlík – A. Rossi, "Prefazione", *Jiří Valoch. Poesia visiva I*, a cura di L. Ori, Roma 1975, p. XVIII.

posti da unità spesso minime, isolate dal contesto, ma al tempo stesso semanticamente "aperte", come quando le parole *here* e *there* delimitano tipograficamente inizialmente lo spazio di una superficie vuota e in seguito lo spazio di installazioni testuali<sup>111</sup>.

Tra gli altri centri attivi nel campo dei contatti poetico-visuali un posto di rilievo è occupato dal circolo della poesia concreta di Milano: il già citato Ugo Carrega (1935), artista, gallerista e collezionista, dopo aver fondato il Centro Suolo (1969)<sup>112</sup> e il Centro Tool (1971), che aveva lo stesso nome della già più volte citata rivista, ha trasformato quest'ultimo in un'istituzione destinata a diventare presto leggendaria, il Mercato del Sale (1972). Nominato in onore di Macel Duchamp questo spazio si è fin dall'inizio caratterizzato per la sua apertura nei confronti delle nuove tendenze artistiche, tra le quali non mancava naturalmente la poesia visuale. Negli anni 1974–1988 alle attività espositive ha collaborato anche il collezionista-mecenate Paolo Della Grazia, che saltuariamente ha presentato la sua ricca collezione di poesie visuali provenienti da tutto il mondo, che comprendeva anche opere di M. Knížák, J. Kolář, L. Novák e J. Valoch<sup>113</sup>. Nel 1989 il suo noto Archivio di Nuova Scrittura si è reso indipendente e l'eccezionale significato della collezione è in fin dei conti testimoniato anche dalla recente cessione di tutto il materiale al neonato museo MART di Trento e Rovereto e al Museion di Bolzano, dove è accessibile al pubblico dal 1998<sup>114</sup>.

Già più volte sono risuonati in questo testo i giudizi di una figura che resta però avvolta da un alone di mistero, già a partire dal suo stesso pseudonimo: Sarenco. Si presenta come "Poeta e Mercante. Editore e Ambulante. Viaggiatore dello spazio. Specialista di

Arte Contemporanea Africana", e appartiene alle figure più originali della poesia visiva e rappresenta un esempio lampante di come questa ricerca linguistico-poetica possa, attraverso le sue maniere provocatorie, assumere una dimensione ideologica. Oltre alla sua opera artistica, in cui ha fuso insieme diverse riproduzioni (spesso si trattava di situazioni drammatiche) sotto forma di collage, attualizzandone spesso il significato politico con un testo sovrapposto, è stato anche uno dei più importanti organizzatori ed editori della poesia visiva italiana<sup>115</sup>. Come reazione alla rivista Modulo, negli anni 1968–1970 Sarenco ha pubblicato la rivista (accompagnata dall'omonima casa editrice) Amodulo (il secondo numero conteneva ad esempio opere di J. Valoch) e, negli anni 1971–1975, la rivista Lotta poetica (a partire dal 1982 come "nuova serie"), come parafrasi della rivista Lotta politica, a cui partecipava regolarmente Karel Trinkewitz (1931), "il 'collagista folle' di Praga" che nel 1979 si sarebbe poi trasferito ad Amburgo<sup>116</sup> [K.Trinkewitz, *Dvě lahvičky s písmem*, anni Sessanta, fig. 18].



Fig. 18. K.Trinkewitz, *Due bottigliette con la scrittura*, anni Sessanta

<sup>111</sup> J. Valoch, *Study of identification*, Brno 1972. Uno dei cento esemplari è conservato nella raccolta di F. Vaccari, Modena.

<sup>112</sup> Il Centro Suolo guidato da U. Carrega ha organizzato a Brescia nel 1970 una grande mostra collettiva intitolata *La Poesia degli anni '70*, in cui hanno esposto le proprie opere V. Burda, J. Honys, J.V. Dušek, Grögerová – Hiršal, R. Kratina, J. Malina, L. Novák, E. Ovčáček, T. Rajlich, M. Urbásek a J. Valoch, *La Poesia degli Anni '70. Collezione Internazionale di Poesia Visiva* [Museo del Castello, 13.9.–10.10.1970], Brescia 1970 (il catalogo contiene i testi di Sarenco, "Prefazione", e di A. Pohribný, "Lettere nello spazio in Cecoslovacchia").

<sup>113</sup> Si veda il catalogo della collezione P. Della Grazia – U. Carrega – V. Accame, *Archivio Della Grazia di Nuova Scrittura*, Milano 1989.

<sup>114</sup> *Artword*, op. cit., e *Vebovisualni. Ricerche di confine fra linguaggio verbale e arte visiva*, a cura di R. Antolini – G. Zanchetti, [Quaderni dell'Archivio di Nuova Scrittura, 1], Milano 2003.

<sup>115</sup> Le edizioni Sarmic (1972) sono state fondate da Sarenco con Eugenio Miccini (1925), il creatore del centro Techné di Firenze (1969), che pubblicava l'omonima rivista e i Quaderni underground, in cui sono state pubblicate opere originali e critiche della poesia visuale (anche di artisti cechi).

<sup>116</sup> "Così lo chiamavamo io e Paul De Vree fin dal 1969, da quando cioè ci bombardava con i suoi tappeti (metaforici) di lettere e frasi", Sarenco, "Karel Trinkewitz", op. cit., p. 9.

## VIII. EPILOGO

Questa rassegna sui rapporti ceco-italiani nel campo della poesia visuale vorrebbe richiamare l'attenzione su alcuni dei principali documenti prodotti all'interno di quello spazio comunicativo che è esistito tra esponenti della neovanguardia italiana e cecoslovacca a partire dagli anni Sessanta. Si tratta di un legame che ha costituito la base e allo stesso la condizione di un certo tipo di dialogo artistico, che indubbiamente rappresenta un momento importante nei rapporti culturali italo-cechi del XX secolo. Proprio tra i rappresentanti di questo movimento e di tutte le correnti a esso vicine è nato un mezzo d'espressione comprensibile a livello internazionale, caratterizzato dal comune interesse per l'arte figurativa. Queste linee di comunicazione hanno permesso di superare ampiamente le frontiere dei contatti

personali e hanno riguardato le questioni più pressanti della creazione artistica: la migliore definizione del fenomeno è stata data da Sarenco in una caratterizzazione di Karel Trínkewitz: "noi facciamo (Karel fa) l'arte per amore, per desiderio totalizzante, per battere la morte sulla linea del traguardo"<sup>117</sup>. Si tratta di un fenomeno evidente sia al livello di autori che hanno ormai raggiunto una "fama internazionale", come Kolář, sia al livello dei giochi goliardici di alcuni dei rappresentanti della *mail-art*. E quest'ansia di superamento delle barriere nazionali è forse il tratto davvero più caratteristico della poesia concreta e visuale degli anni Sessanta e Settanta, cioè di quella che viene comunemente indicata come l'ultima fase della neoavanguardia internazionale o il primo caso di approccio intersciplinare nella storia dell'arte.

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it)

---

<sup>117</sup> Ivi, p. 10.



“Il mio colore preferito è quello che non fa male”:

## Vladimir Jakovlev all'interno della cultura *andegraund* moscovita

Marta Vanin

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 141–154 ◇

### I. LA VITA DEL PRIMO ANDEGRAUND MOSCOVITA: I GRUPPI E IL PROBLEMA DELLO STATUS

QUANDO alcuni fra i più autorevoli storici e critici dell'arte parlano di cultura non-ufficiale o *andegraund* moscovita<sup>1</sup>, tendono a indicare con questi termini la produzione (sia artistica che letteraria) legata a due correnti nate nell'Unione Sovietica brežneviana all'inizio degli anni Settanta, concettualismo e *soc-art*<sup>2</sup>. In realtà di *andegraund* si era comunque cominciato a parlare già una quindicina d'anni prima, nel 1957, quando il disgelo chruščeviano fece aprire brevemente le porte dell'Unione Sovietica per ospitare il Festival Internazionale della Gioventù e degli Studenti. Fra le varie manifestazioni previste, quelle che catalizzarono maggiormente l'attenzione dei giovani “alternativi” di Mosca furono le mostre d'arte occidentale e il laboratorio di pittura, nel quale poterono lavorare fianco a fianco artisti sovietici e occidentali. In questa occasione avvennero due eventi fondamentali per la costituzione dell'*andegraund*: da una parte, persone (soprattutto giovani) accomunate dal disinteresse totale verso la cultura sovietica ufficiale ebbero la possibilità di incontrarsi e di comunicare, dall'altra, queste stesse persone, che cercavano disperatamente vie artistiche alternative a quella quotidianamente proposta dal realismo sociali-

sta, videro per la prima volta l'arte non-oggettuale, anzi, quell'astrattismo per così dire estremo degli espressionisti astratti della scuola di New York che facevano del colore l'unico elemento costruttivo dei propri quadri. La felicità e lo shock dei giovani moscoviti per queste scoperte furono enormi. Dopo la chiusura del festival, sulla scia dell'entusiasmo, i giovani cominciarono a riunirsi per parlare di arte e letteratura, mettere in mostra i propri quadri o leggere poesie, o semplicemente per passare il tempo in buona compagnia. Si crearono così in tutta Mosca una serie di gruppi informali, fra i quali quello più noto è il cosiddetto “gruppo di Lianozovo”, composto da pittori e poeti riuniti attorno al patriarca Evgenij Kropivnickij<sup>3</sup>. Quasi contemporaneamente nacque anche il cosiddetto “gruppo di Čertkov”, dal nome del leader, il poeta Nikolaj Čertkov e che annoverava fra i propri fondatori lo scrittore Andrei Sergeev e la poetessa Galina Andreeva, nella cui mansarda avvenivano le riunioni<sup>4</sup>. I membri dei vari gruppi erano di solito accomunati dai medesimi gusti in fatto di arte e letteratura, dalla medesima concezione della creazione artistica, dallo stesso linguaggio e dallo stesso humor. Questo tuttavia non si traduceva in una poetica comune o in un progetto artistico con scopi precisi e chiaramente espressi<sup>5</sup>: i membri di ogni gruppo coltivavano

<sup>1</sup> *Andegraund* (trascrizione “alla russa” dell'inglese *underground*) è stato uno dei primi termini utilizzati dagli stessi artisti non-ufficiali per definirsi, assieme alla versione russa *podpo'le* [sottosuolo]. Comparso negli anni Sessanta, è oggi correntemente usato nella pubblicistica russa nelle forme *andegraund* o *andergaund*. Esistono tuttavia altre denominazioni (quali “cultura non-ufficiale”, “nonconformismo”, “seconda avanguardia russa”), comparse a partire dagli anni Settanta soprattutto nella stampa occidentale. Si veda S. Savickij, *Andegraund. Istorija i mify leningradskoj neoficial'noj kul'tury*, Moskva 2002, pp. 45–51. I termini “nonconformismo” e “cultura non ufficiale” si applicano a tutto il fenomeno, mentre “seconda avanguardia russa” è termine nato per le arti figurative andegraund e usato per indicare solo quelle.

<sup>2</sup> Si vedano, ad esempio, E. Degot', *Russkoe iskusstvo XX veka*, Moskva 2002, pp. 154–164, e B. Grojs, *Iskusstvo utopii*, Moskva 2003, p. 16.

<sup>3</sup> G. Sapgir, “Lianozovo i drugie (Gruppy i kružki konca 50–ch)”, *Arion*, 1997, 3, p. 81.

<sup>4</sup> Buona parte degli appartenenti a questo gruppo erano studenti dell'Istituto di Lingue straniere (a eccezione di Čertkov) e si caratterizzavano per la passione per la poesia russa e straniera. Il gruppo si sciolse nel 1958, dopo che Čertkov fu arrestato per propaganda antisovietica. Si veda V. Kulakov, “Otdelenie literatury ot gosudarstva. Kak eto načalos” [1993], Idem, *Poezija kak fakt. Stat'i o stichach*, Moskva 1999, pp. 134–156.

<sup>5</sup> Con la sola eccezione di SMOG, gruppo fondato nel 1965 da Leonid Gubanov (il nome del gruppo è interpretato dagli stessi membri del gruppo a volte come *Samoe molodoe obščestvo geniev* [La più giovane associazione di geni] o come *Smelost', Mysl', Obraz, Glubina* [Ardimento, Pensiero, Figura, Profondità]), che aveva lo scopo dichiarato di diffondere la nuova poesia in qualunque luogo; i poeti *smogisty* si dotaro-

infatti una forte indipendenza nella ricerca artistica, che doveva essere individuale e personale<sup>6</sup>.

Se non erano luoghi di creazione artistica, i gruppi assolvevano tuttavia il compito fondamentale di momento di scambio delle nuove informazioni di carattere culturale che gli artisti non-ufficiali cercavano in modo quasi spasmodico<sup>7</sup>. In una società ancora chiusa come quella sovietica, chi voleva conoscere la cultura russa prerivoluzionaria o quella occidentale doveva abbandonare le vie di informazione ufficiali (stampa, editoria, radio, scuole e istituti) e cercare canali alternativi. Negli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta questi erano soprattutto la Biblioteca di letterature straniere e la biblioteca del Museo Puškin (entrambe mettevano a disposizione senza particolari limitazioni testi e riviste occidentali recenti)<sup>8</sup>, i negozi di libri antichi, rari o usati e gli ancora scarsissimi occidentali (soprattutto diplomatici) che si trovavano a Mosca. Il luogo d'incontro privilegiato erano le case private, che costituivano l'unico spazio libero dal controllo totalitario. Se il periodo staliniano era stato infatti caratterizzato dalla presenza dell'occhio dello stato in ogni momento della vita dell'individuo<sup>9</sup>, il disgelo chruščeviano aveva nuovamente diviso la sfera pubblica e quella privata del cittadino: lo stato totalitario continuava a pretendere il controllo assoluto sulla vita pubblica dell'*homo sovieticus*, ma si ritirava dai tempi e dai luoghi propri della vita privata, il tempo libero e la casa<sup>10</sup>.

In questa situazione divenne possibile far correre la propria vita su due binari paralleli: avere cioè uno status ufficiale "politicamente corretto" (talvolta anche piuttosto prestigioso), pur vivendo appieno la vita dell'*andegraund* una volta smessi i propri panni pubblici. Spiega bene la condizione di "doppio" vissuta da molti membri dell'*andegraund* il poeta Gennadij Ajgi:

Da una parte c'eravamo noi, c'era una cultura strettamente underground, vera. Era impossibile uscirne, e io come poeta vi appartenevo

---

no per un breve periodo anche di una tessera d'iscrizione, V. Alejnikov, "Smelost', mysl', obraz, glubina", *Drugoe Iskusstvo*. Moskva 1956–76. *Khronike chudožestvennoj žizni*, a cura di L. Taločkin e I. Alpatova, I–II, Moskva 1991, I, pp. 275–285.

<sup>6</sup> A. Erofeev, *Non-Official Art. Soviet Artists of the 1960s*, Roseville East 1995, p. 54.

<sup>7</sup> Ju. Sobolev, citato in *Drugoe Iskusstvo*, op. cit., I, p. 77.

<sup>8</sup> V. Pivovarov, *Vljublennyj agent*, Moskva 2001, pp. 23–24.

<sup>9</sup> M. Geller, *Mašina i vintiki. Istorija formirovanija sovetskogo čeloveka*, London 1985.

<sup>10</sup> A. Erofeev, *Non-Official Art*, op. cit., p. 22.

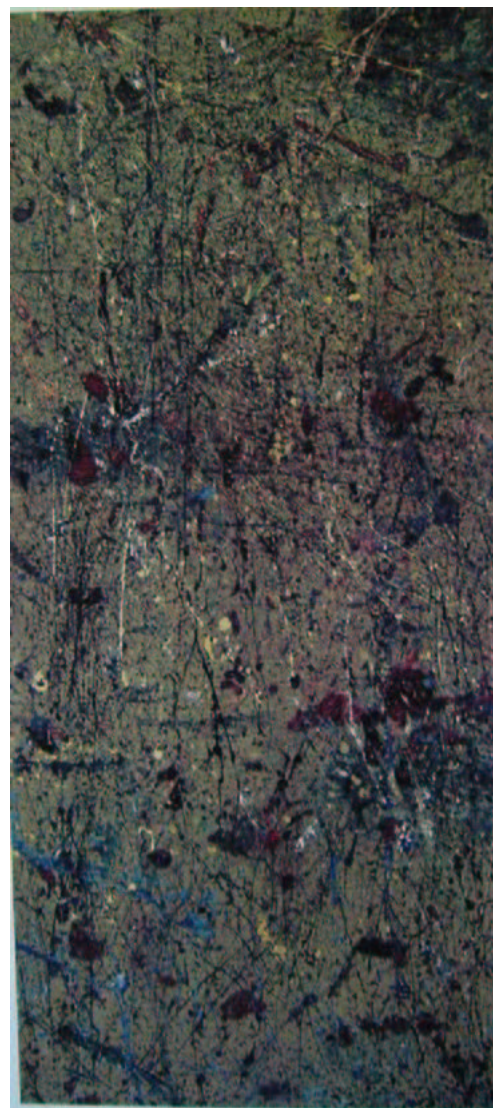


Fig. 1. Kompozicija

completamente. Ma dall'altra parte avevo una certa fama, lo status di letterato ciuvascio. Di tanto in tanto potevo contare su qualche lavoro di traduzione. Non appartenevo del tutto alla cultura *andegraund*, ma appartenevo contemporaneamente anche a una qualche cultura ufficiale, perlomeno come traduttore. Egualmente Andreij Volkonskij, compositore dell'*andegraund* geniale ma incompreso, era un musicista conosciuto. Cioè le persone non si dividevano in bianco e nero, appartenevano sia alla cultura *andegraund* che a quella ufficiale<sup>11</sup>.

La possibilità di coltivare uno spazio privato non sottraeva comunque la totale libertà dell'individuo, che continuava a essere – come nel trentennio staliniano (anche se in modo più attenuato) – parte di un tutto all'esterno del quale nulla poteva esistere. A questa condizione non si sottraeva nemmeno l'artista:

Già dai banchi di scuola sapevamo che non si può essere un artista

---

<sup>11</sup> G. Ajgi, *Drugoe Iskusstvo*, op. cit., I, p. 122.

"libero", esattamente come non si può vivere senza essere registrati all'anagrafe. Ognuno di noi doveva essere inserito in un'organizzazione, e anche chi lavorava a domicilio doveva avere il permesso per farlo, cioè il permesso di non lavorare in fabbrica ma in casa. Ci si doveva inserire in una struttura artistica ufficiale, come l'Unione degli artisti o il Comitato dei grafici, e così via<sup>12</sup>.

Essere artista in Unione Sovietica significava infatti essere dapprima accettato e poi inserito nella struttura statale, che controllava tramite alcune sue propaggini tutta la vita culturale<sup>13</sup>. Per prima cosa, artista poteva chiamarsi solo chi era iscritto al Sojuz chudožnikov SS-SR [Unione degli artisti dell'Urss]<sup>14</sup> e solamente dopo esservi entrato, un pittore o uno scultore poteva veramente chiamarsi tale, e riceveva dall'Unione non solo uno status, ma anche tutto il necessario per creare e per vivere<sup>15</sup>. Se il suo lavoro risultava particolarmente gradito e utile alla causa sovietica, l'artista poteva diventare membro dell'Akademija chudožestv<sup>16</sup>, che raccoglieva tutti i pittori insigniti del premio Stalin e controllava ideologicamente il sistema d'istruzione<sup>17</sup>. Il sistema museale e delle acquisizioni era invece nelle mani del Ministero della cultura<sup>18</sup>. I tre organi fin qui descritti erano nominalmente indipendenti l'uno dall'altro ma direttamente controllati dal Comitato centrale del partito; formavano una rete all'esterno della quale nulla poteva esistere, anche perché era la triade Unione – Accademia – Ministero a distribuire le commissioni per le opere d'arte, senza le quali un artista non aveva modo di guadagnare.

## II. LA VITA QUOTIDIANA DELL'ARTISTA

### ANDEGRAUND

Far parte dell'Unione prevedeva anche un obbligo fondamentale da parte dell'artista, quello di seguire e rimanere fedele nella propria produzione ai canoni del realismo socialista. Gli artisti *andegraund*, ritenendo, sulla scia degli espressionisti astratti che erano stati i loro maestri dopo il Festival del 1957, che il fare artistico fosse un'espressione del tutto libera della propria individualità<sup>19</sup>, mal tolleravano i dettami dell'arte ufficiale, che li avrebbe invece costretti ad annullare se stessi per mettersi al servizio della macchina propagandistica statale. Per evitare problemi con la polizia e per poter parallelamente occuparsi in pace di arte, molti artisti non-ufficiali trovavano un'occupazione che fosse "politicalmente corretta" e lasciasse molto tempo libero<sup>20</sup>. Altri invece riuscivano a entrare nell'Unione in modo indiretto, senza fare richiesta e superare le selezioni: i concettualisti Il'ja Kabakov e Viktor Pivovarov e i poeti lianozoviti Genrich Sapgir e Igor' Cholin, ad esempio, divennero membri dell'Unione quando cominciarono a lavorare presso il Gosudarstvennoe izdatel'stvo detskij literatury [Editore di stato per l'infanzia], rispettivamente come illustratori e scrittori di libri per bambini. La loro produzione era tutt'altro che ortodossa, ma trovava spazio all'interno del Detgiz poiché questo, occupandosi di una letteratura in qualche modo "marginale", era meno sottoposto al controllo della censura<sup>21</sup>.

Privo della tessera dell'Unione e quindi di uno status, l'artista *andegraund* era oberato dai problemi quotidiani ma artisticamente libero. Infatti l'appartenenza all'Unione prevedeva che questa fornisse l'artista di tutto quanto gli fosse necessario, dai colori allo studio. Gli artisti non-ufficiali, da parte loro, erano costretti a procurarsi da soli il materiale e a cercare un luogo nel quale poter creare. Fino a tutti gli anni Sessanta essi poterono solo sognare uno studio o una stanza propria: dovevano quindi ripiegare sul luogo più affollato della casa in coabitazione, la cucina. Negli anni Settanta, invece, con la comparsa di un embrionale mercato immobiliare, gli

<sup>12</sup> I. Kabakov, *60-e – 70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve*, Wien 1999, p. 202.

<sup>13</sup> I. Golomshtok – A. Glezer, *Unofficial Art from the Soviet Union*, London 1977, pp. 91–92.

<sup>14</sup> Fondata nel 1957 raggruppando le già esistenti (dal 1932) sezioni cittadine, l'Unione comprendeva artisti, storici e teorici dell'arte; aveva lo scopo di "creare, basandosi sul metodo del Realismo socialista, opere di alto contenuto ideale ed estetico che educino il popolo sovietico nello spirito delle idee comuniste e del patriottismo sovietico" (*Bol'saja sovetskaja enciklopedija*, XL, Moskva 1957, p. 233); parallelamente (e con medesimo fine) esisteva anche l'Unione degli Scrittori (Ivi, p. 224).

<sup>15</sup> I. Golomshtok, "Il Realismo socialista nelle arti plastiche", *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, a cura di E. Etkind – G. Nivat – V. Strada, Torino 1991, pp. 35–36.

<sup>16</sup> Accademia delle Arti dell'Unione Sovietica: il più importante istituto d'istruzione artistica, i cui insegnati erano considerati i modelli del Realismo socialista, *Bol'saja sovetskaja enciklopedija*, I, Moskva 1949, p. 56.

<sup>17</sup> I. Golomshtok – A. Glezer, *Unofficial Art*, op. cit., pp. 91–92.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> E. Degot', *Russkoe iskusstvo*, op. cit., p. 157.

<sup>20</sup> Il pittore Dmitrij Plavinskij faceva la guardia notturna, I. Golomshtok – A. Glezer, *Unofficial Art*, op. cit., p. 145.

<sup>21</sup> I. Kabakov, *60-e – 70-e*, op. cit., p. 203.

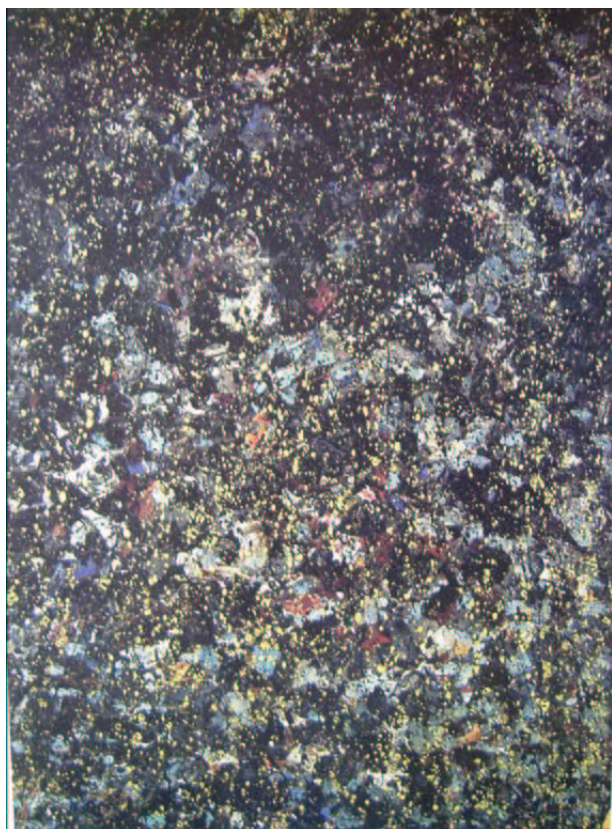


Fig. 2. Doždik. Solnce

artisti riuscirono ad affittare o addirittura far costruire il proprio studio<sup>22</sup>. L'impossibilità di avere un luogo in cui creare andava di pari passo con la mancanza di spazi espositivi. Quello dell'assenza di un luogo deputato alla diffusione della propria produzione artistica era un problema condiviso sia dai pittori che dagli scrittori, sebbene per questi ultimi esistessero delle vie d'uscita: uno scrittore poteva leggere le sue opere all'interno del gruppo o diffonderle in samizdat, mentre un artista non aveva strumenti alternativi alla tradizionale esposizione e non poteva nemmeno aspirare a essere esposto in spazi ufficiali, riservati ai membri dell'Unione degli artisti.

L'arte ufficiale ha quindi come luogo di creazione e d'esposizione naturale la cucina, e come pubblico la famiglia, gli amici, i vicini di casa. Per questo essa soffre di quella che I. Kabakov ha definito *samoneslyšimost'* [impossibilità di sentirsi]<sup>23</sup>: non avendo a disposizione spazi attraverso cui mostrarsi e rivolgendosi a un pubblico giocoforza molto ristretto, essa non si percepisce, non

riesce a definire il proprio ruolo nella storia e il proprio valore. Quello del valore è un problema che i pittori sentiranno con molta forza all'inizio degli anni Settanta, quando cominciò a crearsi un embrionale mercato delle opere d'arte, destinato soprattutto agli acquirenti occidentali<sup>24</sup>. I quadri dei pittori *andegraund* non avevano prezzo innanzitutto perché non vi era commercio: il momento fondamentale del fare artistico *andegraund* non risiedeva quindi tanto nella realizzazione di un oggetto d'arte (quadro, poesia, testo), quanto nel processo creativo in sé<sup>25</sup>.

Tuttavia, quando arrivarono i compratori, gli artisti cercarono di darsi autonomamente un valore economico. Ricorda V. Nemuchin:

A lungo gli artisti *andegraund* si vergognarono di dare un prezzo ai propri quadri, anche perché non sapevano come determinarlo. Allora cercarono degli espedienti. Vasja Sitnikov, per esempio, stabiliva il prezzo di un quadro a seconda del numero di fiocchi di neve in esso rappresentati: "un fiocco = un rublo"; Charitonov e Oleg Celkov chiedevano un rublo per centimetro quadrato; Zverev per trecento rubli faceva tre quadri, compreso il ritratto del committente, ma poteva anche abbassare il prezzo, oppure semplicemente dipingere una cosa "per un bicchierino"; Volodja Jakovlev, invece, rapportava i prezzi dei propri lavori con la paga di un ingegnere, in media 120 rubli<sup>26</sup>.

### III. SOLITUDINE, LIBERTÀ E SENSO DELL'ATTO ARTISTICO

Le difficoltà materiali incontrate quotidianamente dagli artisti erano tuttavia ripagate dall'assoluta libertà di cui essi godevano nell'occuparsi d'arte fuori o a margine delle strutture artistiche ufficiali. D'altra parte era del tutto incompatibile con l'ufficialità un artista che, come quello *andegraund*, la pensasse in questo modo:

"Non ho intenzione di occuparmi dei fatti altrui – dicevano tutti – ma lasciatemi fare quello che voglio!". Non mi aspetto il "riconoscimento popolare", anche perché lo slogan leniniano è falso: l'arte non appartiene al popolo, appartiene all'artista e solo a lui!<sup>27</sup>

Questa breve citazione riassume in modo estremamente chiaro e preciso lo spirito che animava l'artista *andegraund*: la riscoperta dell'arte come esperienza del tutto personale e individuale e il rifiuto *in toto* dell'arte sovietica, considerata pseudo-arte e complice della menzogna nella quale i cittadini sovietici erano vissuti per

<sup>24</sup> V. Tupicyn, *Kommunal'nyj (post)modernism*, op. cit., p. 46.

<sup>25</sup> A. Erofeev, *Non-Official Art*, op. cit., p. 46.

<sup>26</sup> M. Ural'skij, *Nemuchinskie monologi. Portret chudožnika v inter'ere*, Moskva 1999, p. 9.

<sup>27</sup> A. Brusilovskij, *Studija*, Sankt-Peterburg – Moskva 2001, p. 237.

<sup>22</sup> V. Tupicyn, *Kommunal'nyj (post)modernism. Russkoe iskusstvo vtoroj poloviny XX veka*, Moskva 1998, p. 48.

<sup>23</sup> I. Kabakov, *60-e – 70-e*, op. cit., p. 147.

tutto il periodo staliniano<sup>28</sup>. Il rifiuto e la fuga dalla società portava quindi l'*andegraund* nella sua interezza a vivere una vita propria, per la quale si ignorava ciò che stava in superficie e non si avanzavano richieste di alcun tipo<sup>29</sup>, se non quella appunto di essere lasciati liberi di creare e di cercare un nuovo linguaggio espressivo.



Fig. 3. Portret vetra

La necessità di nuovi e più adeguati mezzi d'espressione artistica era stata percepita per la prima volta al Festival internazionale della gioventù e degli studenti<sup>30</sup>. Attraverso l'incontro con l'arte occidentale contemporanea, non figurativa e non realistica, i giovani moscoviti scoprirono l'esistenza di un linguaggio artistico alternativo in un contesto che imponeva loro una e una sola visione del mondo e un'unica lingua con la quale essa doveva essere espressa<sup>31</sup>. Era divenuto chiaro a

tutti che da quel momento in poi l'arte avrebbe potuto e dovuto essere diversa. Ma se per i poeti il nuovo linguaggio artistico era tutto da scoprire, per i pittori invece una parola d'ordine esisteva: l'astrattismo.

Allora il problema principale era: staccarsi, distinguersi dallo sfondo quanto più possibile. Scopo e criterio. Affinché non fosse come prima, non di quel tipo, ma di uno diverso. Per la pittura ciò significava pittura *astratta*. La poesia doveva essere diversa, il verso stesso *differente*, altra cosa rispetto a quello che si considerava verso. Qualcosa di completamente diverso e nuovo. Ma un verso non si inventa, è come la coda: o c'è, o non c'è<sup>32</sup>.

Sebbene avessero avuto la possibilità di vedere anche l'astrattismo di Picasso nel 1956, la corrente che più colpì i giovani moscoviti fu l'espressionismo astratto americano<sup>33</sup>, esposto al Festival e nuovamente due anni dopo in una mostra tutta dedicata agli Stati Uniti. Il successo della scuola di New York risiede nel modo in cui J. Pollock, W. De Kooning, M. Rothko e i loro compagni percepivano il gesto creativo: secondo i pittori americani l'artista riversa sulla tela tutto ciò che il suo subconscio gli detta nel preciso istante della creazione senza che vi sia nulla di premeditato o di pianificato in precedenza, né il significato della rappresentazione, né la sua forma<sup>34</sup>. In modo analogo i giovani sovietici, fossero essi pittori o poeti, consideravano il fare artistico appunto come esperienza individuale di libertà attraverso il gesto<sup>35</sup>: il quadro, la scultura, la poesia erano quindi un mezzo per esprimere le proprie emozioni individuali in modo forte e diretto. L'emozione provata nella creazione si rinnova ogniqualvolta l'opera venga fruita o il gesto artistico ripetuto:

Addirittura traducevo in russo Hölderlin e William Blake, con il solo scopo di rivivere io stesso nel processo della traduzione le loro estasi spirituali e i loro percorsi mentali. La traduzione non è stata stampata. Cosa normale per quegli anni<sup>36</sup>.

Un'operazione del genere presupponeva la solitudine<sup>37</sup>. Una solitudine allo stesso tempo subita, perché dovuta alle condizioni ambientali che impedivano la comunicazione, e cercata: in un moto di resistenza alla

<sup>28</sup> V. Nekrasov, "Sappgir", *Velikij Genrich. Sappgir o Sappgire*, a cura di T. Michajlovskaja, Moskva 2003, p. 235.

<sup>29</sup> "Drugoe Iskusstvo", op. cit., I, p. 66.

<sup>30</sup> I. Sandler, *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*, New York [s.d.], pp. 92-93.

<sup>31</sup> E. Degot', *Russkoe iskusstvo*, op. cit., p. 159.

<sup>32</sup> G. Sappgir, "Lianozovo", op. cit., p. 85.

<sup>33</sup> A. Erofeev, *Non-Official Art*, op. cit., p. 49.

<sup>28</sup> G. Manevič, "Chudožnik i vremja, ili moskovskoe 'podpol'e' 60-ch", *Drugoe Iskusstvo*, op. cit., I, p. 14.

<sup>29</sup> "My ne byli dissidentami, my prosto ignorirovali etu vlast'", intervista con M. Grobman, *Nezavisimaja Gazeta*, 5 settembre 2002, <[http://exlibris.ng.ru/kafedra/2002-09-05/5\\_grobman.html](http://exlibris.ng.ru/kafedra/2002-09-05/5_grobman.html)>.

<sup>30</sup> G. Manevič, "Chudožnik", op. cit., p. 13.

<sup>31</sup> Ivi, p. 14.

martellante massificazione imposta dallo stato sovietico, l'artista *andegraund* sottolineava la propria individualità e la propria vita interiore come motore del fare artistico<sup>38</sup>.



Fig. 4. Koška s pticej

Nonostante l'orgogliosa solitudine nella quale creava, l'artista *andegraund* aveva però in mente un chiaro progetto artistico universale che trascendeva il tempo e lo spazio per legarsi all'intera cultura mondiale, passata e presente. I non-conformisti infatti si rendevano conto che il trentennio staliniano appena conclusosi era stato una sorta di medioevo, durante il quale il tempo delle arti era stato bruscamente interrotto e la cultura russa isolata sia dal resto del mondo che dal proprio passato<sup>39</sup>. Tocca dunque agli artisti non-ufficiali ricucire lo strappo del "medioevo staliniano" facendo rivivere nella propria arte tutto quello che in quel trentennio la Russia aveva perduto, nella convinzione che la cultura fosse "a compression of time, in which all styles and trends that ever existed are interwoven"<sup>40</sup>.

Dal punto di vista delle arti figurative ciò si traduce nella contemporanea ripresa di varie correnti artistiche russe e occidentali<sup>41</sup>: in generale, ogni artista sceglieva un modello e ne rielaborava l'opera attraverso la propria personalità, rivivendone talvolta anche l'intero percorso artistico<sup>42</sup>. È il caso, ad esempio, del pittore

Eduard Štejnberg che recupera il linguaggio suprematista del suo "eroe" Malevič, caricando però le forme maleviciane di significati religiosi che esse originariamente non avevano. L'identificazione con il proprio modello fu tale che Štejnberg, a un certo punto della sua vita, abbandonò il "suo" suprematismo e si dette a rappresentare contadini e contadine, esattamente come fece Malevič alla fine degli anni Venti<sup>43</sup>. Egualmente Vladimir Nemuchin e Lidja Masterkova partono dalla ripresa dell'espressionismo astratto che avevano visto al Festival per rielaborarlo nel tempo, adeguandolo alle necessità espressive personali. Nemuchin, alla metà degli anni Sessanta, comincia a inserire nelle sue composizioni le carte da gioco per creare una particolare geometria basata su piani che si intersecano<sup>44</sup>; Masterkova invece incolla sulla tela stoffe, merletti e broccati antichi, che uniscono prezioso e quotidiano, presente e passato<sup>45</sup>.

Il risultato di questo tipo di approccio artistico è una produzione che mostra profondissime somiglianze con alcuni esponenti sia delle avanguardie russe, sia delle correnti occidentali degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta. Talvolta le affinità formali sono state d'aiuto a critici e curatori nel descrivere e sistematizzare la produzione non-ufficiale, che si caratterizza per una spiccata eterogeneità e che è quindi difficile ascrivere chiaramente a una corrente o a un movimento "tradizionale" (cubismo, surrealismo, espressionismo, informale). Tuttavia, in alcune occasioni questo gioco di somiglianze è andato a scapito dell'*andegraund* stesso, poiché da esso è stato tratto un giudizio di scarsa originalità dell'arte non-ufficiale<sup>46</sup> che ha pesato non poco sulla qualità e sulla quantità degli studi a essa dedicati.

Non va dimenticato tuttavia che i modelli non erano semplicemente oggetto di copia o citazione, ma venivano piuttosto fatti propri e rielaborati attraverso la sensibilità personale di ogni autore, che conferiva loro nuovi contenuti mantenendo talvolta quasi inalterata la forma: il modello era una sorta di alfabeto preso in prestito e utilizzato per esprimere concetti propri. Inoltre, è dif-

<sup>38</sup> Ivi, p. 54.

<sup>39</sup> V. Tupicyn, *Kommunal'nyj (post)modernism*, op. cit., p. 43.

<sup>40</sup> N. Tamruchi, *Moscow Conceptualism 1970–1990*, Roseville East 1995, p. 8.

<sup>41</sup> Ricorda il pittore Ju. Sobolev: "decidemmo che, poiché non conoscevamo interi strati culturali, era necessario 'percorrere' tutta la storia dell'arte contemporanea a partire dagli anni Trenta", *Drugoe Iskusstvo*, op. cit., I, p. 24.

<sup>42</sup> A. Erofeev, *Non-official Art*, op. cit., p. 64.

<sup>43</sup> Si veda la voce "Štejnberg" in D. Sarab'janov – Ju. Ovsjannikov, *Russkoe iskusstvo. Illjustriruvannaja enciklopedija*, Moskva 2001, p. 572.

<sup>44</sup> M. Ural'skij, *Nemuchinskie monologi*, op. cit., p. 72.

<sup>45</sup> L. Kropivnickij in *Drugoe Iskusstvo*, op. cit., I, p. 41.

<sup>46</sup> Valga per tutti il lapidario giudizio di G. C. Argan, che definì l'arte *andegraund* "ripercussioni a orecchio, tardive e malcerte, dei movimenti artistici occidentali", G.C. Argan, *L'arte moderna*, Firenze 1995, p. 470.

ficile ipotizzare che gli artisti sovietici – sia ufficiali che non – potessero conoscere ed essere aggiornati sull'arte contemporanea occidentale: essi infatti vivevano in un contesto di totale isolamento e chiusura che durò almeno fino agli anni Settanta<sup>47</sup>. Quando qualche notizia riusciva effettivamente a penetrare in Unione Sovietica, essa giungeva in ritardo<sup>48</sup>, estrapolata dal suo contesto e in forma parziale<sup>49</sup>.

#### IV. VLADIMIR JAKOVLEV NEL PRIMO ANDEGRAUND MOSCOVITA: UN FENOMENO?

Quella del pittore Vladimir Jakovlev (1934–1998) è una delle figure dell'*andegraund* moscovita più interessanti e conosciute: nipote di un pittore impressionista di buon livello che aveva lavorato anche in Francia e in Belgio, Jakovlev ebbe la propria vita segnata da due malattie: da una non meglio identificata malattia agli occhi, che lo avrebbe privato in modo graduale ma inesorabile della vista, e dalla schizofrenia, che lo costrinse a vivere buona parte della sua vita in strutture di cura psichiatrica. Nonostante ciò riuscì a dedicarsi fino alla morte alla pittura e al disegno, creando un mondo artistico assolutamente originale e di forte impatto emotivo. Proprio per la sua sorte tragica e per la peculiarità della sua condizione, Jakovlev è spesso ritratto come un fenomeno<sup>50</sup> simile a Beethoven che, una volta divenuto sordo, continuò a comporre i suoi capolavori: il pittore moscovita appare come una sorta di artista-eroe romantico, un individuo privo di istruzione, semi-cieco, pazzo, che senza praticamente rendersene conto produce un'arte semplice nella forma ma estremamente ricca nei contenuti<sup>51</sup>.

Da questo destino particolarissimo viene dedotta spesso anche l'eccezionalità di Jakovlev rispetto all'*andegraund*: il pittore, infatti, proprio per la sua ma-

lattia mentale e per le conseguenti e numerose degenze in ospedale, sarebbe capitato nell'*andegraund* in modo del tutto accidentale e non avrebbe potuto viverlo pienamente<sup>52</sup>. La sua produzione più caratteristica poi, fatta di fiori naif e ritratti allucinati, appare a taluni troppo peculiare per poter essere annoverata all'interno dell'arte non-ufficiale. Tuttavia, analizzando la figura di Jakovlev, la sua prima produzione pittorica e il contesto del primo *andegraund* moscovita appare innanzitutto chiaro che il pittore – ferma restando la particolarità della sua situazione – almeno fino alla metà degli anni Sessanta condivise caratteristiche, interessi e problemi con tutti gli altri artisti non-ufficiali, frequentò un gruppo, si istruì da solo, patì – molto più degli altri artisti – la mancanza di spazio per dipingere, si appassionò all'arte astratta, salvo poi intraprendere un percorso artistico più personale e adeguato all'espressione di sé.

#### V. JAKOVLEV NELL'AMBIENTE ANDEGRAUND: IL GRUPPO DEI VASIL'EVY E L'ISTRUZIONE

Vladimir Jakovlev sembra comparire all'improvviso all'interno dell'*andegraund*: lo troviamo infatti subito, nella seconda metà degli anni Cinquanta<sup>53</sup>, parte – se non centro – di uno dei primi gruppi *andegraund* moscoviti, i *vasil'evy*<sup>54</sup>. Essi si riunivano in casa di Saša (Aleksandr) Vasil'ev, giovane di ottima famiglia studente del Vgik<sup>55</sup>, che accanto ai mobili antichi del salotto appendeva i quadri dei "suoi" (in quanto da lui scoperti e sostenuti) pittori *andegraund*, Erik Bulatov e lo stesso Jakovlev. Dalla seconda metà degli anni Cinquanta in questo appartamento si ritrovarono gli scrittori Nikolaj Kotrelev e Gennadij Ajgi, e i pittori Edik Kuročkin, Kirill Prozorovskij, Vladimir P'jatnickij, Vladislav Švešnikov, Igor' Vorošilov e Vladimir Jakovlev<sup>56</sup>. Anch'essi, come gli altri, passavano il proprio tempo discutendo di letteratura e di arte, sebbene il gruppo

<sup>47</sup> A livello ufficiale una breve apertura si ebbe durante il disgelò chruščeviano, quando in pochi anni si susseguirono mostre di arte belga, di Picasso, degli Espressionisti astratti americani, di arte contemporanea dei paesi socialisti amici, "Drugoe Iskusstvo", op. cit., I, p. 33.

<sup>48</sup> Lo stesso espressionismo astratto, quando giunse a Mosca, in Occidente era già divenuto un fenomeno museale, soppiantato dall'arte informale.

<sup>49</sup> Le arti figurative venivano conosciute soprattutto attraverso libri illustrati o cartoline, quindi prive di apparato critico e teorico e avulse dal contesto.

<sup>50</sup> M. Fot'ev, "Fenomen Jakovleva", *V. Jakovlev. Jubilejnaja vystavka*, Moskva 1994.

<sup>51</sup> E. Dyogot, *Contemporary Painting in Russia*, Roseville East 1995, pp. 174–177.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> N. Kotrelev, "Drugoe Iskusstvo", op. cit., I, p. 67.

<sup>54</sup> Così chiama attualmente questo gruppo Gennadij Ajgi, dopo averli definiti per un certo periodo *jakovlevy*. Si veda G. Ajgi, *Razgovor na rasstojanije: stat'i, esse, besedy, stichi*, Sankt-Peterburg 2001, p. 271. Tutte le informazioni sui *vasil'evy* sono state fornite da Nikolaj Kotrelev e Gennadij Ajgi nel corso di alcune interviste con l'autore nei mesi di novembre e dicembre 2003.

<sup>55</sup> *Vserossijskij gosudarstvennyj institut kinematografii* [Istituto universitario panrusso per la cinematografia].

<sup>56</sup> L. Robel', *Ajgi*, Moskva 2003, pp. 198–199.

si distinguesse per il deciso rifiuto di qualsiasi tipo di struttura regolata e di vita organizzata: non solo non tolleravano il sistema sovietico, ma nemmeno quello occidentale; come non sopportavano la vita ufficiale, così non accettavano quella dell'*andegraund*. Questa spinta nichilista era talmente forte che si trasformò in autodistruzione: all'inizio degli anni Sessanta il padrone di casa cominciò ad assumere stupefacenti e a lasciar andare lentamente in rovina il suo salotto, che finì accidentalmente bruciato nel 1962, segnando così la fine – anche materiale – dell'esistenza del gruppo. Una tendenza all'autodistruzione che è la caratteristica principale dei *vasil'evcy*, tutti in qualche modo "altri" rispetto non solo alla media sovietica, ma anche a quella dei "colleghi" non-conformisti: molti di essi erano mentalmente instabili o conobbero una morte tragica e prematura<sup>57</sup>.



Fig. 5. Golova zverja

È difficile dire se il clima culturalmente interessante e i rapporti interpersonali creati da Jakovlev all'interno di questo gruppo ebbero qualche tipo di influenza

sul lavoro sia del pittore che degli altri membri. Tuttavia è certo che la permanenza di Jakovlev all'interno del gruppo fu uno dei momenti in cui il pittore – come qualsiasi altro membro dell'*andegraund* – poteva sentir leggere poesia o discutere di arte e letteratura. Era all'interno del gruppo che un artista poteva formarsi una cultura alternativa a quella che veniva diffusa a livello ufficiale: anche chi avesse ottenuto il diploma di un istituto d'arte o avesse almeno iniziato un percorso di formazione artistica, cercava di "ri-educarsi" in modo indipendente, di liberarsi da quegli insegnamenti falsi per trovare invece una maniera più individuale, e quindi più sincera. Nella sua autobiografia-diario Viktor Pivovarov ricorda che, dopo le lezioni all'Istituto di arti applicate Kalinin di Mosca, si metteva nuovamente a studiare: "a casa, in segreto, comincio a fare delle cose 'mie', cose non permesse. [...] Provo a liberare le mani dal disegno 'corretto' e a lavorare in modo più espressivo"<sup>58</sup>. Esisteva poi un ampissimo numero di persone che non avevano ricevuto alcuna educazione artistica e che erano del tutto autodidatte<sup>59</sup>: costoro si educavano attraverso ricerche individuali oppure frequentando le "accademie alternative" di Mosca, gli studi privati semi-clandestini come quelli Robert Fal'k o di Elij Beljutin<sup>60</sup>.

Il percorso educativo di Jakovlev lo avvicina al secondo gruppo di artisti. Per motivi di salute infatti egli riuscì a frequentare solo sei delle undici classi della scuola dell'obbligo e in seguito cominciò a lavorare. Furono proprio il lavoro e la famiglia – oltre al gruppo di Vasil'ev – le sue due fonti d'informazione principali. In famiglia si sentiva ancora la presenza del nonno pittore: i suoi quadri ornavano le pareti della casa della nonna, dove si trovavano anche numerosi libri e cataloghi d'arte che Jakovlev poteva guardare e studiare<sup>61</sup>. Inoltre, fra il 1949 e il 1954 Jakovlev trovò lavoro presso l'editore di stato Iskusstvo, che pubblicava libri d'arte: inizialmente gli fu affidato il compito di fattorino, poi quello di ritoccatore fotografico. Questo lavoro gli permetteva di visionare e di manipolare una grande quantità di immagini e di incontrare validi studiosi di storia dell'arte, dai quali poteva assorbire una gran quantità di infor-

<sup>57</sup> Oltre a Jakovlev, anche il pittore V. Pjaticckij "frequentava" gli ospedali psichiatrici e morì a quarant'anni per overdose; un altro pittore di questo gruppo, I. Vorošilov, era un alcolista e morì anch'egli prima di raggiungere la vecchiaia; K. Prozorovskij morì invece suicida.

<sup>58</sup> V Pivovarov, *Vljublennyj agent*, op. cit., p. 26.

<sup>59</sup> I. Kabakov, *60-e – 70-e*, op. cit., p. 157.

<sup>60</sup> G.P. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino 2001, p. 268.

<sup>61</sup> N. Kotrelev, *"Drugoe Iskusstvo"*, op. cit., I, p. 68.



mazioni. Contemporaneamente si dedicava in prima persona alla fotografia, come testimoniano numerosi ritratti dei familiari che dimostrano una buona capacità compositiva e una grande attenzione all'uso della luce<sup>62</sup>.

Dopo il 1954 la salute di Jakovlev peggiorò ulteriormente ed egli fu costretto a smettere di lavorare. Forte di una discreta base di conoscenze il pittore continuò tuttavia a documentarsi da solo: come ammette lui stesso in un'intervista, e come facevano tutti i suoi compagni di *andegraund*, "collezionavo fotografie, invece del pranzo mi compravo delle riproduzioni a colori perché amavo molto l'arte"<sup>63</sup>. E come i suoi amici pittori e letterati, possedeva una straordinaria sete d'informazione, che non si fermava nemmeno di fronte alla parziale cecità: tenendo l'immagine a pochi centimetri dagli occhi, riusciva a vedere – anche se in modo frammentario – e analizzare composizione e colore di ogni quadro che "immagazzinava" nella sua memoria.

#### VI. STRANEZZA, MALATTIA MENTALE E ANDEGRAUND

Quella del malato mentale nel sistema sovietico era una condizione disagiata e disagevole, ma perlomeno riconosciuta dallo stato: un certificato di un istituto di cure psichiatriche e l'annessa – per quanto misera – pensione costituivano per molti addirittura una difesa dagli attacchi delle autorità sovietiche<sup>64</sup>. Anche per questo motivo Jakovlev non subì le persecuzioni cui furono sottoposti altri artisti e poté produrre la propria pittura: anche se è vero, come racconta lui stesso, che una volta la polizia lo interrogò assieme ad alcuni studenti che erano andati a vedere i suoi quadri, alla fine lo rilasciò senza ulteriori conseguenze<sup>65</sup>. Se si aggiunge che, nel 1970, una sua mostra organizzata da Aleksandr Glezer fu chiusa prima dell'apertura<sup>66</sup>, abbiamo elencato tutti gli episodi di scontro con le autorità.

D'altra parte, il certificato di malattia mentale era

un mezzo privilegiato anche per entrare a far parte dell'*andegraund*. Al momento della sua nascita, la cultura non-ufficiale s'interessò subito di tutti quei fenomeni legati non solo alla malattia clinicamente definita, ma anche alla "stranezza": particolarmente apprezzato era non solo chi fosse ufficialmente riconosciuto come "altro", ma anche chi si distinguesse nel comportamento, nelle idee, nella modalità di espressione<sup>67</sup>. Parallelamente, si scoprivano nella letteratura samizdat la psicanalisi e la filosofia dell'esistenzialismo<sup>68</sup>, le cui esperienze i lettori sovietici non-conformisti trovavano corrispondenti alla propria situazione. Secondo la storica dell'arte N. Tamruči<sup>69</sup>, in questo modo si creò addirittura una vera e propria "cultura schizoide", fondata non solo sull'interesse nei confronti dei malati mentali e della loro arte, ma anche sul tentativo da parte di individui non malati di compiere esperienze simili alla malattia<sup>70</sup> registrandole poi con strumenti artistici<sup>71</sup>. Si formava così, oltre a una nuova cultura, un nuovo linguaggio che si basava su uno strumento non-comunicativo, il delirio:

Il delirio divenne lentamente una forma di comunicazione, e lentamente da questo stato di pazzia nacque un conglomerato di punti di vista paradossali entrato nella cultura moscovita con il nome di "cultura schizoide". [...] Gli "schizoidi" percepirono in modo straordinariamente preciso la disfatta della ragione e la necessità di altri mezzi per sopravvivere nell'assurdo che li circondava<sup>72</sup>.

Schizoidi a parte, le personalità a tutt'oggi più venerate e conosciute dell'*andegraund* sono quelle di tre "irregolari": Vassilij (Vasja) Sitnikov, Anatolij (Tolja) Zverev e lo stesso Volodja Jakovlev. Tutti e tre erano pittori che avevano avuto assidui contatti con il sistema sovietico di cure psichiatriche, spesso a causa della loro vita sregolata.

A partire dai primi anni Cinquanta, Sitnikov aprì il proprio studio nel centro di Mosca ai giovani che desideravano imparare a disegnare e dipingere: la stanza era un'accozzaglia di oggetti preziosissimi e di spazzatura, con le mura coperte di icone e di tappeti persiani, che

<sup>62</sup> In parte pubblicati in K. Eimermacher, *Vladimir Jakovlev. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, Bietingheim-Bissingen 1995.

<sup>63</sup> Citato in N. Šmel'kova, *Vò čreve mačechi ili žizn' – diktatura krasnogo*, Sankt-Peterburg 1999, p. 259.

<sup>64</sup> A. Brusilovskij, *Studija*, op. cit., p. 16.

<sup>65</sup> N. Šmel'kova, *Vò čreve*, op. cit., p. 265.

<sup>66</sup> "Drugoe Iskusstvo", op. cit., I, p. 170. La chiusura, più che al tipo di pittura esposta, fu probabilmente dovuta al coinvolgimento di Glezer, infaticabile organizzatore di esposizioni d'arte non-ufficiale sempre poco gradite alle autorità, come la cosiddetta "Bul'dozernaja" del 1974.

<sup>67</sup> A. Brusilovskij, *Studija*, op. cit., p. 16.

<sup>68</sup> G. Manevič, "Chudožnik", op. cit., I, p. 15.

<sup>69</sup> N. Tamruči, *An Experience of Madness. Alternative Russian art in the 1960s–1990s*, Roseville East 1995.

<sup>70</sup> Ad esempio con il raggiungimento di stati di coscienza alterati attraverso l'uso di sostanze stupefacenti.

<sup>71</sup> Ivi, p. 50.

<sup>72</sup> N. Tamruči, "Iz istorii moskovskogo avangarda", *Znanie/Sila*, 1991, 5, <<http://znanie-sila.ru/designers/tamruchi.html>>.

attirava appassionati d'arte e curiosi. Questi arrivavano sia per vedere le sue opere, sia per ammirare il padrone di casa: un uomo alto, barbuto, che girava a torso nudo o con una camicia tutta bucata, ma che sapeva anche in ogni momento trattare i suoi ospiti da vero gentiluomo<sup>73</sup>.



Fig. 6. Cvetok

Tolja Zverev aveva in comune con Sitnikov l'aspetto trasandato, ma diversamente dal "Maestro" raramente ebbe a disposizione un luogo in cui dipingere o vivere. Alcolista e praticamente senz'atletismo, divenne presto un vero mito dell'*andegraund* per la sua sagacia, per gli aforismi con i quali infarciva ogni dialogo e per il tratto geniale dei suoi quadri, che gli fecero guadagnare il titolo di "Matisse russo"<sup>74</sup>. I suoi quadri erano molto richiesti, e spesso Zverev li vendeva a prezzi stracciati o si faceva semplicemente pagare da bere. Da coloro che acquistavano le sue opere e che gli facevano pubblicità dipendeva spesso la sua sopravvivenza, tanto che si può ritenere che lo sviluppo artistico di Zverev si sia bloccato proprio per aver continuato a ripetere le forme

richieste dagli acquirenti<sup>75</sup>. Il pittore lo sapeva molto bene, e un giorno infatti ebbe a dire: "io non ho mai vissuto. Io sono esistito. Ho vissuto solo per coloro ai quali e dai quali ho dipinto, per quelli che hanno creato miti su di me"<sup>76</sup>.

#### VII. LE EMOZIONI COME MOTORE DELLA CREAZIONE

Quando ci si chiede perché un individuo come Jakovlev, semicieco e malato, sia riuscito a esprimersi attraverso la pittura, l'unica risposta plausibile sembra essere per "esprimere", innanzitutto se stesso e il proprio rapporto con il mondo. Si tratta di un rapporto definito come un "faccia a faccia"<sup>77</sup>: un essere umano solo, attraverso i suoi occhi malati, percepisce di fronte a sé la presenza di un mondo ostile e incomprensibile e lo rappresenta in modo diretto, con le forme che il suo istinto gli suggerisce. In questa situazione, nota V. Jankilevskij, pittore collega di Jakovlev, la vista non è uno strumento fondamentale: per esprimersi nel modo più efficace è sufficiente la "vista interiore", quella che permette al pittore di guardarsi dentro e rappresentare ciò che vede<sup>78</sup>. In modo del tutto simile nel 1912 Vasilij Kandinskij indicava il compito dell'artista in *Über das Geistige in der Kunst*: "l'artista deve essere cieco alle forme 'note' o 'meno note', sordo alle teorie e ai desideri della sua epoca. Deve fissare gli occhi sulla sua vita interiore, tendere l'orecchio alla necessità interiore"<sup>79</sup>. E proprio questo fece Jakovlev per tutta la sua vita, come del resto anche tutti i pittori non-ufficiali, scegliendo l'astrazione o il figurativismo per esprimersi. Essi rappresentavano in questo modo l'unica realtà veramente importante, quella che quotidianamente veniva negata: il proprio sé.

In particolare, la pittura di Jakovlev rispecchia direttamente e senza mediazioni di sorta le sue sensazioni momentanee: il pittore provava qualcosa e ciò provocava una vera e propria reazione fisica che lo portava a

<sup>75</sup> M. Ural'skij, *Nemuchinskie monologi*, op. cit., p. 40.

<sup>76</sup> "Drugoe Iskusstvo", op. cit., I, p. 47.

<sup>77</sup> Così si intitola l'intervento dello storico dell'arte D. Sarab'janov nel catalogo della personale di Jakovlev, D. Sarab'janov, "Odin na odin s mirom", *Vladimir Igorevič Jakovlev. Živopis. Grafika. Katalog vystavki*, Moskva 1995, p. 22.

<sup>78</sup> V. Jankilevskij, "O Jakovleve", *Ivi*, p. 78.

<sup>79</sup> W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, Milano 1989, p. 57.

<sup>73</sup> Vasilij Sitnikov. *Uroki*, a cura di Z. Plavinskaja, Moskva 1998, pp. 5–12.

<sup>74</sup> "Drugoe Iskusstvo", op. cit., I, p. 44.

dipingere<sup>80</sup>. L'impulso creativo è quindi per Jakovlev una questione non intellettuale ma fisica: la risposta a una necessità che si pone quando l'individuo si trova a contatto con il mondo e "reagisce [...] con tutto il suo corpo"<sup>81</sup>. Questo sentire fisico si estendeva per Jakovlev anche alle sue scelte coloristiche ed è stato spesso citato il suo metodo per imparare a utilizzare il colore grigio: "per capire il grigio bisogna mangiare la cenere. E io ne ho mangiata parecchia"<sup>82</sup>. Ancora più interessante è questo frammento di intervista:

"Qual è il tuo colore preferito?"

"Quello che non fa male".

"E quale sarebbe?"

"Il rosso e il verde, ma soprattutto il rosso"<sup>83</sup>.

L'influsso della visione di un colore sulla psiche e sul fisico dell'individuo non è una scoperta nuova per l'arte russa e mondiale (e del resto non solo per l'arte). Nei primi anni Dieci Kandinskij, fondandosi su studi a lui precedenti relativi all'influsso del colore sull'attività psichica e sul rapporto fra i sensi (in particolare vista, tatto e udito), elabora una vera e propria teoria secondo la quale il colore penetra attraverso l'occhio e apre una "via verso l'anima", suscitando così sia pensieri che sensazioni fisiche<sup>84</sup>. Lo stesso Kandinskij ha espresso questa sua teoria con un paragone chiaro ma sintetico: "in generale il colore è un mezzo per influenzare direttamente l'anima. Il colore è il tasto. L'occhio è il martelletto. L'anima è il pianoforte con molte corde"<sup>85</sup>.

Questa teoria di Kandinskij è contemporaneamente una teoria della creazione (nel senso che deve essere tenuta presente dall'artista quando crea) ma anche una teoria della visione, una modalità di lettura dell'opera, un atteggiamento che lo spettatore tiene di fronte a essa. Tale è anche per Jakovlev: occorre infatti accostarsi alle sue scelte coloristiche, ma anche alla sua opera in generale, lasciando da parte gli strumenti dell'intelletto e sfruttando invece psiche e sensi. Solo così è possibile capire e apprezzare appieno una pittura come quella

di Jakovlev, che spesso sfugge alla comprensione della ragione.



Fig. 7. Tjul'pany v koričnevom kuvšine

#### VIII. 1957–1962: LA PRIMA PRODUZIONE JAKOVLEVIANA

L'opera di Jakovlev abbraccia pressoché tutta la vita del pittore, dall'esordio alla metà degli anni Cinquanta fino alla fine degli anni Novanta. Il periodo più produttivo è considerato quello che va dal suo debutto pittorico fino alla metà degli anni Settanta: se fino alla metà degli anni Sessanta Jakovlev si è formato come pittore sperimentando vari stili e tecniche, il decennio successivo vede l'artista lavorare quasi esclusivamente con i temi e le tecniche che sono oggi considerati classici per lui<sup>86</sup>. Il debutto di Jakovlev pittore, come quello di molti altri artisti dell'*andegraund*, avvenne in concomitanza con il citato Festival internazionale della gioventù e degli studenti del 1957: dopo aver visto un lavoro *tachiste*<sup>87</sup> a olio di un pittore americano, provò anch'egli questa tecnica, ma con l'acquerello<sup>88</sup>. Il linguaggio

<sup>80</sup> V. Pacjukov, "Mir, otkrytyj kosmosu", *Vladimir Igorevič Jakovlev*, op. cit., p. 25.

<sup>81</sup> "Il conçoit le monde et réagit à sa présence avec toute son corps", J. Chalupeckij, "Le miracle de la vision", *Vladimir Jakovlev*, København 1976, p. 37.

<sup>82</sup> Citato da N. Kotrelev in "Drugoe Iskusstvo", op. cit., I, p. 72.

<sup>83</sup> N. Šmel'kova, *Vo čreve*, op. cit., p. 261.

<sup>84</sup> W. Kandinsky, *Lo spirituale*, op. cit., p. 44.

<sup>85</sup> Ivi, p. 46.

<sup>86</sup> K. Eimermacher, "Jakovlev als Künstler", Idem, *Vladimir Jakovlev*, op. cit., p. 47.

<sup>87</sup> Dal francese *tache* [macchia], tecnica pittorica basata sull'uso di colore a macchie e schizzi usata in modo programmatico dai pittori informali a partire dagli anni Cinquanta.

<sup>88</sup> N. Šmel'kova, *Vo čreve*, op. cit., p. 259.

usato nelle prime opere di Jakovlev è quello dell'espressionismo astratto, in alcuni casi vicino a Pollock, come nella *Kompozicija* [Composizione, fig. 1] della fine degli anni Cinquanta: un fondo a tinta unita vede colori in libertà sparsi con una purissima tecnica *dripping*<sup>89</sup>. Ben presto, però, la tecnica pollockiana di Jakovlev si evolve: lo sfondo prende colore e la pennellata diventa più pastosa, come nel caso di *Doždik. Solnce* [Pioggerella. Sole, 1959, fig. 2], dove lo sfondo colorato (ma dominato dal nero) è picchiettato da puntini gialli. Quest'ultima opera si presenta estremamente complessa dal punto di vista della stesura del colore: esso, com'è proprio di Jakovlev, è stato steso in più strati, rendendo così la composizione molto spessa e pesando sul materiale che ospita il quadro, un semplice foglio di carta.

I punti gialli presenti in *Pioggerella. Sole* fanno da preludio alla tecnica successiva sperimentata da Jakovlev, il *pointillisme*<sup>90</sup>: a partire dal 1958 compaiono quadri dove l'immagine si rende visibile dopo la prolungata osservazione di brevissime pennellate colorate. Si tratta perlopiù di composizioni astratte o di ritratti di eventi naturali, il più importante dei quali è *Portret vetra* [Ritratto del vento, 1971, fig. 3]: fra una tempesta di puntini colorati si indovinano linee e figure geometriche che compongono un viso sorridente. Per ammissione dello stesso Jakovlev, questi quadri erano molto belli e d'effetto<sup>91</sup>, ma con il tempo il pittore lasciò lentamente il *pointillisme* per acquisire invece una pennellata più larga e uniforme, simile a quella degli espressionisti tedeschi, sebbene rimanga l'abitudine di lavorare sul colore a strati. In generale il quadro veniva realizzato direttamente, senza un disegno preparatorio, in un'unica sessione: una volta abbozzati i tratti principali dell'immagine, Jakovlev lavorava sul colore con *guache*<sup>92</sup> o tempera, oppure in alcuni casi il disegno veniva "ritoccato" con le matite colorate.

Oltre a sperimentare con l'astrattismo e con le due

tecniche appena descritte, Jakovlev in questo periodo continua la sua formazione artistica in un'altra direzione: quella figurativa, che poi prenderà il sopravvento senza tuttavia scalzare completamente la non-oggettualità. E poiché non esiste miglior modo di imparare l'arte che riprodurre i maestri, Jakovlev elegge a suoi preferiti Modigliani e Picasso, entrambi già pittori di culto per tutto l'*andegraund*: se la passione per Modigliani si traduce in un numero esiguo di ritratti d'uomini dalla pelle chiarissima e dagli occhi vuoti, quella per Picasso invece si esplica nella ripetizione di due temi molto cari al pittore spagnolo, il gatto che tiene in bocca un uccello (*Koška s pticej* [Gatto e uccello, 1973, fig. 4]) e il teschio di animale (*Golova zverja* [Testa di animale, 1974, fig. 5]).



Fig. 8. Portret L. Taločkina

## IX. LA PRODUZIONE "CLASSICA" JAKOVLEVIANA: FIORI E RITRATTI

Assieme alla riproduzione di alcuni maestri e agli esercizi astratti, già nel primo periodo di Jakovlev fanno la loro comparsa quei temi che oggi sono considerati tipici del pittore, soprattutto fiori e ritratti. L'astrattismo non viene del tutto abbandonato, ma continuerà a essere presente nell'opera di Jakovlev fino alla sua morte, sebbene in una versione più geometrica che espressionista. Jakovlev tuttavia ammette che l'astrattismo, dopo il primo periodo di intenso lavoro su di esso, non era più la sua scelta espressiva primaria: in un'intervista il pittore ha affermato di dipingere quadri astratti solo quando era "stanco del figurativismo"<sup>93</sup>.

<sup>89</sup> *Dripping*: tecnica usata dall'esponente più conosciuto dell'espressionismo astratto americano, Jackson Pollock, che dipingeva facendo gocciolare il colore sulla tela posata sul pavimento.

<sup>90</sup> Tecnica usata per la prima volta dai pittori neoimpressionisti e poi fatta propria dal divisionismo; consiste nello stendere il colore non in modo uniforme, ma picchiettandolo con pennellate brevi e veloci.

<sup>91</sup> N. Šmel'kova, *Vô čreve*, op. cit., p. 259.

<sup>92</sup> Tecnica affine all'acquerello: a questo viene aggiunto del bianco di biacca che rende il colore più denso e luminoso, accelerando anche i tempi di asciugatura.

<sup>93</sup> Ivi, p. 259.

Il repertorio iconografico jakovleviano si presenta in serie, ovvero gruppi di dipinti con lo stesso soggetto sottoposto a variazioni, in genere coloristiche. I materiali utilizzati sono gli stessi degli astratti: carta e *guache* o tempera, che – a detta dello stesso Jakovlev – hanno il pregio di asciugarsi in fretta. L'olio fu per quasi tutta la sua vita un tabù, poiché costava molto, poteva sporcare in modo indelebile e soprattutto sembrava addirsi poco al suo modo di lavorare: Jakovlev infatti dipingeva d'impeto ed era solito cominciare e finire il lavoro in un'unica e breve sessione di lavoro. Evidentemente tempera e *guache*, con la loro asciugatura rapida, gli permettevano di ottenere quella finitezza del processo creativo che coincideva anche con l'esaurirsi dell'impulso che lo aveva spinto a creare.

La serie in assoluto più conosciuta è quella dei fiori, che hanno la caratteristica primaria di essere un soggetto figurativo non del tutto realistico: sono verisimili, somigliano a certi tipi di fiori esistenti, ma in realtà in natura non esistono e sono pura invenzione artistica. Per quanto riguarda la loro forma, essi si presentano sia con un aspetto "naif" oppure con la corolla chiusa, simile a una piccola coppa. Nel primo caso, il fiore viene perlopiù dipinto da solo (talvolta con un suo "gemello", un altro fiore uguale a lui) all'interno di un bicchiere più o meno trasparente [fig. 6]. Oltre al fiore ad al suo vaso, nel quadro non c'è null'altro, solo uno sfondo monocoloro nel quale il fiore sembra sospeso: per il dominio del fiore nello spazio del quadro, questo tipo di rappresentazione potrebbe essere letta come un "ritratto di fiore". Quando il fiore si presenta "a coppa" [fig. 7], il quadro assume piuttosto l'aspetto di una natura morta: molti fiori fra loro uguali, a volte piegati, sono riuniti in un vaso posato su un tavolo; accanto a essi si trovano spesso altri oggetti, come delle mele o un coltello.

L'altra serie principale di Jakovlev è quella dei ritratti, che a differenza dei fiori sfuggono a qualsiasi classificazione. Sono fatti sempre con stili e tecniche diversi: ci sono ritratti geometrici, come il ritratto del collezionista L. Taločkin [fig. 8]; ritratti più espressionisti, dove i lineamenti del viso sono dati da macchie di colore; ritratti nei quali il viso del soggetto è tagliato da una croce [fig. 9]. Se i fiori hanno un carattere spiccatamente meditativo e ispirano in genere pace e serenità<sup>94</sup>, i ritratti invece



Fig. 9. Lico s izobraženiem kresta

comunicano quasi sempre tensione e paura: è come se il pittore ci volesse comunicare che il dolore non viene dal mondo naturale, ma anzi dai nostri simili, gli altri esseri umani. A questo proposito, è interessante notare che i due mondi, quello degli esseri umani e dei fiori e le loro rispettive rappresentazioni, non si incontrano mai: sono due mondi che vivono in modo parallelo e indipendente: nell'opera di Jakovlev non ci sono infatti persone ritratte con fiori in mano o altri esempi di contatto fra l'essere umano e la natura.

Oltre alla produzione pittorica, esiste anche una cospicua produzione grafica che i collezionisti chiamano familiarmente *bol'ničnaja grafika* [grafica ospedaliera]. Si tratta di tutti quei disegni che Jakovlev faceva quando si trovava in ospedale ma non poteva utilizzare tempera, *guache* o acquerello per il divieto dei medici: il pittore allora, spinto dall'impellenza fisica di creare, si metteva a disegnare con i materiali che aveva a disposizione. Le tecniche che questi disegni rivelano sono le più varie, dai pastelli a cera, ai pennarelli, fino alla penna a sfera, mentre il supporto è di solito della comune

Jakovlev, op. cit., p. 62.

<sup>94</sup> T. Vendel'stejn, "V. Jakovlev. Opyt tvorčestva", *Vladimir Igorevič*

carta da disegno A4. I temi delle rappresentazioni sono quelli usuali di Jakovlev: una netta preponderanza di ritratti e fiori, ai quali si mescolano anche disegni di interni (spesso una cucina con la finestra aperta), prati o cassette, ritratti, animali. La caratteristica peculiare di questa produzione è appunto la casualità – o meglio l'episodicità – delle tecniche utilizzate: in genere Jakovlev non aveva a disposizione una grande scelta di strumenti per scrivere o dipingere, ma si affidava ai suoi amici e visitatori che gli portavano i materiali in regalo.

Questi disegni erano poi prodotti in un contesto particolare, quello degli ospedali psichiatrici. Se lo studio di come e quanto possano aver influito la malattia, le cure mediche e l'ambiente ospedaliero sull'arte di Jakovlev compete ad altre discipline<sup>95</sup>, occorre tuttavia osservare che la grafica ospedaliera sembra risentire più della produzione pittorica del modificarsi dello stato di salute di Jakovlev. Nella grafica degli anni Ottanta infatti sono ancora presenti alcuni disegni di buon livello qualitativo, mentre negli anni Novanta, con il grave peggioramento della sua salute, la tecnica si fa sempre

più incerta; si può inoltre notare un'insistenza quasi morbosa sulla figura umana, spesso deformata.

Proprio per la presenza di una produzione così ampia e varia, e per le condizioni nelle quali essa ha visto la luce, la figura e l'opera di Vladimir Jakovlev fa nascere molteplici interrogativi: in quali rapporti si sia trovato Jakovlev con i suoi contemporanei, sia sotto l'aspetto dei rapporti interpersonali che di quelli artistici; fino a che punto conoscesse la storia dell'arte e quali siano state le influenze artistiche che ha subito; o ancora, perché esista uno stacco così netto fra la prima produzione astratta e quella classica jakovleviana, più primitivista e naif.

Molte delle risposte a questi interrogativi sono scomparse assieme a Jakovlev e, a chi vuole occuparsi di quest'artista, restano oggi soltanto le sue parole in un'intervista degli anni Novanta<sup>96</sup>, i ricordi degli amici e quei ritratti di fiori, simili a "ciclopi bonari"<sup>97</sup> che osservano lo spettatore con fare interrogativo, tentando di instaurare finalmente un dialogo tanto necessario quanto difficoltoso.

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it)

<sup>95</sup> Come a quelle branche di psichiatria, psicologia e sociologia dell'arte che si occupano di *outsider art*, ovvero della produzione artistica delle categorie di persone che vivono ai margini del mondo artistico (bambini, anziani, malati di mente). Sviluppata soprattutto dopo gli anni Settanta, l'*outsider art* ha il suo pioniere nello psichiatra Hans Prinzhorn, che nel 1922 pubblicò alcune osservazioni sulla produzione artistica dei pazienti della sua clinica, *Bilderei der Geisteskrankheiten. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin 1922 [*L'arte dei folli: l'attività plastica dei malati di mente*, Milano 1991].

<sup>96</sup> N. Šmel'kova, *Vo čreve*, op. cit., pp. 255–287.

<sup>97</sup> T. Vendel'stejn, "V. Jakovlev", op. cit., p. 60.

# Chi vuol essere Jurij Gagarin?

## Kitsch, icone sovietiche e sottoculture: l'esperienza dei *rejury*

Elena Fratto

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 155–160 ◇

NEL descrivere i rapporti tra cittadini sovietici e potere nella vita quotidiana a partire dai tardi anni Settanta, studiosi come Jurčak<sup>1</sup> utilizzano spesso il termine di derivazione gergale *stjob*, con riferimento a un comportamento ambivalente che prevede, nella vita “ufficiale”, ad esempio sul posto di lavoro, sostegno e supporto alle istanze del partito, e, in quella privata, totale indifferenza verso la politica. Si tratta di un atteggiamento che interessa pressoché tutta la popolazione e che trae origine da una sorta di passività verso il potere, che conduce, più che ad aperte manifestazioni di dissenso, viste come inutili, nonché pericolose<sup>2</sup>, a un “ingannare lo Stato dietro le spalle” e, nelle circostanze ufficiali, a un forzoso e mal simulato *overacting*, un'identificazione eccessiva, che, utilizzando la terminologia freudiana, sembra quasi tradire la presenza di un Superego nell'animo collettivo. Come spesso accade, anche in questo frangente gli artisti e le sottoculture elaborano una loro variante all'interno di quello che si è stabilizzato come un atteggiamento diffuso, ponendosi su di un piano superiore, parallelo, artisticamente e semanticamente più fertile. Presso queste piccole comunità, quindi, la tendenza dominante si arricchisce di consapevolezza ironica e complessità di significati.

Partendo dalla convinzione che un attacco diretto alla pseudorealtà creata a tavolino dallo Stato sia da considerarsi non solo poco prudente, ma persino banale e di cattivo gusto, questa risposta del tutto singolare trova la sua giustificazione non solo nella sensazione di necessità

e di timore, il che la renderebbe riconducibile all'agire generale, ma anche nell'esigenza di una riproposizione meno scontata e più artistica e raffinata di un mero atteggiamento quotidiano indotto dalle circostanze. La sfida e l'operazione dell'avanguardia degli anni Ottanta consiste proprio nell'esaltazione e nell'estremizzazione della recita, della finzione, della teatralità fatta di celebrazioni e rituali ormai consumati e percepiti come estranei. Accade così che i cineasti del *parallel'noe kino* [cinema parallelo], come ad esempio i fratelli Igor' e Gleb Alejnikov, trattino nelle loro pellicole dei temi standard della propaganda<sup>3</sup>, e allo stesso modo il movimento rock spesso riproponga nei propri testi e nelle proprie performance stilemi e modi della stessa, talvolta promovendo dal palco vere e proprie celebrazioni comuniste, come si verifica in più occasioni negli spettacoli degli AVIA.

In un clima di indifferenza alla politica a livello generale e di *glasnost'* sul piano ufficiale certa retorica non può non sembrare ironica e confezionata appositamente con chiari intenti di derisione. Gli artisti, tuttavia, conducono le loro operazioni secondo una pedissequa e scrupolosa fedeltà al modello e, apparentemente, con la massima serietà, raggiungendo un grado di ambiguità tale da rendere effettivamente difficile per uno spettatore non particolarmente acuto o, magari, straniero, capire se i simboli sovietici siano nelle loro espressioni osannati o sovvertiti. Esiste pertanto nella versione artistica dello *stjob* un imprescindibile elemento di ambiguità reso possibile e legittimo solo in virtù del fatto che le sue manifestazioni si svolgono in Urss, ossia ancora sotto il regime comunista, sia pure nella sua fase di autoanalisi e rinnovamento promossa con la perestrojka. Proprio l'ambiguità di queste espressioni, raggiunta,

---

<sup>1</sup> A. Yurchak, “Gagarin and the Rave Kids: Transforming Power, Identity and Aesthetic in Post-Soviet Nightlife”, *Endquote: Sots-Art, Literature and Soviet Grand Style*, a cura di M. Balina - N. Condee - E. Dobrenko, Evanston 2000, pp. 76-109.

<sup>2</sup> All'espressione delle proprie frustrazioni e proteste sono deputate le conversazioni nelle cucine delle *Kommunal'ka*, nelle quali ci si ritrova con le persone della propria cerchia (*svoi*) e ci si intende alla perfezione già solo con delle mezze parole, piuttosto che le manifestazioni di piazza.

<sup>3</sup> Mi riferisco a film come *Traktora* [Trattori, 1987].

ricordiamo, tramite una teatralità e una retorica spinte al limite<sup>4</sup>, ne rende possibile e tollerabile l'esistenza, nonostante il loro indubbio contenuto politico.

Si tratta dunque di operazioni svolte non certo con l'intenzione di svelare realtà nuove agli occhi assopiti del popolo, giacché il vuoto che sta dietro a certi simboli è già chiaro a tutti, ma è un accorto procedere su un percorso parallelo a quello comune, che da questo si differenzia e si distacca perché polisemico, arricchito di sfumature ironico-satiriche e di messaggi tra le righe, intelligibili comunque dai più. Il merito artistico di queste esperienze sta probabilmente nelle forme e nel significato estetico in cui lo *stjob* del più comune *graždanin* [cittadino] viene declinato.

Non è difficile immaginare come con l'incedere degli anni Ottanta queste forme artistiche si moltiplichino, segno inconfondibile della fine prossima dell'avventura sovietica. La particolare attitudine che vi si trova alla base, ossia quella dell'esagerazione, dell'eccessiva, ma artistica identificazione in un ruolo, conosce tuttavia un curioso sviluppo persino dopo il crollo ufficiale dell'Urss. Costituitasi ormai, infatti, come atteggiamento estetico autonomo dal contesto sociale in cui si è originata, e svincolatasi pertanto da qualsiasi valenza politica, questa tendenza conosce il culmine in quel breve periodo di confusione e instabilità generale che si può collocare indicativamente tra la fine del 1991 e il 1993, ossia nella situazione istituzionalmente e socialmente confusionaria di "interregno", che si interpone in termini cronologici fra il controllo dello Stato e della polizia politica e quello delle *kryška* [affiliazioni, cosche] mafiose, fra la presenza incombente e quotidiana dei simboli della propaganda e il brutale *merchandising* degli stessi. In quel momento storico, insomma, in cui i bambini delle scuole elementari russe studiano ancora, per problemi di carattere organizzativo, sui manuali sovietici, ma gli insegnanti commentano con loro ironicamente riga per riga i testi ufficiali, spiegando in che modo il messaggio da questi trasmesso andrebbe meglio formulato<sup>5</sup>. Pe-

riodi come questo, infatti, risultano quanto mai favorevoli al fiorire delle culture marginali, che sviluppano ed esternano la propria creatività senza rischi di repressioni o limitazioni delle zone franche nelle quali operano<sup>6</sup>.

Prima, dunque, di introdurre e analizzare un esempio di uso insolito del kitsch nella Russia post-sovietica, è il caso di effettuare una digressione che riguarda il ruolo e l'eredità di certe forme artistiche.

Il passaggio del testimone in ambito musicale, a cavallo tra anni Ottanta e Novanta, dal genere rock all'elettronica, in fatto di scenari privilegiati di sviluppo e fioritura di cultura underground, è un dato che accomuna pressoché tutto il mondo occidentale. Questo ricambio si verifica a maggior ragione in Russia, dove le rock band degli anni Settanta-Ottanta sono portatrici di messaggi *stjob* (come ad esempio i gruppi AVIA, Zvuki Mu, NOM, Aukcion, Pop Mechanika, Nol'), oppure tendenzialmente dissidenti (è il caso di Televizor, Brigada S, Alisa, DDT), oppure ancora di una combinazione tra i due (come Akvarium e Nautilus Pompilius). Con la perestrojka e il crollo dell'Urss le formazioni artistiche musicali subiscono una sorta di "delegittimazione" del loro ruolo di protesta e, insieme con quella parte dell'intelligencija che si sente ormai svuotata della propria funzione sociale, molte di esse emigrano e lasciano la loro eredità di cultura musicale alternativa e di avanguardia alle generazioni più giovani.

Due elementi fondamentali, tuttavia, concorrono a caratterizzare in maniera nettamente diversa i due gruppi, a parte le imprescindibili differenze generazionali. Innanzitutto è necessario tenere in considerazione il fatto che proprio i primi *rejvery* [giovani che organizzano o frequentano i *rave party*], detti anche *modniki* [persone alla moda] oppure *novye molodye* [nuovi giovani], nati negli ultimissimi anni del comunismo sovietico, possono essere definiti come la prima generazione di esponenti di una sottocultura ad avere un rapporto di non coinvolgimento diretto con la realtà sovie-

<sup>4</sup> Quel famoso limite tra lecito e illecito in relazione al quale ogni cittadino sovietico dagli anni Settanta in poi impara a gestire la propria esistenza ritagliandosi una propria individualità e intuisce fino a che punto è possibile spingersi.

<sup>5</sup> Come descritto in T. Sabonis-Chafee, "Communism as Kitsch: Soviet Symbols in Post-Soviet Society", *Consuming Russia. Popular Culture, Sex and Society since Gorbachev*, a cura di A.M. Barker, Durham - London

1999, pp. 362-382.

<sup>6</sup> Come spiegato diffusamente in H. Bey, "The Temporary Autonomous Zone", *Automedia*, 1991 (I), 1, pp. 12-13, e dallo stesso A. Yurchak, "Gagarin", op. cit., pp. 86-88. Tra le cosiddette TAZs [*temporary autonomous zones*], ricavati da edifici abbandonati con il cambio di ordinamento statale, si possono annoverare, a San Pietroburgo, una palazzina sul lungofiume della Fontan'ka al numero 145, nonché un imponente edificio al numero 10 di Puškinskaja ulica.



tica. Novelli *stiljagi*<sup>7</sup>, essi sono infatti liberi dal peso dei segni e delle icone del passato, che incombe invece inequivocabilmente sull'espressione degli artisti underground degli anni Ottanta, i quali, per questioni anagrafiche, si classificano pur sempre come esemplari di homo sovieticus.

Un altro vantaggio, che consente ai nostri primi *rejvery* un rapporto più sereno con il passato rispetto ai loro predecessori, è proprio l'esperienza di *stjob* delle generazioni precedenti, che è servita da catalizzatore della transizione da un *obraz žizni*<sup>8</sup> a un altro, completamente diverso, e senza la quale probabilmente il passaggio del 1991 avrebbe probabilmente portato con sé conseguenze sociologiche ben diverse.

Ci si potrebbe ora chiedere sotto quale forma possano riproporsi, nel contesto socio-artistico appena delineato, i vuoti simboli kitsch di propaganda che non appartengono più alla dimensione quotidiana, quale uso se ne faccia e con quale significato. Per fornire una risposta a questi interrogativi si potrebbe cominciare dall'introdurre un fatto a prima vista disorientante.

Il sorgere, negli ultimi anni, a Mosca e San Pietroburgo, di imponenti discoteche e night club di dubbio gusto e dai nomi che suonano originali e allettanti all'orecchio del turista, perché ricordano il periodo sovietico (come ad esempio il locale Propaganda), non è che la propaggine finale, la degenerazione in chiave commerciale di una tendenza inaugurata circa un decennio prima dagli ambienti *podpol'nye* della città di Pietro e in seguito estesa anche alla capitale. Appena dopo la caduta dell'Unione sovietica, nel particolare periodo storico di transizione dal vecchio al nuovo ordine di cose, alcuni giovani creativi e dai gusti sprovincializzati dalle frequentazioni di Paesi esteri, come la Germania o la vicina penisola Scandinava, organizzano, in edifici abbandonati e non ancora riassegnati o rivendicati, degli eventi insoliti, poco o per nulla pubblicizzati, cui partecipano solo gli ideatori e gli amici "iniziati".

<sup>7</sup> Venivano definiti così quei giovani che nei primi anni Cinquanta proponevano uno stile di vita innovativo, che prevedeva look stravaganti e musica rock o jazz americana, e che incarnavano lo spirito di libertà e rinnovamento, seguito alla morte di Stalin, più dei loro genitori, resi inermi dal peso del passato. Il termine *stiljagi* deriva da *stil'* [stile] e viene coniato dalla stampa sovietica di quel periodo con fine di derisione e screditamento.

<sup>8</sup> Espressione nata per indicare il corrispettivo sovietico dell'anglosassone "way of life".

Faccio riferimento ai primi *rave party*, ripresi dalla vicina Europa nella loro formulazione primordiale, ossia come contesti di espressione e comunicazione che i membri di una sottocultura si ritagliano accuratamente, difendono dall'ingerenza della cultura esterna e ordinaria, e deputano al proprio sviluppo, che avviene pressoché nell'anonimato. Ci si trova perciò di fronte ai noti scenari caratterizzati da *squat*, droghe sintetiche, musica elettronica, ma, come ci si può aspettare, declinati *à la russe*. I tratti distintivi delle culture sotterranee o marginali non possono infatti prescindere, nella loro definizione e nel loro sviluppo, dagli stravolgimenti sul piano storico-politico che si sono verificati in Russia a cavallo dei decenni Ottanta-Novanta.

Degna di attenzione è una delle prime espressioni di questo nuovo sentire, che costituisce per l'osservatore motivo di riflessione e di analisi. Gli abitanti di uno *squat* pietroburghese, che si trova al 145 del lungofiume sulla Fontan'ka<sup>9</sup> organizzano *rave party* cui prendono parte alcuni loro amici. I *di-džei* [dj] propongono la musica house più in voga in Europa, oppure musica techno autoctona, di band russe, quali, ad esempio, i Novye Kompository, e si balla tutta la notte. Fin qui tutto rientra nella normalità, fatta salva la novità del *rave* come ritrovo musicale per i giovani. Il fatto singolare è che a queste feste si balla vestiti da sovietici, secondo un'usanza probabilmente lanciata da qualcuno, ma il significato di questo travestimento non è mai stato esplicitato: chi intende, coglie la palla al balzo e partecipa a questa operazione. Il travestimento più gettonato è quello da Jurij Gagarin, ma Stalin e i *pionery* seguono a ruota, per non menzionare tutti gli altri costumi "a tema" frutto della creatività dei confezionatori-indossatori. Sorpresa? *Déjà vu?* Senza dubbio si tratta di qualcosa di insolito e a prima vista incomprensibile.

Penso che inizialmente, quando ci si trova di fronte a un siffatto fenomeno e ci si interroga sulle ragioni che spingono alcuni giovani a vestirsi da sovietici durante i loro inizialmente anonimi e poco popolari ritrovi, si riconduca il tutto quasi d'istinto al ben noto atteggiamento *stjob*, ossia si ritorni con la mente al clima

<sup>9</sup> Tra gli altri, il futuro DJ Aleksej Haas e suo fratello, gli artisti Timur Novikov, Sergej Bugaev e Georgij Gurjanov, i musicisti del primo gruppo *techno* russo (Novye Kompository) e il futuro *rave promoter* Ivan Salmakov.

generale di ambiguità e finzione che pervade la società sovietica al suo crepuscolo e che denota ora intenzioni politiche e dissacratorie (nel caso della comunità artistica), ora semplicemente passività e indifferenza (come si verifica per la quasi totalità della società civile). Si potrebbe quindi procedere lungo questo ragionamento trovando un'apparente conferma nell'osservazione che i giovani in questione di teatralità e ironia si sono pasciuti fin dall'infanzia, tramite l'attitudine verso il potere dei loro genitori.

Appare tuttavia immediatamente, in tutto il suo effetto disorientante, una sfasatura sull'ascissa temporale, che costringe l'osservatore ad una momentanea "sospensione del giudizio" in attesa di una sua riformulazione preceduta da un'analisi ragionata del contesto culturale e, di conseguenza, dell'orizzonte interpretativo. Sarebbe un errore grossolano riconoscere questo tipo di espressioni come manifestazioni del tradizionale kitsch sovietico, dato che la propaganda non ha più motivo di esistere. Senz'altro a molti tra i russi, e non solo, sarà sembrato di ritrovare in questo fenomeno un messaggio nostalgico che lo annovererebbe tra le mille manifestazioni di emotività acritica e di affrancamento dalla storia che si riscontrano inevitabilmente a seguito di stravolgimenti politici.

Tutte queste letture sono a mio avviso in qualche modo fallaci: il fenomeno sotto analisi è diverso, insolito, nuovo e figlio del suo tempo. Cosa denota allora esattamente? Il crollo dell'Urss e, insieme con essa, della propaganda, rende del tutto inutile e illogica una siffatta teatralità, giacché non c'è più bisogno di ingannare il potere né di criticarlo. L'esperienza dei *rejury* si definisce, infatti, nei termini di una finzione non necessaria, una derisione di qualcosa che non esiste più, quasi una parodia senza l'originale, costituendosi pertanto come un mettere e mettersi in scena che non si inserisce più nella dialettica "vita ufficiale *versus* vita non ufficiale" che legittimava la derisione, il *mockery*, l'interpretazione di un ruolo proprie dell'atteggiamento *stjob*. Il perpetrare un'azione di cui è venuta meno la necessità sposta inevitabilmente l'orizzonte concettuale nel quale comprenderla. D'altro canto non ci troviamo neppure di fronte a un fenomeno nostalgico e ciò è reso chiaro proprio dall'assenza di solennità e rispetto per la propaganda che caratterizza le nostre "feste a tema", tutt'altro

che frutto di appassionati quanto acritici slanci emotivi.

Sceveri dal peso del regime, a differenza della generazione precedente, i *rejury* riconoscono come kitsch le espressioni della propaganda, così come hanno fatto i loro predecessori dalla *soc-art* in poi, ma, allo stesso tempo, a differenza di costoro, non sono così coinvolti emotivamente da sentirsi in dovere di decostruirle, da rinnegarle, rimpiangerle o da unirsi al preoccupante furore iconoclasta che sembra possedere, nei primissimi anni di post-comunismo, gli animi dei più. Anzi, ne allungano la vita, tramite l'operazione della loro messa in scena, attratti irresistibilmente dalla tentazione di impersonare consapevolmente il kitsch e provarne diletto. Tramite un sublime e finissimo *Being-As-Playing-A-Role*<sup>10</sup> i giovani creano un codice, che rende possibile la comunicazione solo tra i pochi che condividono un certo gusto e una certa sensibilità estetica, mentre a tutti gli altri risulta incomprensibile, non interessante, indice di nostalgia o addirittura, paradossalmente, di cattivo gusto.

Proprio in questo uso e re-interpretazione del kitsch si riscontrano più d'uno degli aspetti caratterizzanti e imprescindibili del *camp*<sup>11</sup>, ovvero:

- la teatralità, che si esprime nella forma di un *maskarad* e di cui si può ritrovare un antenato nello *stjob* della decade precedente;

- l'esagerazione, ossia l'esaltazione e la promozione di un'operazione di per sé politicamente e sociologicamente non più necessaria, col solo fine del diletto;

- l'esclusività del codice, intelligibile solamente a chi è egli stesso *camp*, e pertanto non estendibile e non negoziabile, pena il suo automatico annullamento;

- l'uso assolutamente consapevole del kitsch, che esercita un fascino magnetico su un animo *camp*, il

<sup>10</sup> Che S. Sontag definisce come caratteristica imprescindibile del *camp*. Si veda S. Sontag, "Notes on Camp", *Partisan Review*, 1964 (XXXI), 4, pp. 515-530 (traduzione italiana "Note sul Camp", Idem, *Contro l'interpretazione*, Milano 1967, pp. 369-393).

<sup>11</sup> Tra le mille anime della sensibilità Camp, mi riferisco qui ai suoi usi, rielaborazioni e restituzioni del Kitsch. Si confrontino S. Sontag, "Notes", op. cit., pp. 515-530; C. Isherwood, "From 'The World in the Evening'", *Queer Aesthetics and the Performing Self - A Reader*, a cura di F. Cleto, Edinburgh 1999, pp. 49-52; F. Cleto, "Introduction: Queering the Camp", Ivi, pp. 1-42; M. Booth, "Campe-Toi! On the Origins And the Definitions of Camp", Ivi, pp. 66-79; P. Core, "Camp: The Lie That Tells the Truth", Ivi, pp. 80-86; A. Ross, "Uses of Camp", Ivi, pp. 308-329.

quale ne coglie i tratti irresistibilmente esilaranti, e lo ripropone in una chiave ironico-ludica esclusiva.

Ricapitolando, dei giovani dallo spirito d'osservazione particolarmente spiccato e dalla sensibilità *camp* si rendono protagonisti di un'operazione *campy*<sup>12</sup> con nessun fine a parte il proprio diletto e rivolgendosi a destinatari anch'essi sensibili al *camp* e a nessun altro, tramite un codice esclusivo che non viene mai esplicitato, ossia, chi partecipa del sentire *camp* lo intende in un lampo, mentre agli altri risulterà parzialmente oscuro, totalmente incomprensibile o di nessun interesse. L'intera operazione attinge significato dall'attrazione per il kitsch e dall'attitudine ludica nelle intenzioni, ma raffinatissima nei modi, di riprodurlo a un livello più alto, e soprattutto in maniera consapevole.

L'esperienza dei *rave party* ha seguito, negli ambienti giovanili underground della città e della capitale, e la parabola artistica di tali eventi raggiunge forse l'apogeo (anche se il sentire iniziale è già parzialmente inquinato da logiche di mercato) con il primo di una serie di imponenti raduni di *rejvery*, organizzati nei primi anni Novanta, ormai con il benessere delle *kryška*, proprio nel padiglione della VDNCh, *Vystavka dostiženii narodnogo chozjajstva* [Esposizione delle realizzazioni dell'economia nazionale], dedicato al cosmo, pervaso, in tempi sovietici, da una solenne atmosfera di sacralità, conferitagli dalle conquiste degli *sputnik* e di Gagarin.

Con i due *Gagariny* (così sono definiti dai media giovanili i due grandi *rave party* a tema sulla figura del famoso cosmonauta, svoltisi a Mosca presso la VDNCh) e con l'analogo evento piomboburghese al Gor'kij Dom<sup>13</sup>, il quale prevede persino un coro di veterani della seconda guerra mondiale che si esibisce in canzoni di guerra ben note ai giovani fin dall'infanzia, si assiste al tramonto di quelle che erano all'origine esperienze artistiche underground e ricercate, che si abbassano così al livello di fenomeni di mercato alla portata di tutti, vengono pubblicizzate dai media ed entrano nel raggio di contaminazione del redditizio e tutt'altro che originale mercato dei simboli sovietici.

Secondo un ben noto procedimento<sup>14</sup>, vengono adattate al gusto e alle aspettative del grande pubblico

(di russi e di turisti) le conquiste dell'avanguardia ormai consumate, rendendole oggetto di Midcult, se non addirittura, nel caso in cui ci si arroghi il merito di siffatte geniali trovate, di kitsch. È su questo sfondo che collocherei, ad esempio, discoteche come Propaganda, che cavalca con il suo nome e i suoi eventi la tendenza commerciale dominante, ascrivendosi così nei fenomeni di Midcult o di cultura di massa.

Quando poi la sincera ed ermetica risata *camp* si trasforma in una chiassosa e ostentata ironia kitsch, hanno origine prodotti come il busto di Lenin interamente in cioccolato, gentilmente proposto dal Musej Šokolada, la prima cioccolateria in senso francese o belga di San Pietroburgo, oppure, della stessa catena di ristorazione<sup>15</sup>, l'ancor peggiore - in termini estetici, s'intende - ristorante, Russkij Kitsch, che, pur avendo velleità di sopraffina derisione del kitsch, appare kitsch esso stesso, data l'ostentazione, la pretenziosità nell'autodefinirsi ironico e irriverente, nonché le soluzioni esteticamente grossolane, sfoggiate con orgoglio (e senza quel sorriso malcelato, quella strizzatina d'occhio o quell'esagerazione che potrebbero renderlo *camp*), che ne caratterizzano persino il sito web, rigorosamente in inglese.

Risulta ormai chiaro che prodotti come questi, se nei contenuti potrebbero ricordare le intenzioni e i modi espressivi dei primi *rave party*, non sono che il surrogato di questi e della loro ironia, pur spacciandosi come prodotti raffinati ed esclusivi. Proprio in virtù di quest'ultimo elemento, peraltro, sono da considerarsi kitsch, in quanto ingannano il destinatario medio, convincendolo di fornirgli un'esperienza estetica privilegiata. La differenza risiede pertanto nel valore intrinseco delle due categorie di espressioni, nell'autenticità, nell'esclusività e complessità dell'una contrapposte alla banalità, alla estrema intelligibilità e alla grossolanità dell'altra: questo iato incolmabile deriva dalle differenze paradigmatiche tra di esse, che riguardano la loro natura ontologica e il loro significato profondo.

Non è altro che una questione di codici criptici, dalla difficile interpretazione, subordinata a un sentire elitario, a separare il *camp* dei *rave party* dal kitsch dei goffi fenomeni di massa, caratterizzati, al contrario, da un'e-

<sup>12</sup> Si veda la distinzione tra "Camp" e "Camp Fads and Fancies" operata da M. Booth, "Campe-toi!", op.cit., pp. 68-69.

<sup>13</sup> I tre eventi si svolgono tra il 1991 e il 1993.

<sup>14</sup> Si vedano U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Torino 1999; W. Killy, *Deu-*

*tscher Kitsch*, Göttingen 1962; C. Greenberg, *Avant Garde and Kitsch*, in Idem, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston 1961; D. MacDonald, *Against the American Grain*, New York 1992.

<sup>15</sup> La Konkord Catering.

strema “narratività”. Un’ulteriore conferma della rarità e della particolarità dei primi *rave* è proprio il fatto che gli schivi organizzatori non predicano e non dispiegano il significato dei loro *happening*, e a ben vedere non potrebbero certo farlo, giacché “parlare di Camp significa tradirlo”<sup>16</sup>.

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it)

---

<sup>16</sup> S. Sontag, “Note”, op. cit., p. 369.

Ristampe

Indice



*Analisi semantica di un'opera poetica:  
Il becchino assoluto di Nezval*

163–175

Jan Mukařovský

---

eSamizdat 2005 (III) 1

# Analisi semantica di un'opera poetica:

## *Il becchino assoluto di Nezval*

Jan Mukařovský

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 163–175 ◇

*L'articolo che qui ripresentiamo è una delle più lucide analisi dello strutturalismo ceco di un'opera poetica (V. Nezval, Absolutní hrobař, Praha 1937): risale alla fine degli anni Trenta (J. Mukařovský, "Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař", Slovo a slovesnost, 1938 (IV), 1, pp. 1–15) ed è stato ripubblicato nei decenni successivi in tutte le raccolte di studi dell'autore (l'ultima volta in Idem, Studie, I-II, Brno 2001, II, pp. 376–398). Nella prima edizione italiana, curata da S. Richterová, che ringraziamo per l'autorizzazione a ripubblicare il testo, era accompagnato da una "Nota" della curatrice (pp. 279–281). Rispetto a quell'edizione il testo è stato ricontrollato sull'originale e impaginato secondo le norme redazionali di eSamizdat.*



NELL'epoca attuale, che riempie d'angoscia l'uomo di fronte alla violenta corrente della realtà mutevole, sia materiale (vedi le conquiste della tecnica moderna e le scoperte delle scienze naturali sulla sostanza della materia, sulla causalità, e così via), sia sociale, economica, e politica, il primo compito dell'arte non è né elargire sensazioni piacevoli, né di proporre modelli di una qualche bellezza armoniosa, bensì di orientare l'uomo nell'apparente caos di uno sviluppo insolitamente accelerato, di riuscire a prevedere con la sua sensibilità i mutamenti a venire, di adattare la struttura della vita spirituale dell'uomo ai primi contorni presentiti delle certezze che vanno creandosi ex novo. Per questo oggi fra gli interessi concernenti l'arte e gli interessi degli artisti stessi, al primo posto non stanno la perfezione del dettaglio e la rifinitura dell'insieme, ma il modo in cui l'artista cerca attraverso l'opera di raggiungere la realtà. La scelta dei mezzi artistici e il modo di usarli sono guidati nell'opera d'arte da un principio metodologico che, essendo di per sé senza contenuto concreto, determina il carattere dell'opera d'arte in quanto costruzione semantica. Questo principio non è ovviamente immutabile;

la stessa realtà mutevole lo costringe a cambiamenti ora più lenti, ora più rapidi. L'adeguamento del metodo poetico ai cambiamenti della realtà sembra oggi addirittura uno dei criteri principali dell'importanza vitale dell'opera poetica; la presenza e il carattere di questo metodo possono, però, essere accertati solo con l'analisi semantica la quale di per sé non pretende di definire il valore, ma si pone come obiettivo la conoscenza pura. Perciò nemmeno il nostro presente saggio, anche se si occupa di un'opera pubblicata da poco, vuol essere una critica al libro di Nezval. Se dall'analisi che ne sarà effettuata, risulterà una qualche conseguenza per il valore dell'opera presa in esame, questa conseguenza si riferirà all'intero metodo poetico e non concernerà la maggiore o minore perfezione della realizzazione attraverso le singole poesie o versi.

L'individuazione del principio semantico fondamentale nell'opera poetica non ha nemmeno come scopo diretto il cogliere l'unicità dell'opera analizzata, soprattutto quando si tratta di un poeta con un ricco passato artistico. È naturale che gli spostamenti con i quali questo principio passa da un'opera all'altra sono spesso molto lenti e difficili da fissare. Di regola si verifica che gli stessi mezzi espressivi sono meno soggetti a cambiamenti del modo di usarli nella struttura complessiva dell'opera. Nel caso del *Becchino assoluto* innanzitutto non sarebbe facile accertare il confine esatto tra questa e le due precedenti raccolte, nate anch'esse nel periodo che lo stesso poeta definisce surrealista. In compenso, però, tutti e tre questi libri sono uniti da certi aspetti comuni che, nel terzo e finora ultimo volume, sembrano abbastanza distinti da poter indurre a un'analisi scientifica.

Cominceremo tentando di indicare – anche se solo *en passant* e approssimativamente – la differenza fra l'orientamento semantico di Nezval surrealista e il prin-

cipio semantico del precedente poetismo. Nel periodo poetista a Nezval interessava innanzitutto una successione ininterrotta di significati, gli aspetti mutevoli della loro catena ininterrotta e il fluire di un significato nell'altro, che suscita l'impressione di metamorfosi miracolose. L'attenzione era intanto rivolta alle relazioni, ai rapporti reciproci che i significati legano a sé. I significati che si sostengono a vicenda sono quindi alleggeriti dall'immediato rapporto con la realtà che ciascuno di essi indica, e questa leggerezza viene sottolineata: talvolta Nezval poetista fa dissolvere alcuni significati ottenendo la sparizione illusoria della cosa stessa intesa dalla parola: "il prato se ne andò ballando verso la bellezza" e "gli stalloni camminavano lungo la chiesa fino alla porta del cimitero, ma appena varcarono la soglia, scese la notte, con cui si fusero non si sa dove, non si sa come; solo quando la gente si addormentava si sentì un canto, non si sa di chi". La frase nel periodo poetistico tende, sia nel verso libero sia nel verso che rispetta la metrica, a un parallelismo scorrevole in cui le singole unità preposizionali si incontrano e confluiscono l'una nell'altra senza tensione. Neanche la costruzione sintattica interna della singola frase è complessa: "Quando sono molto felice parlo semplicemente" ([V. Nezval,] *Skleněný havělok* [Praha 1932], p. 137); gli elementi della frase non si accumulano, non ritardano il fluire dei significati.

Nel *Becchino assoluto* troviamo improvvisamente, proprio nel ciclo che dà il titolo alla raccolta, la tendenza a un tipo di costruzione della frase del tutto opposto: vi si trovano da un lato periodi riccamente intessuti di congiunzioni, dall'altro frasi in cui la cornice sintattica è sovraccarica di elementi che la rendono complessa (attributi, complementi). Esempio di periodo complesso:

Il becchino assoluto  
 Vecchio quasi come questo paesaggio di granito  
 Dalla cui mangiatoia l'asino legato beve  
 Gli avanzi della tempesta di ieri  
 Alza la testa con i capelli di cotoletta bruciacchiata  
 E di fungo spuntato dal cappello  
 Per chinarla di nuovo sopra la zappa del grande morso di serpente  
 Appoggiata sul pavimento marcio con orme di pagliericcio  
 sfilacciato.

Sarebbe però erroneo se considerassimo come scopo di questa trasformazione il rafforzare la coesione della struttura della frase. Il fine è piuttosto l'opposto, visto che l'unione appena indicata si sgretola subito, talvolta

a causa di una frase poco chiara, talvolta persino con un evidente anacoluto:

Al cospetto del becchino assoluto che somiglia da lontano a un cappello sgualcito  
 E da vicino a un formicaio  
 I campagnoli sono covoni cinti da una sciarpa e tramutati in letame  
 Sicché l'ostessa coi fianchi di anatre farcite  
 [...]
 Non è a casa  
 Poiché il becchino assoluto è il grande futuro.

Se al posto delle congiunzioni "sicché" e "poiché" ci fosse un semplice legame asindetico, la correlazione delle frasi del periodo non potrebbe essere meno compatte: le congiunzioni infatti fingono unicamente la loro solita funzione di chiavi di volta dell'architettura della frase, mentre le frasi di cui si compone il periodo citato sono in realtà in rapporti semantici reciproci molto indefiniti.

La struttura interna della frase è di solito – come abbiamo già detto – ritardata nel suo svolgimento temporale e nello sviluppo semantico dallo smisurato ammassamento e sviluppo dei singoli elementi della frase:

Tra i rottami  
 Dei cerchioni di bicicletta  
 Coperti di ruggine  
 E dei ferri di cavallo  
 Che formano  
 La barricata  
 Abbandonata dai comunardi  
 Trasformata in immondezzaio per galline  
 In fondo  
 All'angolo dove hanno attecchito i semprevivi  
 Battendo  
 Con un martello gigantesco  
 Che cade sui tetti  
 Da cui fa un cenno di saluto  
 Con le ali  
 Una cicogna solitaria  
 E una colonna di scintille  
 Un uomo grandioso a gambe larghe  
 Con la pelle conciata da polvere da sparo  
 E con la fucina sulla fronte  
 Alza con impeto il pugno  
 Mentre la sua chioma scompigliata  
 Rappresenta l'incendio che si spegne.

[“Il fabbro”]

Tutto questo brano di 23 versi si compone di due parti totalmente asimmetriche: la prima comprende 21 versi, la seconda solo 2. Il contenuto della prima parte

consiste nel semplice fatto che nell'angolo dei semprevivi un uomo a gambe larghe picchia col martello; l'ampliamento deriva dall'ammassamento delle unità sintattiche, soprattutto di complementi di circostanza e degli attributi spesso complessi, i quali allontanano sempre l'arrivo delle componenti principali della frase, il soggetto e il verbo definito. Il verbo definito si presenta solo come una delle ultime parole (la terza dalla fine), ottenendo un effetto di vero scioglimento.

Da dove venga questa complessità e quale sia il suo fine lo suggerisce la costruzione del verso libero del brano appena citato. Dalle precedenti raccolte di Nezval il lettore è abituato al verso libero la cui lunghezza coincide il più delle volte con un'intera frase, o almeno con una parte più lunga dotata di una notevole autonomia semantica e che termina in una caduta d'intonazione di origine sintattica, la quale assume una funzione ritmica secondaria:

raccontare semplicemente come l'arte dimenticata  
in maniera tanto più forte mi abbaglierà un giardino in mezzo alla  
frase  
oppure una lattina non importa  
non distinguo più i fenomeni secondo la grazia o la bruttezza che  
avete accordato loro  
e ciò che è tragico non ha bisogno di ricorrere alla provocazione  
parlare tranquillamente con l'ampio gesto del torace  
e non c'è bisogno di gridare troppo.

[V. Nezval, "Antilirica", *Skleněný havelok*]

Il verso del brano sopra citato dell'ultima raccolta invece non tende in alcun modo a comprendere tutta la frase e serrarla nel cerchio dell'insieme ritmico; esso segue al contrario, in tutte le particolarità, i contorni della sua articolazione sintattica, la spezzetta in molti segmenti, contribuisce al rallentamento del suo ritmo (mentre la forma precedente piuttosto accelera il ritmo della frase). La frase risulta, a causa di questa formazione ritmica, articolata in piccoli segmenti semantici in cui ognuno, reso autonomo sul piano ritmico e semantico, si trova isolato dal contesto; il flusso continuo di significati utilizzato dal poetismo è qui interrotto dall'intervento simultaneo di due fattori: la costruzione sintattica e il ritmo.

Questa conclusione del rapporto semantico costringe il lettore a mettere ogni singolo segmento in una relazione, individuale e indipendente dal contesto, con la realtà che esprime; l'indipendenza semantica dei singoli brevi segmenti provoca continuamente deviazioni

dal piano tematico. Ne offre un chiaro esempio la poesia "Il becchino assoluto" (o anche la poesia "La mosca spagnola"), dove la descrizione di ciascun dettaglio dell'aspetto fisico diventa di per se stessa un piccolo nodo tematico indipendente dal contesto; così per esempio sono descritte le scarpe del becchino:

Quelle pantofole diroccate  
Hanno la forma di due amanti rannicchiati  
Nel momento in cui si sono raggiunti strisciando.  
Attraverso due buchi sotterranei di un terreno ben gelato  
Che si sforzano di mantenere in alto  
Con i muscoli tesi spasmodicamente di una colonna vertebrale non  
ancora diroccata  
Ovvero anche la forma di due trappole  
Per topi messe  
Apposta nell'angolo d'un sepolcro asciutto  
O forse  
La forma di due parole robuste  
Che puzzano  
Come un guanto riesumato.

Ognuna delle tre similitudini qui date (pantofole come amanti, trappole, parole) vive una vita autonoma, senza un legame diretto con la cosa che deve chiarire; così soprattutto la prima non si accontenta di esprimere la forma delle pantofole paragonandole a corpi umani rannicchiati, bensì specifica l'intera situazione: di chi sono i corpi, come abbiano raggiunto quella posizione, e così via. Questi dettagli liberamente associati sono naturalmente in accordo con l'intera atmosfera semantica della poesia (il cimitero e tutto ciò che con esso è collegato) e così nasce l'impressione di una linea tematica – unificata sì dall'atmosfera semantica circostante, ma piena di deviazioni – che s'intreccia con diramazioni laterali adeguandosi docilmente ai contorni di tutti i significati che vengono progressivamente e casualmente a trovarsi sul suo percorso. Questa linea non guida i significati, ma è da essi guidata; gli stessi significati hanno poi la possibilità di svelare tutta la loro potenziale multiformità, poiché, vista l'instabilità della linea tematica in un dato momento, non è mai certo quale delle associazioni tematiche, che un tale significato ammettono, sarà utilizzata nel momento successivo dal legame che ha col significato immediatamente seguente. Tale è il carattere generale della tendenza stilistica del nuovo libro di Nezval; tentiamo ora di elencare alcuni dei procedimenti specifici attraverso i quali questa tendenza è applicata.



Nel *Becchino assoluto* troviamo la poesia “I mietitori” che inizia con questo versi:

I mietitori  
Strisciano ginocchioni per il campo  
Che diminuisce  
Masticano affamati il loro pezzo di pane  
Non lo salano più nemmeno  
Si dibattono come annegati.

È qui descritta un'attività che conosciamo bene per esperienza: la mietitura con la falce e il lento procedere dei mietitori. Ma qui si dice che i mietitori strisciano ginocchioni per il campo e si dibattono. Qual è la differenza tra l'interpretazione corrente dell'attività dei mietitori e la descrizione poetica? La percezione abituale dell'attività dei mietitori non si accontenta dei soli dati sensoriali, bensì li completa tenendo presente l'intera situazione in quanto contesto semantico. Anche quando sopra le spighe non ancora mietute vediamo i mietitori fino alle ginocchia, *sappiamo* che durante il loro lavoro stanno in piedi e che la parte inferiore delle gambe è solo nascosta; *sappiamo* anche, pur non vedendo in quel momento proprio la falce, che i movimenti delle braccia dei mietitori hanno uno scopo a noi noto. Il poeta invece ci presenta solo una percezione immediata, allude persino – in quanto parla del procedere ginocchioni – a una situazione diversa, suggerita, è vero, solo velatamente, ma differente da quella che secondo il titolo della poesia ci aspettiamo. *Sappiamo* inoltre che non il campo diminuisce, bensì il grano su di esso; il poeta però sostituisce il significato “grano” col significato metonimico “campo”; anche qui astrae da ciò che ci aspettiamo secondo l'esperienza e devia così la nostra attenzione dal contesto semantico presupposto. Il risultato di questo procedimento è l'autonomia semantica delle singole parti della situazione; così nasce l'impressione che, al posto delle parole e dei loro significati, abbiamo davanti a noi le singole cose da essi denotate, ma ancora non toccate dall'interpretazione semantica, cosicché non siamo sicuri dei loro rapporti reciproci. L'impressione risultante è un'incertezza misteriosa e inquietante.

L'esclusione della situazione si riflette nei *rapporti spaziali*: l'ordine spaziale che è infatti l'asse unificante fondamentale di ogni situazione reale, diventa nel *Becchino assoluto* oggetto e mezzo di un gioco magistrale: le teste dei cavalli che si delineano nel cielo serale sono descritte come “splendide teste incollate all'orizzonte”,

quindi nello spazio si fondono con l'orizzonte; il sorgere della stella della sera all'orizzonte appare così al poeta:

La stella della sera sulla roccia bassa  
Si appresta a sorgere  
Intorno le gira un uccello.  
[“Il girasole”]

Sulla base dell'impressione ottica sono qui avvicinati tre fenomeni che nella realtà sono lontani l'uno dall'altro: la roccia, la stella della sera, l'uccello. Il fabbro nella poesia omonima batte “con un martello gigantesco che cade sui tetti” (proiezione ottica del braccio alzato del fabbro sullo sfondo). Tutto questo rappresenta il predominio semantico delle cose sullo spazio: nell'abituale concezione della situazione reale, lo spazio che comprende e unifica le cose ci appare come un fatto primario; qui però è privato della sua unitarietà e del dominio sulle cose che, liberate dai loro vincoli, fingono rapporti reciproci arbitrari.

Un'altra importante conseguenza e, nello stesso tempo, un mezzo per rendere autonomi i singoli significati, è la *realizzazione delle immagini poetiche*. È abbastanza noto, grazie alla moderna teoria e prassi teorica, che l'immagine poetica è inserita nel contesto più solidamente delle altre parole, poiché grazie al contesto “si può far significare alla parola anche ciò che essa non comprende nel suo significato potenziale, in altri termini cambiare il significato fondamentale della parola” (B. Tomaševskij, *Teorija literatury*, 1927<sup>3</sup>, p. 29). Se si tratta però di un'autonomizzazione dei singoli significati, come li abbiamo scoperti in Nezval, è necessario anche allentare la coesione del contesto. Per le immagini poetiche (tropi) ciò comporta qui necessariamente una realizzazione, in altre parole una tale manipolazione del significato figurato come se fosse indipendente dal contesto e quindi fondamentale, cioè appartenente a una data parola senza riguardo al contesto nel quale la determinata parola viene ora utilizzata.

Si arriva così all'insicurezza riguardo all'interpretazione semantica del contesto: il lettore deve indovinare quale delle parole è usata come denominazione diretta e quale come indiretta (figurata). Esempio:

Nella serra  
Sulle cui tegole trasparenti  
Brillano  
I santini  
Posti lì

In onore dei garofani  
 Un atletico giardiniere  
 Si toglie  
 Gli alti stivali  
 E riscalda  
 I piedi gelati  
 Su lingue di fuoco  
 Che erompono dalla terra  
 E fanno in modo che  
 Quest'uomo  
 Dal viso stravolto  
 Coperto  
 Da una folta barba nera  
 Ha gli occhi  
 Iniettati di sangue  
 Nell'attimo  
 In cui conficca nella terra  
 Un lungo  
 Tagliente  
 Coltello.

["La cittadina bizzarra n. 40"]

La costruzione semantica della poesia sul giardiniere (citata qui per intero) è basata su alcune immagini applicate alla lettera: i santini sui vetri della serra bisogna intenderli come i riflessi del sole sulle singole lastre di vetro, le lingue di fuoco che erompono dalla terra sono i fiori. Alla luce di queste immagini realizzate, soprattutto della seconda di esse, l'intera situazione assume un significato insolito e misterioso. Finché concepiamo "fiamme" in senso proprio, il comportamento del giardiniere nella serra ci sembra un rito segreto il cui scopo è incomprensibile. Non appena però ci rendiamo conto che le "lingue di fuoco" sono fiori, ecco che traspare il senso reale delle cose: il giardiniere si toglie le scarpe non per scaldarsi, ma per lavorare, gli occhi gli si iniettano di sangue non per ferocia o per qualche altra passione (come suggerisce il contesto fra le righe), ma perché si sta chinando; il lungo tagliente coltello che conficca nella terra è la vanga con cui dissoda il terreno. Le relazioni e i significati abituali sono però nella poesia intenzionalmente celati e dal lavoro giornaliero del giardiniere nasce un mito. Anche i veri miti religiosi sono costruiti in modo simile; anche in essi si realizzano immagini poetiche (per esempio sole-drago) e avvenimenti quotidiani come il sorgere del sole e il tramontare del sole assumono così un senso dietro il quale il senso originario traspare in modo velato. Il processo mitopoietico raggiunge in Nezval una vera monumentalità nella poesia "Mungitura" che – sempre con l'aiuto delle

immagini realizzate – crea dal semplice atto quotidiano del contadino una visione apocalittica.

Ma esiste ancora un altro filtro semantico con l'aiuto del quale l'unitarietà della situazione si frantuma passando nell'ambito della poesia di Nezval. È la *sineddoche*, la parte per il tutto, naturalmente di nuovo una *sineddoche* realizzata e perciò dissimile dagli esempi dei manuali scolastici, nei quali essa si trova insieme alla metonimia come semplice sostituzione del nome appropriato con un'altra parola, chiaramente sentita sullo sfondo ("tetto", "focolare", invece di casa). In Nezval il carattere *sineddochico* della denominazione di manifesta col fatto che una parte dell'oggetto (eventualmente una parte del corpo di un essere vivente) è concepita come un tutto autonomo isolato spazialmente e semanticamente, capace di essere di per se stesso soggetto e oggetto dell'azione. La testa "naviga nella stanza come un ciuffo di capelli sconvolto dalla tempesta, [...] che rimanda a non si sa quando l'attimo che lo domerà col pettine". Riguardo a un carro contadino che va per la strada dice che "il ciclista supera due paia di rastrelli caricati sul carretto". Entrambi gli esempi sono dei più semplici poiché in essi è chiaramente dato al lettore non solo il carattere *sineddochico* della denominazione, ma anche il tutto da essa sostituito: nel primo caso è esplicitamente nominata la testa che è proprietaria del "ciuffo di capelli che naviga per la stanza"; nel secondo caso si parla prima dei rastrelli, che sono *sineddoche* del carro che passa, ma subito dopo è fatto il nome del carro stesso. Troviamo però anche molti casi, dei più interessanti, dove la *sineddoche* è data senza alcun avvertimento del suo carattere parziale e al lettore è lasciato il compito di appurare da solo il carattere *sineddochico*:

Nella stalla  
 [...]
 Pende  
 Simile a una stalattite che respira  
 Una forma  
 Con cinque sporgenze.

["La mungitura"]

Questa denominazione indica la mammella della vacca; è soprattutto perifrastica poiché descrive la forma della cosa evitandone il nome. È però nello stesso tempo anche una *sineddoche* poiché esprime una parte del corpo dell'animale senza alludere minimamente

all'insieme, allusione che per esempio sarebbe contenuta nella denominazione propria "mammella"; il carattere sineddochico è ancora rafforzato dal fatto che "la forma a cinque sporgenze" è condotta attraverso il contesto a un rapporto immediato con l'intero spazio, la stalla, senza che sia menzionato l'animale. Sorge così l'incertezza sulla situazione che, nel proseguimento della poesia, rende possibile il gioco con il significato del comportamento e della figura della mungitrice.

La sineddoche è uno dei mezzi semantici più importanti di cui si avvale il testo del *Becchino assoluto*. In una certa misura tutte le denominazioni che appaiono qui sono sineddochiche poiché lo stesso isolamento della situazione dal contesto semantico e dalla dipendenza da esso significa la separazione della parte dal tutto. Le situazioni così atomizzate, come le troviamo nelle poesie del *Becchino assoluto*, rendono possibile che una mano o un piede appaiano agenti autonomi senza riguardo alla persona a cui appartengono e che uno strumento del lavoro umano possa di per se stesso assumere il ruolo dell'agente umano assente. E così alla sineddoche si lega un altro importante tropo frequente nel *Becchino assoluto*, cioè la *personificazione*; certamente di nuovo non si tratta della personificazione nota ai manuali di poetica che personifica cose inanimate, bensì di una forza indefinita, ma possente, che rinforza l'impressione della spontaneità dell'avvenimento ponendo l'accento sulla partecipazione del soggetto agente. L'azione in generale può essere distinta, secondo il grado di spontaneità, in tre categorie: sul gradino più basso si trova l'azione meccanica della natura privata di ogni spontaneità, il cui svolgimento è determinato da leggi stabilite e senza eccezione; su un gradino più alto si trovano quelle azioni degli esseri animati che sono dirette non più da una legge senza eccezioni, ma da un'abitudine e perciò sono prevedibili nel loro svolgimento (per esempio atti quotidiani come alzarsi dal letto, mangiare, mettersi a dormire a molti atti connessi con le professioni); al terzo gruppo infine appartengono le azioni nel senso proprio della parola, che scaturiscono dall'iniziativa illimitata del soggetto e che perciò sono imprevedibili e ogni volta diverse. Scopo della personificazione è di elevare i primi due gradi al terzo. Non è necessario che le cose siano personificate nel vero senso della parola come avviene per esempio nella favola: questo

è solo un caso particolare della personificazione. Basta che le cose, che sono in realtà oggetti passivi dell'azione, appaiano come soggetti attivi mantenendo il loro aspetto abituale e l'abituale modo di manifestarsi. La personificazione di questo secondo tipo ha addirittura una sfumatura di mistero quasi angosciante. La personificazione così ampiamente concepita non concerne solo i fenomeni naturali, i cui attori sono cose, ma anche quegli atti sia umani che animali, nei quali la libera iniziativa del soggetto che agisce è limitata; anche questi attraverso il processo di personificazione possono diventare imprevedibili agli occhi del lettore: due esempi infatti sono già stati citati sopra da "I mietitori" e dalla poesia sul giardiniere; esempi più calzanti sono comunque la poesia "Mungitura" e "Il feticista" che sono però troppo lunghe per essere citate. Nella prima di esse, come già notato, il lavoro della mungitrice, nella seconda il lavoro del calzolaio, sono descritti come una azione spontanea e deliberata.

La personificazione, anche la più radicale, trasforma un atto puramente meccanico in un'apparente azione e può essere attuata con mezzi molto semplici:

Nel vento  
Tintinnano  
Nel portone ricoperto di lana  
Assalito dalla sabbia  
Lunghe  
Appese a un cerchio di ferro  
Chiavi dimenticate.

["La cittadina bizzarra n. 17"]

Il tintinnio delle chiavi sul cerchio è un'azione meccanica, causata dal soffio del vento. La chiave però è uno strumento di azione umana e la sua semplice presenza, soprattutto collegata alla porta, ricorda l'uomo che forse se ne è appena andato, dimenticando la chiave nella serratura: forse tornerà ancora per finire di aprire la porta; per il momento il suo posto lo prende il vento che fa tintinnare la chiave o, piuttosto, il cerchio al quale la chiave è appesa. E così il tintinnio del cerchio diventa parte di un'azione umana intuita che si è svolta qui un momento fa e che ora continua da qualche parte dietro le quinte per forse ritornare fra un momento sulla scena. Questa intuizione fa sì che il fatto meccanico del tintinnio del cerchio con la chiave al vento ci sembri un'azione spontanea di un oggetto inanimato.

Altre volte il procedimento di personificazione è più complesso, così, per esempio, nella poesia “Rocchetto”:

Il rocchetto sulla macchina da cucire  
 Inquieta l'angolo  
 Con il ragno che ha paura  
 Che lo possa schiacciare

Il piede sul pedale  
 Che mette in movimento la ruota verticale  
 Che sposta la stoffa  
 Mentre la cittadina

Sulla finestra rivestita  
 Di velluto sbiadito  
 Sopra il ginocchio  
 Con un gattino giocoso

Srotola il rocchetto  
 Appiccicato sul palo del giardino  
 E acceca la fanciulla  
 Che guarda i bianchi giri

Cosicché sbadiglia  
 Distendendo il grembo curvo  
 E riempie la bocca nella quale si brunisce  
 Con l'ombra delle ragnatele.

Quel camminare sullo stesso punto  
 La sfianca terribilmente  
 Se sbadiglia di nuovo  
 Sicuramente si inghiottirà il ragno.

L'azione parte qui progressivamente dai soggetti: rocchetto, ragno, piede, ruota, cittadina, fanciulla. Il rocchetto “inquieta l'angolo” con il movimento, il ragno ha paura, il piede mette in movimento la ruota, la ruota sposta la stoffa, la cittadina srotola il rocchetto, la fanciulla sbadiglia. Tra tutti questi soggetti l'unico in realtà attivo in maniera spontanea è la fanciulla; accanto a lei agisce in una certa misura anche il ragno, ma solo come soggetto secondario dipendente dall'azione del soggetto principale: ha paura che il piede (della fanciulla) possa spiaccicarlo. È significativo che l'unico soggetto che agisce di propria iniziativa, la fanciulla, appaia quasi alla fine della poesia, l'ultimo di tutti, come scioglimento dell'azione. Fino a quel momento la situazione è mantenuta in una voluta indeterminatezza, il lettore è in dubbio sul fatto di *chi* veramente agisca. L'azione della fanciulla è in quasi tutta la poesia addebitata a oggetti circostanti o a parti del corpo; interessante è la frase “la cittadina srotola il rocchetto”, in cui la cittadina, che in realtà non partecipa in alcun modo all'azione, vi viene ricondotta attraverso il rapporto tra la macchina da cucire davanti alla finestra e lo scenario della cittadina dietro la finestra.

Nella poesia “Lampada”, il gioco delle ombre sulla scala di una villa è concepito come un ballo di esseri animati; si tratta però di ombre proiettate dalla lampada nel momento in cui si accende: non appena la luce si stabilizza, le ombre spariscono. Tutta la scena evidentemente si è svolta un istante dopo la partenza di colui che ha acceso la lampada, però del vero agente la poesia non fa alcun cenno: si tratta di un gioco con “agente assente” sostituito dalle cose. L'abbiamo riscontrato già una volta nella poesia sulle chiavi; qui, nella poesia sulla lampada, si manifesta l'uscita di scena dell'agente svoltasi in un breve momento prima dell'inizio dell'azione rappresentata. In modo più marcato il gioco con l'agente assente appare in altre poesie del *Becchino assoluto*, soprattutto in alcune sezioni del ciclo *Mulino a vento*; così per esempio la poesia “Nel cortile” presenta un paesaggio completamente deserto dal quale è cancellata ogni presenza visibile dell'uomo e, tuttavia, pieno di movimento: un cane mostra i denti a una puzza, i fiumi scorrono, le galline badano ai loro “futili bisogni”, le oche selvatiche “invasero i villaggi”, nella valle il mulino si mette in movimento (e la spaventosa farina cola dai sacchi), nel mulino il vento è stregato, qualcuno canta ma gli uomini sono spariti, solo un boccale di birra semivuoto è poggiato sulle scale. In questa catena di silenziosi atti quotidiani, senza la presenza dell'uomo, sembra elevata a diventare azione (vera e propria) anche la circostanza che “il mulino a vento verso la fine del pomeriggio getta ombra”, che “l'erba aspetta chi la calpesterà” e che “nei campi brillano le feci”. Abbiamo davanti a noi una scena più che quotidiana di un tranquillo pomeriggio in campagna, quando la gente è andata al lavoro o riposa da qualche parte, ma numerosi sintomi testimoniano la loro influenza e presenza invisibile; contemporaneamente però questa è anche una scena misteriosa di favola, in cui l'eroe giunge in un paese un giorno improvvisamente abbandonato dagli abitanti, oppure anche una scena di un romanzo d'avventura in cui il personaggio entra in un paese spopolato da un'ignota catastrofe che non ha cancellato le tracce della vita e della presenza degli abitanti. Tutte e tre le interpretazioni sono ugualmente valide: la realtà quotidiana è stata qui, per magia di spostamenti semantici, trasfigurata in mistero e, nello stesso tempo, l'antico motivo

letterario appare in una forma rinnovata<sup>1</sup>.

La poesia “Guanti” mostra una variante molto significativa e particolare del gioco col soggetto assente:

Sopra un libro che ha mille pagine  
Splende la candela  
Ogni volta al suono delle campane  
Pendono su quel libro guanti

Nessuno sa  
Da dove vengano  
Perché risuonano canti corali  
Per chi hanno cantato il requiem

Quel libro che ha mille pagine  
Volta da solo i suoi fogli  
Sempre al suono della campagna  
È a tratti irrorato da lacrime

I suoi angoli gualciti  
Si piegano sempre più  
E nel libro cadono piccole mosche  
Dai guanti misteriosi

Quel fantastico paio di cuoio  
Con dita che si toccano battendo  
Ha la forma  
Di due mani giunte

Dalle loro vene bluastre  
Mentre si sente un singhiozzo  
Traspare il sangue  
E sgorga dai palmi.

C'è qui una serie di azioni: canto corale, suono di campane, il voltare delle pagine del grande libro, voltare che è legato con un lento consumarsi, l'irrorare il libro con le lacrime, i singhiozzi. Si tratta, evidentemente, di un ambiente di chiesa, e il libro è allora il messale sull'altare o il libro dei canti del coro. Gli agenti di tutte le azioni, in particolare l'agente della principale di esse – lo sfogliare il libro – rimangono fuori scena. Nasce così l'impressione di un misterioso rapporto d'azione tra i guanti e il libro, ma solo perché i guanti come indumento sono un ricordo metonimico delle mani che li calzano. Le mani stesse non sono presentate, sono solo suggerite dalla forma dei guanti e emergono come un fantasma sanguinante presente per le sue qualità reali ma non sostanziali. Qui, in verità, si accenna a un problema noetico molto complesso: come non ricordare le antiche dispute ecclesiastiche intorno alla divisibilità della sostanza dalla qualità, dispute che sono costate molto sangue anche se il loro nucleo era

solo noetico o, più precisamente, semiotico. Analogamente a come le proprietà del pane e del vino, secondo la dottrina della transustanziazione, si uniscono con le sostanze del corpo e del sangue, nella poesia di Nezval improvvisamente l'oggetto “guanti”, non cambiando la propria essenza, cambia le sue proprietà percepibili coi sensi in qualità delle mani assenti. Dato il colorito chiesastico di tutta la poesia possiamo naturalmente anche cercare nel sangue delle mani fantomatiche il ricordo dei palmi trafitti di Cristo che si vedono sul Crocefisso; questa interpretazione tuttavia non esclude il rapporto tra le proprietà e la sostanza dal gioco con l'agente assente.

La complessità semantica del modo di lavorare di Nezval fa sì che molte sue poesie si avvicinino agli *indovinelli* e alla loro variante grafica, l'immagine crittografica. Soprattutto molte sezioni del ciclo *Cittadella bizzarra* hanno carattere di indovinello; l'indovinello è da molto tempo di casa nella poesia, così, per esempio, nella letteratura ceca l'abbiamo accertato in M.Z. Polák (si veda l'articolo [dell'autore] *Polákova Vznešenost přtrody* [La nobiltà della natura di Polák, 1934]) dove scaturisce dalla predilezione per l'espressione descrittiva; lo troviamo poi nei simbolisti (si veda la poesia *Terra?* di Březina) dove deriva dall'indeterminatezza del tema centrale indebolito dallo sviluppo delle immagini poetiche in temi secondari. In Nezval lo rendono possibile le metafore realizzate, le metonimie e le sineddoche, che fingono, tra le singole componenti della situazione, rapporti diversi da quelli che le legano veramente. Per questo hanno carattere di indovinello anche alcune poesie sopra citate, per esempio la poesia sul giardiniere e quella sul rocchetto; la soluzione è o data in esse dal poeta stesso (“Rocchetto”) oppure è collocata non molto in profondità (poesia sul giardiniere). Il procedimento semantico però è spesso ancora più complesso e la soluzione diventa meno facile, a volte completamente impossibile. Citiamo alcuni esempi:

Le parrucchiere  
Dalle alte pettinature  
Siedono  
Sulla piazza  
In vasche di latta  
E tengono sulle labbra  
I loro delicati  
Indici che terminano con unghie rosa.

[“La cittadina bizzarra n. 24”]

<sup>1</sup> Si veda, nella poesia contemporanea, la stessa applicazione del motivo dell'“agente assente” nel racconto di K. Čapek “Šlépěj” [Orma] in *Boží muka* [Calvari].

Come comprendere l'accostamento semantico empiricamente impossibile: parrucchiera-vasca-piazza? Tuttavia l'impossibilità è solo apparente: perché questo accostamento semantico diventi probabile, è sufficiente un minimo spostamento della portata reale dei singoli nomi: le parrucchiere nelle vasche sono solo raffigurate su cartelloni pubblicitari appesi su una reale piazza. Il poeta ha, quindi, posto un'immagine pittorica allo stesso livello della realtà materiale rappresentata: il rapporto referenziale delle parole con cui è descritta questa immagine viene messo sullo stesso piano del rapporto referenziale della denominazione immediata "piazza". Così nasce una illusione semantica che chiede di essere risolta.

La soluzione è meno semplice quando l'indovinello deriva dalla fusione di due diverse realtà in una sola espressione figurata:

Il cavaliere  
Con la corazza d'amianto  
Chinato  
Sopra un basso ceppo di quercia  
Taglia la legna  
E la getta  
Nel pozzo  
Dal quale sale  
Un acre fumo  
Colorato di corte fiammelle.

[“La cittadina bizzarra n. 25”]

Il cavaliere con la corazza d'amianto è probabilmente, come suggerisce l'aggettivo, un pompiere; egli è però contemporaneamente anche colui che taglia la legna e la butta nell'apertura del pozzo-caldaia, quindi un fuochista. L'indovinello è ambiguo e la sua soluzione suona o “pompiere” o “fuochista”. La fusione di queste due realtà contrastanti è stata forse resa possibile dell'accetta di cui il pompiere è munito.

Esistono anche poesie-indovinelli costruite in modo tale che un'immagine poetica situata solo alla fine della poesia dà un colorito semantico al contesto precedente prima di apparire essa stessa nel testo; così nella sezione 39 di *Cittadina bizzarra* troviamo la poesia sul mulino attraverso il quale cammina un doge veneziano che cerca nella tramoggia le sue mutande bianche. Questa situazione eccezionale non cessa di sorprenderci finché alla fine della poesia veniamo a sapere che il letto che si trova nel mulino “ha la forma di una gondola”. Così

viene fuori il fatto che questa similitudine, ancora prima di essere espressa, era già presente di nascosto e ha creato per associazione il fantasma del doge, le cui mutande bianche altro non sono che una metafora per la farina che riempie la tramoggia; ma anche dopo rimangono nella poesia dei dettagli oscuri, in particolare il suo inizio, in cui si parla di un fazzoletto che naviga sulla gora rosa. Si tratta forse dell'associazione dei colori nero, rosa e bianco, che ha come punto di partenza il colore bianco della farina ed è realizzata attraverso gli oggetti “fazzoletto” e “latte roseo”? Il testo della poesia suona così:

Nel mulino  
La cui gora  
È riempita  
Di latte leggermente rosastro  
Sul quale naviga  
Un fazzoletto nero  
Cammina un doge veneziano  
Con una lampada a petrolio  
Da tramoggia a tramoggia  
E cerca  
Le sue bianche  
Mutande di seta  
Mentre la bella mugnaia  
Cullata dallo scricchiolio del mulino  
Spezza meccanicamente  
I denti del pettine  
Infilato  
Nella parrucca riccioluta  
Sul comodino  
Accanto al largo letto  
Che ha la forma di una gondola  
Pronta  
A salpare  
Attraverso il tunnel del nero fiume  
Sotterraneo.

Tra gli indovinelli poetici di Nezval ve ne sono infine anche molti insolubili, la cui interpretazione potrebbe essere data solo con l'aiuto del poeta, quindi con l'aiuto del soggetto che sta, così come il lettore, completamente *al di fuori* dell'opera già compiuta; è quindi addirittura possibile che a proposito di molti di essi, nato dal processo subconscio di associazioni, il poeta stesso sarebbe incerto. Ma questo non importa; gli indovinelli poetici non sono posti per essere risolti, ma per esercitare un effetto poetico attraverso il loro mistero, il processo associativo che la poesia-indovinello induce nella mente del lettore lo può portare a risultati diversi da quelli che soggettivamente il poeta presupponeva, e questi possono anche essere differenti secondo diversi interpreti. Se

ciò nonostante abbiamo tentato alcune di queste soluzioni, lo abbiamo fatto con fine puramente teorico, perché sia chiarito il metodo semantico con il quale simili poesie sono costruite. Ora dobbiamo prestare attenzione ad altre poesie del ciclo *Cittadina bizzarra*, anche queste a carattere di indovinello, al fine di renderci conto del ruolo della pittura sul metodo poetico surrealista di Nezval. È abbastanza noto dalla storia della poesia che essa allaccia, nel corso della sua evoluzione, rapporti con altre arti, prendendo progressivamente a modello ora questa, ora l'altra, cercandone poi di raggiungere gli effetti specifici attraverso i propri metodi, oppure adottandone invece i metodi per ottenere per loro mezzo effetti diversi sul proprio materiale. Si può anzi dire che ciò è normale: il richiamo fatto ogni tanto alla purezza, cioè all'indipendenza della poesia da altre arti, di solito si evidenzia solo in un periodo di allontanamento da un'arte e di avvicinamento, sia manifesto sia latente, a un'altra. Non può essere nemmeno diversa la situazione, visto che le arti si evolvono in grande misura insieme come una sfera complessa di fenomeni culturali aventi in comune un fatto specifico, che differenzia l'arte in genere da tutti gli altri fenomeni culturali; a un'arte è sempre assegnato un ruolo dominante, che essa assume svolgendo una supremazia sulle altre o reclamandole almeno con insistenza; l'arte dominante svolge in un dato periodo un'influenza sui metodi e sull'evoluzione delle altre arti. Nel periodo presente il rapporto più forte unisce le arti figurative, in particolare la pittura, con la poesia; la poesia è entrata in questo rapporto dopo aver abbandonato lo stretto legame con la musica in cui si trovava nel periodo simbolista come parte prevalentemente ricettiva; allacciando poco dopo il rapporto con la pittura, essa pretende di essere la parte prevalentemente dominante. Si manifestano addirittura tentativi di identificare la poeticità con l'ispirazione artistica in genere. Da noi già il poetismo: "ha definito l'arte come un gioco libero di colori e di forme indipendente dal modello; in una parola come una poesia a colori. Il termine poesia non significa per il poetismo solo una composizione di versi, cioè la poesia nel suo aspetto verbale. La poesia, ars maior, arte delle nove Muse, poesia per tutti i sensi, è quello che significava per i Greci la parola poiesis, creazione libera e sovrana. Poesia non significa solo versi o poemi in prosa, poesia è anche il

teatro moderno, il circo, il film, il quadro e la musica. Non solo: la poesia è qualità di alcuni oggetti e funzioni che sussiste anche laddove non si tratta di arte. Al di fuori della sfera della produzione artistica ed estetica esistono oggetti e avvenimenti poetici, vite poetiche ed esseri poetici [. . .] La supremazia della poesia si manifesta proprio col fatto che tutto può essere poesia, ogni manifestazione liberamente necessaria dello spirito umano, ogni reazione della nostra affettività". Con queste parole descrive la situazione della poesia nell'ambito dell'arte contemporanea K. Teige (*Štyrský e Toyen*, Praha 1938).

L'influenza della poesia sulla pittura è infatti molto evidente; basta sottolineare che la pittura moderna, a cominciare dal cubismo, si serve sempre di trasposizioni visive di tropi poetici: la metafora, la metonimia, la sineddoche. Ciò nonostante questo rapporto non è unilaterale: proprio il *Becchino assoluto* di Nezval fornisce la prova che invece anche la poesia si appoggia alla pittura: nel ciclo *Cittadina bizzarra* troveremo alcune poesie la cui costruzione semantica rimarrebbe incomprensibile senza analogie pittoriche. Così per esempio la poesia n. 6 di *Cittadina bizzarra*:

Nello stretto corridoio  
Coperto di mattonelle  
La cui scacchiera è ristretta  
Da una ripida prospettiva  
Sta  
Una vecchietta ingobbata  
Ha in mano una boccia  
E mira  
Il punto intensamente illuminato  
In cui si congiungono le pareti  
E dove sta  
Un omino  
Della grandezza  
Del suo pollice alzato.

Siamo qui in mezzo a una realtà fantastica: una vecchia di grandezza normale e di fronte a lei un omino "della grandezza di un pollice"; le pareti, quindi figure piane, convergono in un solo punto, non in una linea. Tuttavia non si tratta d'altro che di una descrizione precisa della percezione ottica di un'opera pittorica. È noto dalla storia della prospettiva quanto sia stata accidentata la strada che l'uomo ha percorso prima di superare le costanti ottiche, cioè l'impressione che, in contraddizione con l'impressione ottica, per la nostra coscienza la grandezza delle persone e degli oggetti rimanga uguale

sia da una notevole distanza sia da una vicinanza immediata. Per molto tempo l'uomo è stato ingannato senza malizia prima che la prassi pittorica e il lavoro teorico abbiano dimostrato che in un quadro le parallele si congiungono nel punto di fuga e che di conseguenza anche gli oggetti e le figure umane si rimpiccioliscono allo sguardo man mano che si allontanano dall'osservatore. Il poeta rovescia questo processo di evoluzione, vede le dimensioni deformate dalla prospettiva del quadro come dimensioni reali, l'uomo sullo sfondo è per lui un nano della grandezza di un pollice e le pareti si restringono in un solo punto realmente, e non in apparenza. Non è privo d'interesse che egli abbia scelto per il suo esperimento proprio il motivo figurativo del corridoio a mattonelle; è noto il ruolo che ha avuto il pavimento nella pittura rinascimentale durante la lotta per migliorare l'impressione della profondità dello spazio (si veda Kadeřávek, *Perspektiva*, 1922, p. 28). La poesia citata è quindi prova evidente della trasposizione di un'opera pittorica nella poesia e si tratta di una trasposizione in cui il mezzo espressivo, qui la prospettiva, passando da una parte all'altra, trasforma il proprio senso e la propria funzione: nella pittura la prospettiva è mezzo per raggiungere un accordo illusorio tra il quadro e la realtà, nella poesia, espressa con le parole, si rivela come mezzo per trasformare la realtà in fantasma.

Un rapporto diverso tra pittura e poesia, comunque di nuovo attivo da parte della pittura, può essere dimostrato dalla poesia n. 13 di *Cittadina bizzarra*:

Dai lucernari  
Si sporgono  
Di sghembo verso l'alto  
In direzione ovest  
Lunghe e stupende mani  
In guanti bianchi  
Sopra vi sono  
Gioielli di diamanti  
Sui quali  
Piove.

Lo strano accostamento dei lucernari e delle mani femminili inguantate sembra a prima vista immotivabile oggettivamente, ma solo fino a quando non ci viene in mente il ciclo fotografico del pittore J. Štyrský (di cui alcune foto sono riprodotte nella pubblicazione sopra citata *Štyrský e Toyen*). Si trova fra di esse per es. un'immagine della vetrina di una corsetteria, in cui vediamo contemporaneamente modelli in gesso di varie

parti del corpo fasciati in bande e anche un lampione e la muraglia delle case. Una relativa chiarezza di contorni mostra a uno sguardo più attento in che modo bisogna intendere l'accostamento: solo i modelli di gesso si trovano realmente nella vetrina; le case e il lampione vi entrano solo illusoriamente, attraverso i loro riflessi sul cristallo della vetrina. Il pittore ha adoperato qui la tecnica fotografica per raggiungere un particolare effetto prospettico e semantico: egli proietta nello spazio chiuso della vetrina lo spazio aperto della strada e crea così l'illusione che lo spazio della strada sia compreso in una piccola vetrina: le case e il lampione appaiono nella loro diminuzione prospettica come oggetti equivalenti ai piccoli modelli di gesso non rimpiccioliti dalla prospettiva. La stessa cosa avviene nella poesia di Nezval: anche qui probabilmente le belle mani inguantate e cariche di gioielli appartengono a qualche vetrina in cui figurano come modelli di cera che servono a un guantaio o a un gioielliere, mentre i lucernari e la pioggia sono parti della realtà davanti alla vetrina e si riflettono sul cristallo. L'origine di tale accostamento è evidentemente pittorica: si tratta qui di nuovo di trasformazione verbale di una manifestazione pittorica. La poesia, che tempo fa ha fornito alla pittura i propri tropi, prende ora in prestito a sua volta da essa questo suo inventario nella forma che le ha dato la pittura con il suo materiale: la tecnica fotografica della proiezione dell'immagine speculare nella realtà materiale della vetrina è un corrispondente figurativo della tecnica poetica della fusione reciproca dei due piani semantici, non figurato e figurato, tecnica questa usata correntemente nella poesia già dai tempi del simbolismo.

Non è infine privo di interesse rammentare le corrispondenze tra i ritratti composti di oggetti quali li conosciamo per es. nella pittura barocca (si vedano i quadri di G. Arcimboldo riprodotti nella rivista *Volné směry*, 1937) e i ritratti poetici del becchino, del calzolaio, del fabbro e dell'aratore inseriti nel libro di Nezval. Pure la corrispondenza tematica ne documenta la parentela, poiché anche Arcimboldo dipinse ritratti di singoli mestieri: il cuoco, il cantiniere, composti di strumenti o materiali propri dei mestieri dati. Il cuoco è composto da zuppere, pentole, colabrodo, tegami, gusci d'uova e di lumache, ossa di animali, e così via; il cantiniere di botti, rubinetti, bottiglie, bicchieri, cavatappi, e



così via. Tra i ritratti di Nezval risponde più precisamente a questa tecnica la poesia eponima sul becchino, il cui capo e abito nella poesia sono composti, pezzo per pezzo, dagli ingredienti di putrefazione cimiteriale e dall'inventario tombale. Una variante un po' diversa di questa tecnica l'apporta la poesia introduttiva della raccolta, chiamata esplicitamente Uomo che compone il suo ritratto con oggetti: l'organizzazione spaziale, che risponde all'essenza della pittura, è qui sostituita della consecuzione temporale appartenente alla poesia: il ritratto psichico dell'uomo è composto di oggetti ed esseri con i quali egli s'incontra progressivamente nel corso della sua vita. Vista questa ossessione della pittura, è del tutto naturale che Nezval si sia servito anche della variante figurativa dell'indovinello, dell'immagine crittografica, per trasferirla in materiale verbale. Così facendo ha scelto non il ruolo di colui che pone gli indovinelli (come già aveva fatto con gli indovinelli verbali), ma di colui che li risolve. Come enigma si è proposto figure casuali sorte spalmando guazzo liquido nero tra due fogli; ne ha fornito l'interpretazione nel ciclo delle poesie che rappresentano una variante lontana di quegli accompagnamenti poetici di quadri riprodotti in riviste illustrate, che amava scrivere una volta per esempio Vrchlický. La differenza consiste naturalmente nel fatto che l'assegnazione del tema ai quadri è condotta solamente nella poesia stessa, non già nell'immagine di partenza che è interpretata. Nel libro è ogni volta stampata anche l'immagine e la rispettiva poesia (ciclo *Decalcomanie*) e il processo generatore di significato si svolge confrontandole reciprocamente: la poesia senza l'immagine perde la sua funzione, così come la perde l'immagine senza poesia.

Concludiamo l'analisi del *Becchino assoluto* di Nezval e riassumiamo i risultati. È emerso che il metodo poetico di questo libro è molto omogeneo. Il suo principio basilare consiste nel rendere autonome le singole, anche minime, unità semantiche: la frase e il verso realizzano questa tendenza attraverso la propria struttura. I segmenti semantici svincolati dalle relazioni reciproche entrano in rapporti semantici liberi e imprevedibili, che alterano l'unitarietà della situazione. La disgregazione dell'unità della situazione genera l'illusione che, invece di denominazioni verbali legate reciprocamente dai fili di connessioni codificate, si abbiano dinanzi le

cose da esse significate, il cui legame semantico deve solo essere cercato ed è posto al lettore come compito. La reificazione dei significati delle parole si manifesta anche attraverso la realizzazione delle immagini poetiche che vengono usate come se si trattasse di un significato non figurato: invece dell'oggetto che le parole significano figurativamente nel dato contesto, subentra quello che le parole significano in quanto unità lessicali; il contesto grazie a questo è naturalmente allentato e la situazione oggettiva è alterata. Viene alterata infine anche l'unità semantica dell'oggetto stesso: le sue singole parti assumono la capacità di fungere da unità autonome: nasce così un tipo particolare di sineddoche. L'imprevedibilità e l'indeterminazione dei rapporti che gli oggetti (eventualmente parti di oggetti) allacciano davanti agli occhi del lettore, fanno sì che anche azioni meccaniche e passive assumano l'aspetto illusorio di comportamenti attivi che scaturiscono da una libera iniziativa: questo è un particolare caso di personificazione. Succede che, in alcuni casi, le influenze reciproche delle cose sono presentate in modo da far intuire al lettore un agente *umano*, che però non si trova sulla scena, bensì dietro le quinte.

Attraverso tutti i procedimenti qui elencati il testo pone al lettore compiti non semplici; così le poesie assumono spesso carattere di indovinello. La reificazione dei significati dota il gioco semantico di una certa indipendenza dall'espressione verbale; questo poi permette alla poesia di allacciare rapporti con la pittura, di trasportare procedimenti pittorici nella poesia. Il metodo poetico del *Becchino assoluto* consiste quindi in un gioco con il rapporto referenziale tra il segno e la realtà. E di nuovo: il fenomeno al quale si rivolge l'attenzione prima di tutto è la realizzazione del segno: il compito normale del segno infatti è di stare al posto della realtà, mantenendosi la chiara coscienza di questo carattere di sostituzione; Nezval invece fa confondere il segno con la realtà, lo fa figurare come se fosse la realtà stessa. Questo gioco col segno ha un equivalente molto importante nella prassi quotidiana. Viviamo in un'epoca in cui il segno assume un'importanza immensa: l'organizzazione sociale, economica e politica ha acquistato una tale complessità negli ultimi decenni, da non poter essere dominata altrimenti se non con l'aiuto dei segni che sostituiscono la realtà, spesso persino con l'aiuto di una

sovrastuttura a molti piani dei segni (segno del segno). Così gli economisti, per esempio, cominciano a rendersi conto che il carattere puramente semiotico della moneta si fa valere in modo sempre più forte con il progressivo sganciarsi delle valute dalla correlazione rigorosa con la base metallica che legava il denaro alla realtà materiale. La crescita d'importanza del segno è necessaria e inevitabile, tuttavia presenta anche lati negativi: il segno spesso non è ancora dominato, non è conosciuto in tutta la complessità della sua struttura e delle sue funzioni: la semiologia, scienza dei segni lucidamente invocata da de Saussure, è ancora in fasce. Lo sviluppo scientifico della seconda metà del XIX secolo ha insegnato all'uomo a sottovalutare l'esistenza dei significati immateriali, ma ciò nonostante realmente agenti e che fungono da

intermediari tra l'uomo e le cose; solo la linguistica moderna e la moderna filosofia iniziando da Husserl rivolgono di nuovo l'interesse teorico verso il segno. E su questa strada la scienza dei segni s'incontra con l'arte. I coraggiosi esperimenti che l'arte conduce con il segno aprono alla scienza la vista dentro al meccanismo nascosto dell'applicazione del segno alla realtà, meccanismo nascosto perché la parte più importante di questo processo avviene di solito nel subconscio. Scopo del nostro lavoro era di mostrare le possibilità che la poesia moderna offre allo studio scientifico del segno. Inoltre desiderio dell'autore era anche di mostrare che l'arte, la quale indica all'uomo moderno la via della conoscenza e quindi anche del controllo del segno onnipotente, svolge validamente il suo compito precipuo.

[Jan Mukařovský, "Analisi semantica di un'opera poetica: *Il becchino assoluto* di Nezval", *Strumenti critici*, 1981, 45, pp. 253–278. Traduzione di S. Richterová (e altri)]



<i>La novella della scala</i>	179–180 (Roberto Adinolfi)	Hristo Smirnenski
<i>Lo scriba veloce</i>	181–184 (Marco Sabbatini)	Elena Švarc
<i>Quattro prose</i>	185–193 (Milly Berrone)	Osip Mandelʹštam
<i>Un errore</i>	195–202 (Marco Caratozzolo)	Gajto Gazdanov
<i>La letteratura mostruosa</i>	203–215 (Alessandro Amenta)	Izabela Filipiak
<i>Di quale storia abbiamo bisogno?</i>	217–223 (Tiziana D'Amico)	Lubomír Lipták

# La novella della scala

Hristo Smirnenski

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 179–180 ◇

*Dedicata a tutti coloro che diranno:*

*“Questo non mi riguarda”*

“Chi sei tu?”, gli chiese il Diavolo.

“Io sono un plebeo di nascita, e tutti i pezzenti sono miei fratelli! Oh, che brutto posto il mondo, e come sono disgraziati gli uomini!”.

Così parlava un ragazzo, con la fronte aggrottata e i pugni serrati.

Se ne stava davanti a una scalinata, una scalinata alta, di marmo bianco con venature rosa. Il suo sguardo era proiettato in lontananza, dove, come le onde torbide di un fiume straripato, rimbombavano le folle grigie della miseria.

Si agitavano, in un attimo ribollivano, sollevavano una selva di mani secche e nere, il frastuono di protesta e le urla furiose facevano tremare l'aria, e l'eco scemava lenta, solenne, come lontani colpi di cannone. La folla cresceva, avanzava sollevando nuvole di polvere gialla, e le singole figure si delineavano sempre più chiaramente sul comune sfondo grigio. Un vecchio camminava, curvo quasi fino a terra, come se cercasse la sua giovinezza perduta. Al suo abito consunto era aggrappata una ragazzina scalza, e guardava l'alta scalinata con i suoi occhi mansueti, azzurri come fiordalisi. Guardava e sorrideva. E dietro di essi camminavano figure tutte lacere, grigie, secche, e cantavano in coro una prolungata nenia funebre. Qualcuno lanciava fischi acuti, qualche altro, messe le mani in tasca, prorompeva in risa stridule, rauche, e nei suoi occhi brillava la luce della follia.

“Io sono un plebeo di nascita, e tutti i pezzenti sono miei fratelli! Oh, quant'è brutto il mondo, e come sono disgraziati gli uomini! Oh, voi lassù, voi. . .”.

Così parlava il ragazzo, con la fronte aggrottata e i pugni minacciosamente serrati.

“Lei odia quelli che stanno là in alto?”, chiese il Diavolo, e malignamente si avvicinò al ragazzo.

“Oh, io mi vendicherò su quei principi e signori. Mi vendicherò ferocemente, per i miei fratelli, per i fratelli

miei che hanno le facce gialle come la sabbia, che piangono in modo più lugubre delle tempeste di dicembre! Guarda le loro carni nude e insanguinate, senti i loro lamenti! Io li vendicherò! Lascia che lo faccia!”.

Il Diavolo sorrise: “io sono il guardiano di quelli che sono al di sopra, ma non li tradirò senza un compenso”.

“Io non ho oro, non ho niente con cui ricompensarti. . . sono un giovane povero, uno straccione. . . ma sono pronto a rimetterci la testa”.

Il Diavolo sorrise nuovamente: “oh no, io non pretendo tanto! Dammi solo il tuo udito!”.

“Il mio udito? Con piacere. . . che d'ora in poi io non possa sentire più niente!”.

“Tu sentirai ancora!”, lo rassicurò il Diavolo, e gli fece strada. “Vai!”.

Il ragazzo si affrettò, salì tre scalini in una volta, ma la mano pelosa del Diavolo lo afferrò: “basta! Fermati, e sta' a sentire come gemono laggiù i tuoi fratelli!”.

Il ragazzo si fermò e tese l'orecchio: “che strano! Perché all'improvviso hanno cominciato a cantare allegramente e a ridere così spensieratamente?”. E di nuovo si affrettò.

Il Diavolo lo afferrò ancora una volta: “per farti salire altri tre scalini, voglio i tuoi occhi”.

Il ragazzo agitò sconsolatamente la mano: “ma allora non potrò vedere né i miei fratelli, né coloro sui quali vado a vendicarmi”.

E il Diavolo: “tu vedrai ancora. . . Io ti darò altri occhi, molto più belli!”

Il ragazzo salì altri tre scalini e guardò in basso. Il Diavolo gli ricordò: “guarda le loro carni nude e insanguinate”.

“Dio mio! Questo sì che è strano: quand'è che hanno potuto vestirsi con tanta eleganza? E al posto delle piaghe sanguinolente, sono ornati di rose di un meraviglioso colore scarlatto!”

Ad ogni tre scalini, il Diavolo prendeva il suo piccolo compenso. Ma il ragazzo saliva, dava tutto di buon

grado, pur di poter arrivare lì e vendicarsi di quei grassi principi e signori! Ecco, gli manca uno scalino, uno solo, e sarà arrivato in cima! Potrà vendicare i suoi fratelli!

“Io sono plebeo di nascita, e tutti i pezzenti...”.

“Ragazzino, uno scalino ancora! Solo un altro scalino, e potrai vendicarti. Ma io per questo scalino prendo sempre un doppio compenso: dammi il tuo cuore e la tua memoria”.

Il ragazzo agitò la mano: “il mio cuore? No! Questo è molto crudele!”.

Il diavolo scoppiò in una risata fragorosa, e disse con tono autoritario: “io non sono così crudele. Ti darò in cambio un cuore d’oro e una memoria nuova! Se non accetti, non potrai mai salire questo scalino, non venderai mai i tuoi fratelli, che hanno il viso giallo come sabbia e piangono in modo più lugubre delle tempeste di dicembre”.

Il giovane guardò i verdi occhi ironici del Diavolo.

“Ma io sarò il più disgraziato. Tu pretendi da me tutto ciò che è umano”.

“Al contrario: sarai il più felice! Allora? Sei d’accordo? Solo il tuo cuore e la tua memoria”.

Il ragazzo ci pensò su, un’ombra scura scese sul suo volto, torbide gocce di sudore colarono per la sua fronte corrugata, e rabbiosamente strinse i pugni e borbottò tra i denti: “e sia! Prendili!”.

E come una tempesta estiva, furente e rabbioso, con i capelli neri ritti sul capo, salì l’ultimo scalino.

Ormai era in cima. E all’improvviso sul suo volto brillò un sorriso, i suoi occhi cominciarono a luccicare di serena allegria, e i suoi pugni si dischiusero. Guardò i principi che banchettavano, guardò in giù, dove la grigia folla cenciosa piangeva e imprecava.

Guardò, ma neanche un muscolo si mosse sul suo volto: esso era luminoso, allegro, soddisfatto. Vedeva in basso la folla vestita a festa, e i gemiti erano ora inni.

“Chi sei tu?”, gli chiese il Diavolo, con voce rauca e maligna.

“Io sono un principe di nascita, e gli dei sono miei fratelli! Oh, che bel posto il mondo, e come sono felici gli uomini!”.

[H. Smirnenski, “Prikazka za stălbata” [1923], *Antologija na Bălgarskata Literatura-izbrani tekstove i harakteristiki*, a cura di S. Elevation, Sofia 1977, pp. 416–418. Traduzione dal bulgaro di Roberto Adinolfi]

# Lo scriba veloce

Elena Švarc

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 181–184 ◇

## Elena Švarc e la poetica dello “scriba veloce”

di Marco Sabbatini

*Effonde il mio cuore liete parole, / io canto al re il mio poema. / La mia lingua è stilo di scriba veloce*

[Salmi: 44,2]

Emersa dal fertile sottosuolo culturale di Leningrado, Elena Švarc (1948) è tra le personalità più originali e controverse nell'attuale panorama letterario russo. Attiva sin da giovanissima, nel corso degli anni Settanta pubblicava già le sue opere in samizdat e tamizdat, assumendo una posizione di rilievo nell'underground e successivamente ottenendo attestazioni di stima e riconoscimenti sia in patria (dal primo premio non ufficiale Andrej Belyj, nel 1979, sino al più recente e prestigioso Triumf, nel 2003) che a livello internazionale.

Grazie a uno stile provocatorio unito a una tensione mistico-teatrale della scrittura, riflesso di un carattere inquieto e imprevedibile, Elena Švarc si mostra tanto eccentrica, quanto riservata e sfuggente. Una personalità poetica del genere non può non suscitare una inevitabile curiosità, sfidando anche l'indifferenza, talvolta ostinata, di una critica non sempre ben disposta nei suoi confronti. Gli estimatori e gli scettici della sua poesia finiscono tuttavia per scontrarsi non tanto gli uni contro gli altri, quanto ognuno con se stesso, nell'individualità di proprie impressioni contraddittorie. In un combattimento di ritmi coinvolgenti e metafore capaci di nutrire l'imbarazzo dell'incomprensione, la poesia di Elena Švarc sa aprire spazi inattesi allo sgomento, alla perplessità, ma anche all'infatuazione dei lettori. Per una scrittura simile non esiste una attendibile riflessione dissociata dall'attimo vivo del testo: la lettura o la declamazione rendono fruibile la poesia attraverso una sorta di apnea dell'ascolto, fino a indurre una conscia alterazione “dei sensi”. Accanto a quella che può essere comunemente e non postmodernisticamente definita pulsione grafomane, si pone una creatività sempre più prolifica e ispirata o, come Elena Švarc è pronta a confidare, quasi dettata da forze estranee, superiori al suo stesso controllo<sup>1</sup>. Si completa in questa definizione il disegno allegorico

dello “scriba veloce”, un epiteto veterotestamentario quanto mai calzante per la poetessa.

*Trost' skoropisca* [Lo scriba veloce] è il titolo di una recente raccolta di E. Švarc edita in Russia nel 2004<sup>2</sup>, che oltre a mettere insieme i testi più significativi prodotti negli ultimi due anni, include anche cinque poesie scritte nel periodo 1974–1994, in un tempo sempre più fatalmente diverso e lontano. Proprio questo intermezzo di testi recuperati dal passato permette un confronto con la produzione più attuale dell'autrice, tracciando l'evoluzione della sua stilistica in una prospettiva diacronica.

Il linguaggio poetico di Elena Švarc da sempre si distingue per uno spiccato eclettismo a tutti i livelli, da quello metrico, a quello sintattico e lessicale; anche dal punto di vista semantico i versi assumono il carattere sperimentale di una alchimia polisemica, in cui il significato, pur sfumando inevitabilmente in una pluralità di interpretazioni, ruota intorno a una forte dominante egocentrica, non propriamente definibile lirica<sup>3</sup>. Toni estatici e misticheggianti accompagnano l'idea di una poesia della metamorfosi, del sincretismo religioso posto a contrasto con le metafore erotiche e con una ritualità pagana: sono queste le costanti tematiche e stilistiche che emergono dalla lettura delle opere più emblematiche del passato di E. Švarc. Nei testi più recenti tende a scomparire l'ecumenica *kommunalka* di diverse confessioni religiose; le proiezioni oniriche prendono improvvisamente corpo in una dimensione non più totalmente autoreferenziale e astrusa; intimistiche ambiguità sessuali sostituiscono l'orrore erotico di una fase adolescenziale. La scontrosità acerba della giovane Švarc sembra voglia definitivamente abbandonare la scena del testo, a favore della rappresentazione di una gestualità sì rituale e provocatoria, ma anche armonica e ormai capace di dominare se stessa. Il corpo partecipa drammaticamente alla costruzione delle metafore e, insieme all'elemento psicofisiologico, mantiene una primaria importanza anche quando l'attenzione è volta a ricavare impressioni da luoghi, eventi e persone ai quali viene attribuito un carattere simbolico, rivelatore e

<sup>1</sup> E. Švarc, *Vidimaja storona žizni*, Sankt-Peterburg–Moskva 2003, p. 262.

<sup>2</sup> E. Švarc, *Trost' skoropisca: kniga novych stichotvorenij*, Sankt-Peterburg 2004.

<sup>3</sup> Si veda N. Gučinskaja, *Hermenentica in nuce. Očerki filologičeskoj germenevtiki*, Sankt-Petersburg 2002, pp. 95–99.

serendipitario<sup>4</sup>. È il caso del fatto accaduto sotto il monumento a Giordano Bruno, un esempio di poesia dagli accenti tragicomici, in cui ai tratti ipocondriaci del poeta si sovrappongono quelli della sua sensibilità visionaria. Elena Švarc utilizza la poesia senza parsimonia, intenta a fotografare allucinati e fluttuanti stati d'animo, senza rinunciare all'ironia dell'assurdo e a quell'elemento grottesco, con cui sa destare lo sguardo su una dimensione misterica e surreale.

Nello *Scriba veloce* gran parte di questi motivi sono presenti in una moltitudine di metafore già note ai lettori abituali dell'autrice. L'io "volatile" del poeta sciamanicamente si reincarna in sembianti della flora e della fauna<sup>5</sup>, ora si staglia sullo sfondo indefinito dello spazio cosmico, ora su quello ridondante di un paesaggio ghiacciato, associabile all'aura talvolta sinistra e maledetta, talvolta celestiale e anelata di Pietroburgo. Coesistono in questi scenari la lotta degli elementi naturali, in particolare lo scontro tra il fuoco e l'acqua, l'opposizione tra luce e oscurità, l'idea della fuga, la ricerca lacerante dell'amore e di una libertà ultraterrena.

La vera differenza nella scrittura attuale di Elena Švarc è in fin dei conti nello stile compositivo, non più spigoloso nella sintassi, troncato e introverso semanticamente come nella fase giovanile. Il suo linguaggio all'improvviso appare più limpido e piano, e soprattutto si mostra permeabile a una ricezione meno sofferta dei contenuti poetici. Nel pur sempre fitto tessuto di figure retoriche, particolarmente attivo è il ruolo svolto dalle similitudini, come testimonia tra l'altro il titolo stesso della raccolta, ispirato da un passo dei Salmi (44, 2): "la mia lingua è stilo di scriba veloce". La natura indiziaria di questa citazione biblica rivela la spontaneità e l'immediatezza con cui Elena Švarc costruisce il suo immaginario metafisico ed esperienziale. I rimandi ai testi sacri, in particolare al Vecchio Testamento, si confermano invece come un procedimento caratteristico; sfruttando il lessico religioso, la poetica Švarciana mantiene farsescamente un tono ieratico, laddove convengono in realtà preghiera e imprecazione, in una tensione speculare tra sacralità e profanazione.

Collocandosi come spazio testuale innovativo, tale genere di poesia rappresenta una alta sintesi dei canoni dell'estetica modernista, in un audace tentativo di congiungere lo scibile con una dimensione sconvolta, contraddittoria, o addirittura indicibile del-

l'inconscio. Nell'opera nevrotica di questa ricerca, Elena Švarc è lo "scriba veloce", che aldilà di una conclamata frenesia compositiva sa restituire versi di rara profondità e raffinatezza.



*Quando da un'altezza obliqua  
La notte scivola e balugina,  
Bisbiglia! davvero vedi  
La tua notte buffa  
Lei che getta al vento  
Ogni dono del destino,  
E i suoi capelli bianchi,  
Lei selvaggia e rude.  
Lei che dà anche ai mendicanti  
E il mendicante le darà l'elemosina,  
Mentre in un cielo infimo e bieco  
Continua a cercare mite uno sguardo.*

## IL CORSO DELL'ANNO

*Si dice: "svernerai!"  
Mai si dice  
(Non appena l'estate si leva accanto):  
"è come se passasse l'estate".  
Come se al languire dell'estate  
Dall'estate spietata sottrarsi,  
Senza riuscire a mordere il filo  
Coi denti scivolosi della vita.  
Librarsi attraverso l'estate,  
dall'estate spietata sottrarsi.*

## SOTTO LE NUBI

*Un giorno di nubi a occhio di bue  
Ripiene di piume blu,  
È balenato come un raggio  
Mormorando sordamente di tuoni,  
Azzurre, ambiziose  
Caduche nei campi sui fiori  
Come pescecani vellutati  
Dai grandi occhi di lato.  
E le scrutavo dall'erba, io come  
Perla giacente sul fondo,  
Da sotto un vetro d'aria,  
Splendore lamentevole di grida.*

## IL GABBIANO – SEMBIANTE VOLATILE E BARCA

*Ad Aleksandr Mironov*

*Passa il gabbiano su tra il dolore  
Spazza il vento senza voltare  
E giunto al limite*

<sup>4</sup> B. Ivanov, "Semidesjatniki v poiskach Boga i istiny", *Samizdat Leningrada. Literaturnaja enciklopedija*, a cura di V. Dolinin, Sankt-Peterburg 2004, p. 572.

<sup>5</sup> S. Ivanova, "Nekotorye aspekty izobraženija flory i fauny v proizvedenijach poetov vtoroj kul'tury", *Istorija leningradskoj nepodcenzurnoj literatury 1950–80-e gody*, a cura di B. Ivanov, Sankt-Peterburg 2000, pp. 128–132.

*Si abbandona tutto tremante,  
Passa il gabbiano giù tra il dolore  
Sino al vortice del cuore.  
E lì affonda, tramutando  
un bianco veliero in papavero bianco.  
Anche se annega, tornerà a galla  
Correndo di nuovo verso il limite  
Laddove si volta e cela,  
per fendere l'aria col suo stridere da uccello.*

### LA RESURREZIONE DELLE PAROLE

*Quanti milioni di parole ti ho detto  
Nella taiga dagli alberi non sono cadute così tante foglie.  
Da quando non hai più potuto sentirmi  
Oh quante parole disperse sui giorni come sabbia:  
Io vaniloquio, furba ho mentito  
"cuci, canta, sbrana, dimentica, dormi"  
Dimentiche tutte le parole, cadute nel profondo  
"Mi seguirai?" – E io ti seguirò?  
Covare delle parole sulle vie, nelle case!  
I loro atomi corrono, crescono nei giardini come erba.  
Così nella cripta romana, nella chiesa antica  
Il pulviscolo del linguaggio bisbiglia sui muri  
Si mescola con le spoglie, si fa sale di amore e fede.  
Sale nero: la resurrezione attende.  
E là in qualche posto, in umidi scantinati,  
L'ombra di una lettera si dimena, per animarsi nelle  
Parole*

### FIRENZE D'INVERNO DA UN COLLE

*A padre Georgij Blatinskij*

*La pioggia picchia su una Firenze  
invernale, inconsolabile,  
e su questa s'innalza una cupola.  
Colori di una gioia straniera.  
La città percossa trema là in basso  
Come antracite in frantumi.  
È una nonna. Dolcemente dimenticata  
Dalla Musa e gli dèi.  
Ma aleggia in quella cava di pietra bagnata  
Un balenio di violetta  
sotto la terracotta nervata di un vaso  
come sul calice rovesciato della speranza.*

### Accadde al monumento di Giordano Bruno

[DAL QUADERNO ROMANO]

*Un pallone da calcio bianco e biassicante  
Per caso un ragazzino mi appioppò in fronte.  
Senza cadere, col silenzio addosso mi voltai  
E vidi il rogo di Giordano Bruno.*

*In un attimo gli occhi si fecero quasi ciechi  
Furie e serpenti mi sussurravano:  
"non passeggiare dove bruciarono i santi,  
a molti è dato ad altri non è ammesso".*

### LA LIBERAZIONE DELLA VOLPE

*Lungo la valle morta, luccicante d'argento,  
Sopra la neve indurita  
E la graniglia gelata  
La volpe fugge  
Su tre zampe.  
La quarta giace rannicchiata  
Insanguinata nella tagliola.  
La volpe fugge verso una vetta sfavillante,  
Ora cade, poi si rialza, fugge  
come un giovane incattivito senza gamba  
poi di nuovo è una bestia malata  
dalle zampe malferme.  
In cima, la libertà attende:  
La Pietroburgo celestiale.  
I volti dei cari.  
Fugge la volpe, macchia la candida neve  
Ulula appena  
Verso un cielo di ghiaccio.*

### CITTÀ MECCANICA

*Vado per la città, verso casa,  
Vado a casa mia  
E come una trottole  
Meccanica la città intanto gira.  
Ora lanciandomi addosso sei finestre  
Come i dadi in gioco  
Ora d'improvviso getta a valle  
Quel che era a monte.  
Un colombo mi fa cenno con l'ala,  
quell'angolo là, dov'era l'apertura  
E il cielo che inacidisce in una pozza.  
Quando si fermerà il meccanismo?  
Il tremolo si piega al vento  
Mentre qualcuno lì accanto dice:  
"Non poteva andar peggio..." È proprio vero che se la città si ferma  
La Neva di scorrere non ha voglia....  
E dalla pozza negli occhi guardano oleosi  
Oculi di benzina.*

### IL RITO DELL'INCROCIO

*A B. Ulanovskaja*

*All'incrocio di due strade  
Accesi tra i campi una candela  
In ginocchio sulla neve,  
Folli poesie leggevo*



*E con lo sguardo verso l'eco stellare  
Un pizzico di parole lasciavi cadere verso l'alto  
Non per me stessa, no, non per me,  
Per Dio, per tutti, per l'inverno.*

*Le parole si libravano in volo come pesciolini  
D'oro che nuotano in cielo  
Per ricadere come ghiaia,  
O palline di pane colorate .*

#### VARIAZIONE

*Mi osservi in un pozzo  
Ecco, vedi, sul fondo del pozzo,  
Il mio cuore da uccello batte  
come sorgiva sonante che ribolle  
Da sott'acqua vedo il sole  
Un pugno di seme di viviparo  
Anche la luna vedo  
Come l'occhio di un pesce nell'acqua che bolle,  
Ma non posso vedere i Tuoi occhi.  
Solo il peso della Tua attenzione.  
Ho compiuto ogni cosa con obbedienza...  
Ricordo nel ventre si soffocava  
Quando mi scrutavi nell'anima  
Fisso, con indifferenza  
Senza aspettarti d'essere riconosciuto.*

#### IL FIORIRE DELL'INVERNO

*Brucia la neve di Pietroburgo,  
Scotta sul mio viso  
Si posa sugli occhi  
Polline velenoso.*

*Cosa fiorisce? Dimmelo a bassa voce.  
Cosa aspramente si dissemina?  
Sottili tendini di cuscuto  
Sui condotti d'acqua.*

*Senti come si è crinato il ghiaccio sui fiumi  
Guarda come l'albero è fiorito  
Albero ghiacciato  
Albero esile dell'inverno.  
Coi suoi fiori intirizziti alle finestre  
Un lillà vola dal cielo  
E con una rosa bianca tra i denti  
Gennaio pende sulla città.*

*È una rosa, cristallina,  
Bianca, gelida  
Che si apre, si sparge,  
Mentre l'inverno si lacera minaccioso.*

\* \* \*

*La primavera si colora le unghie  
Di madreperla inquieta e malinconica  
Per graffiare con queste il cielo  
E lasciare libera l'alba.  
Il sole grave è un grumo di sangue che  
In alto vacilla. In un abbraccio con l'ombra  
Volta lento nella vertigine il pino  
Sino alla creazione nuova del buio.*

\* \* \*

*Andrò alla ricerca  
Di colui che amo –  
Nei vicoli reconditi dell'Universo,  
Dentro i suoi buchi neri,  
Dal cosmo al crine immortale,  
Nella barba di Dio,  
Affascinante bosco chiomato.  
Dietro una colonna bianca e ricciuta  
Troverò  
Frammenti di capelli  
Di colui che amo,  
Alla mia morte  
Inferno o paradiso che sia –  
Sebbene avrò distrutta la memoria  
E perso me stessa.  
Anche il pulviscolo stellare ama  
scavando nelle tenebre.  
E se non dovessi trovarlo  
Rimarrò appesa  
Con le braccia allargate a croce  
Da qualche parte sotto la Croce Meridionale  
Vomiterò fuoco  
Come un drago.  
E ogni cosa, qualsiasi cosa,  
Annienterò.*

[E. Švarc, *Trost' skoropisca: kniga novych stichotvorenij*, Sankt-Peterburg 2004, pp. 24–26, 33, 46, 54, 61, 64, 66, 81, 86, 95, 100.

Traduzione dal russo di Marco Sabbatini]

# Quattro prose

## Osip Mandel'stam

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 185–193 ◇

### Un invito alla lettura

di Milly Berrone

Dopo gli entusiasmi dei primi anni Novanta, tanto in Russia quanto in Italia l'opera di Osip Mandel'stam sembra essere stata, se non dimenticata, quanto meno accantonata. Se tuttavia in Russia l'attività di ricerca, pur con minore risonanza rispetto al recente passato, continua a muoversi secondo due direttrici che fanno rispettivamente capo a Pavel Nerler, curatore della più recente raccolta completa delle opere di Mandel'stam (*Sobranie sočinenij*, a cura di P. Nerler e A. Nikitaev, Art Biznes Centr, Moskva 1993–1997) nonché fondatore della Mandel'stamvskoe obščestvo [Società Mandel'stam] e a Michail Gasparov, curatore del volume della collana "Biblioteka poeta" dedicato alla sua opera poetica (*Polnoe sobranie stichotvorenij*, a cura di M. Gasparov e A. Mec, Gumanitarnoe agenstvo Akademičeskij proekt, Sankt Peterburg 1995) e le cui ricerche hanno ottenuto nuova visibilità grazie all'attività editoriale di Maksim Šapir, uno dei suoi allievi più originali, ben diversa appare la situazione italiana<sup>1</sup>. A un autore di capitale importanza come Osip Mandel'stam – poeta russo di origini ebraiche, che ha vissuto in prima persona alcuni degli avvenimenti più significativi e sconvolgenti del secolo scorso, dalla fervida atmosfera delle avanguardie alla prima guerra mondiale, dalla rivoluzione alla guerra civile e infine alla repressione staliniana – la grande editoria italiana dedica infatti uno spazio scarso e molto lacunoso, negandogli l'onore dei Meridiani o di un volume Adelphi più completo di quelli apparsi in passato, e abbandonandolo alle premurose cure della piccola e media editoria che, nonostante i suoi sforzi, non può garantirgli la sufficiente diffusione.

<sup>1</sup> Nata nel 1991, la Mandel'stamvskoe obščestvo ha in S. Averincev e P. Nerler i suoi presidenti e in M. Gasparov, A. Kušner e M. Sokolova il suo comitato scientifico. La società si occupa dello studio e della diffusione dell'opera di Mandel'stam attraverso la pubblicazione di numerosi studi ad essa dedicati e la creazione di un Kabinet mandel'stamovedenija [Centro di ricerca sull'opera di Osip Mandel'stam] che ha sede presso l'università RGGU di Mosca. Notizie più dettagliate sulle attività e le pubblicazioni della Società sono facilmente reperibili attraverso il suo sito <<http://mandelstam.by.ru>>. Altrettanto facilmente accessibili sono le pubblicazioni curate da Maksim Šapir sulla sua rivista Philologica <[www.rvb.ru/philologica/index.htm](http://www.rvb.ru/philologica/index.htm)>.

Con le traduzioni presentate in questa sede si intende pertanto offrire un piccolo contributo alla conoscenza dell'opera di Osip Mandel'stam, affiancandosi in modo del tutto casuale a una recente e meritevole pubblicazione apparsa per i tipi di una piccola casa editrice siciliana<sup>2</sup>. Si tratta di quattro brevi testi in prosa, due dei quali mai tradotti in italiano, apparsi tra il 1917 ed il 1922: *Skrjabin i christianstvo* (1917), pubblicato per la prima volta soltanto nel 1963 sulla rivista parigina Russkaja mysl', *Gosudarstvo i ritm* (1918), apparso nel 1920 sulla rivista di Char'kov Puti tvorčestva, *Pščenica čelovečeskaja* (1922) e *Gumanizm i sovremenost'* (1922), dati entrambi alle stampe sulle pagine della rivista berlinese Nakanune rispettivamente nel 1922 e 1923. Si è scelto di tradurre questi quattro testi perché accomunati dalla connaturata e profondamente sentita propensione dell'autore ad affrontare tanto nella sua prosa quanto nella sua poesia temi sociali e civili, anche quando l'argomento sembra essere altro. Negli anni della Rivoluzione bolscevica e del conseguente consolidamento del potere sovietico la passione civica di Mandel'stam non cessa infatti di far sentire la propria voce, inducendo il poeta a porre al centro delle proprie riflessioni i supremi ideali della dignità e del valore dell'individuo in quanto tale. La deriva reazionaria cui tali posizioni potrebbero condurre è tuttavia venata, come del resto dimostra l'intera opera di Mandel'stam, da una profonda condivisione dei valori dell'egualitarismo e della giustizia sociale che non è in alcun modo semplice piaggeria nei confronti del potere, ma sincera fede nell'uomo inteso come misura di tutte le cose. Senza addentrarsi nell'analisi approfondita che questi testi indubbiamente meriterebbero, con questa traduzione si intende semplicemente invitare alla rilettura e alla auspicabile riscoperta dell'opera di Osip Mandel'stam<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> O. Mandel'stam, *Il programma del pane*, a cura di L. Tosi, Città Aperta Edizioni, Troina (Enna) 2004. Si veda anche la recensione del testo pubblicata in questo stesso numero di eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 288–289.

<sup>3</sup> Per quanto riguarda la bibliografia italiana di Mandel'stam, ci si limita a offrire una breve rassegna dei suoi testi tradotti in italiano: "Poesie", R. Poggioli, *Il fiore del verso russo*, Torino 1949; "Poesie", A.M. Ripellino, *Poesia russa del Novecento*, Parma 1954; *Strofe pietroburchesi*, traduzione di C. G. De Michelis, Milano 1964; "Il mattino dell'acmeismo", G. Kraiski, *Le poetiche russe del Novecento*, Bari 1967; *La quarta prosa. Sulla poesia. Discorso su Dante. Viaggio in Armenia*, traduzione di M. Olsoufeva, Bari 1967 (riedito con il titolo *Sulla poesia*, con due scritti di A.

## SKRJABIN E IL CRISTIANESIMO

**P**UŠKIN e Skrjabin sono due metamorfosi di un unico sole, due palpiti di un unico cuore. Per due volte la morte di un artista ha riunito il popolo russo e ha lasciato che ne fosse infiammato dal suo sole. Entrambi furono esempio di una fine conciliare russa, morirono di una morte assoluta così come vivono di una vita assoluta, la loro individualità, morendo, si è dilatata fino a farsi simbolo di un intero popolo e il sole-cuore del morente si è fermato per sempre allo zenit del dolore e della gloria.

Voglio parlare della morte di Skrjabin come dell'atto supremo della sua opera. Credo che la morte di un artista non vada esclusa dalla catena delle sue realizzazioni creative, ma debba esserne considerata l'ultimo, conclusivo anello. Da questo punto di vista, assolutamente cristiano, la morte di Skrjabin è stupefacente. Non è soltanto straordinaria in virtù della favolosa statura postuma dell'artista agli occhi delle masse, ma sembrerebbe anche costituire la sorgente di tale opera, della sua causa teleologica. A strappare il velo del tempo da questa vita creativa, essa sgorgerebbe liberamente dalla sua causa, la morte, disponendosi intorno a essa come intorno al proprio sole e assorbendone la luce.

Puškin fu seppellito di notte. Fu seppellito in segreto. Il marmoreo Isacco – meraviglioso sarcofago – non poté dunque neppure vedere il solare corpo del poeta. Di notte fu deposto il sole nel feretro e nel gelo di gennaio stridettero i pattini della slitta che conduceva alla messa funebre le ceneri del poeta.

Ho ricordato il quadro dei funerali di Puškin per richiamare alla vostra memoria l'immagine del Sole notturno, l'immagine della tarda tragedia greca, creata da Euripide, la visione della misera Fedra.

Nei fatali momenti della purificazione e della bufera innalzammo su di noi Skrjabin, il cui sole-cuore arde su di noi, benché – ahimè! – non sia il sole della redenzione, ma il sole della colpa. Riconoscendo in Skrja-

bin il proprio simbolo nell'ora della guerra mondiale, la Russia-Fedra. . .

\*

Il tempo può andare a ritroso: l'intero corso della storia più recente, che con forza terribile si è volta dal cristianesimo al buddismo e alla teosofia, ne dà conferma.

\*

Non c'è unità! “Molti sono i mondi, si dispongono in sfere, un dio regna su un dio!”. Cos'è? Il delirio o la fine del cristianesimo?

Non c'è individualità! “Io' è una condizione transitoria, tu hai molte anime e molte vite!”. Cos'è? Il delirio o la fine del cristianesimo?

Non c'è tempo! Il calendario cristiano è in pericolo, il fragile conto degli anni della nostra era è perso – il tempo fugge a ritroso tra strepiti e sibili, come un torrente sbarrato – e il novello Orfeo scaglia la sua lira nella schiuma ribollente: non c'è più arte. . .

Skrjabin è, dopo Puškin, l'ulteriore tappa dell'ellenismo russo, la conseguente e logica rivelazione della natura ellenistica dello spirito russo. L'enorme valore di Skrjabin per la Russia e per il cristianesimo è dato dal fatto che egli è un elleno folleggiante. Grazie a lui l'Ellade si è apparentata agli scismatici russi, inceneriti nelle bare. In ogni caso è molto più vicino a loro che ai teosofi occidentali. Il suo chiliasmo è pura bramosia russa di salvezza; di antico, in lui, c'è la follia con cui ha espresso tale bramosia.

\*

L'arte cristiana è sempre azione, basata sulla grande idea della redenzione. È “imitazione di Cristo”, infinitamente varia nelle sue manifestazioni, è l'eterno ritorno all'unico atto creativo che ha posto inizio alla nostra era storica. L'arte cristiana è libera. Essa, nel pieno significato di questa parola, è “arte per l'arte”. Nessuna necessità, neppure la più elevata, può oscurare la sua luminosa libertà interiore poiché il prototipo di ciò che essa imita è la stessa redenzione del mondo attraverso Cristo. Dunque né sacrificio, né redenzione nell'arte, ma libera e gioiosa imitazione di Cristo: ecco la pietra angolare dell'estetica cristiana. L'arte non può essere sacrificio poiché esso ha già avuto luogo, non può essere redenzione poiché il mondo, insieme all'artista, è già stato redento: cosa resta dunque? Un gioioso rap-

M. Ripellino e una nota di F. Malcovati, Bologna 2003); *Il rumore del tempo. Feodosia. Il francobollo egiziano*, traduzione di G. Raspi, Torino 1970; *Poesie*, traduzione di S. Vitale, Milano 1972; *Poesie 1921-1925*, traduzione di S. Vitale, Milano 1976; *Viaggio in Armenia*, traduzione di S. Vitale, Milano 1988; *Conversazione su Dante*, traduzione di R. Faccani e R. Giaquinta, Genova 1994; *I quaderni di Voronež*, traduzione di M. Calusio, Milano 1995; *Cinquanta poesie*, traduzione di R. Faccani, Torino 1998; *Il programma del pane*, traduzione di L. Tosi, Troina (Enna), 2004.

porto con Dio, quasi fosse il gioco di un padre con i figli, mosca cieca e nascondino dello spirito! L'illusione divina della redenzione, implicita nell'arte cristiana, si spiega proprio con il gioco che con noi intrattiene la Divinità, lasciandoci vagare per i sentieri del mistero, come fossimo liberi di imbatterci autonomamente nella redenzione, dopo aver vissuto la catarsi, la purificazione nell'arte. È come se gli artisti cristiani fossero liberi dell'idea di redenzione e non schiavi, né predicatori. Tutta la nostra bimillenaria cultura, in virtù della meravigliosa grazia del cristianesimo, è assoluzione del mondo verso la libertà, per il gioco, per la letizia spirituale, per la libera "imitazione di Cristo".

Il cristianesimo si è posto in un rapporto completamente libero con l'arte, come prima e dopo di esso non è riuscita a fare nessun'altra religione umana.

Nutrendo l'arte, offrendole la sua carne, proponendole come solida base metafisica il realissimo fatto della redenzione, il cristianesimo non esigeva nulla in cambio. Pertanto la cultura cristiana non è minacciata dal pericolo dell'impoverimento spirituale. Essa è inesauribile, infinita, poiché, trionfando sul tempo, non cessa di addensare bontà divina in meravigliose nubi e di riversarla come pioggia vivificante. È impossibile attirare con forza sufficiente l'attenzione su questa circostanza, sul fatto che la cultura europea deve il suo carattere di eterna freschezza e di incorruttibilità alla grazia del cristianesimo nei confronti dell'arte.

Non sono state ancora indagate la sfera del dinamismo cristiano, l'azione nell'arte dello spirito, inteso come libera autoaffermazione all'interno del fondamentale principio della redenzione, e in particolare la musica.

Nel mondo antico la musica era considerata un elemento distruttivo. Gli elleni temevano il flauto e la scala frigia, considerandoli pericolosi e tentatori e Terpandro ha dovuto conquistare ogni corda della cetra con grande fatica. La circospezione con cui ci si rapportava alla musica, come a un elemento sospetto e oscuro, era talmente forte che lo stato pose la musica sotto la propria tutela, dopo averla dichiarata proprio monopolio e dopo aver trasformato l'accordo musicale – mezzo ed esempio per il mantenimento dell'ordine politico, dell'armonia civile – in eunomia. Eppure gli elleni non si decidevano a concedere alla musica la propria autonomia: la pa-

rola sembrava loro un necessario antidoto, un custode fidato, un costante compagno di viaggio della musica. In sostanza gli elleni non conoscevano la musica pura: essa appartiene esclusivamente al cristianesimo. Il lago montano della musica cristiana si è rischiarato dopo la profonda rivoluzione che ha trasformato l'Ellade in Europa.

Il cristianesimo non temeva la musica. Con un sorriso il mondo cristiano dice a Dioniso: "Su, prova, ordina alle tue Menadi di dilaniarmi: io sono integrità, sono individualità, sono salda unità!". Quanta forza dimostra nella nuova musica la fiducia nel definitivo trionfo di un'individualità integra e illesa: essa, la fiducia nella salvezza individuale, direi io, si introduce nella musica cristiana come una sorta di armonica, ornando la sonorità di Beethoven della bianca tonalità della gloria del Sinai.

La voce è individualità. Il pianoforte è sirena. L'allontanamento di Skrjabin dalla voce, il suo grande trasporto per la sirena del pianoforte indica la perdita del sentimento cristiano dell'individualità, dell'"io sono" della musica.

Il coro silenzioso e stranamente muto del "Prometeo" non è altro che quella pericolosa, tentatrice sirena.

La gioia di Beethoven, la sintesi della Nona sinfonia, il trionfo di quella "bianca gloria" è inaccessibile a Skrjabin. In questo senso egli si è allontanato dalla musica cristiana, ha intrapreso un proprio. . .

\*

Lo spirito della tragedia greca si è destato nella musica. La musica ha compiuto il suo percorso ed è tornata là da dove era partita: di nuovo Fedra chiama la nutrice, di nuovo Antigone esige sepoltura e libagioni per il caro corpo del fratello.

Qualcosa è accaduto alla musica, un vento ha spezzato d'un sol colpo le musicali canne, secche e sonanti. Noi esigiamo il coro, ci è venuto a noia il fruscio del giunco pensante. . . Per molto, molto tempo ci siamo dedicati alla musica, senza sospettare del pericolo che in essa si cela e mentre, forse per noia, ideavamo un mito per abbellire la nostra esistenza, la musica ci ha lanciato un mito, non ideato ma generato, nato dalla schiuma, porporato, di origine regale, legittimo erede dei miti dell'antichità, il mito del cristianesimo dimenticato.

\*

...le vigne del vecchio Dioniso: mi si presentano degli occhi chiusi e una leggiadra, solenne, piccola testa, appena rovesciata all'indietro. È la musa della memoria, la leggiadra Mnemosine, la maggiore nel girotondo. Dal delicato, leggiadro volto cade la maschera dell'oblio: si distendono i lineamenti del viso; trionfa il ricordo, seppure a costo della morte: morire significa ricordare, ricordare significa morire... ricordare a qualunque condizione! Vincere l'oblio, anche se significa morte: ecco la parola d'ordine di Dioniso, ecco l'eroica aspirazione della sua arte! In questo senso ho detto che la morte di Skrjabin è l'atto supremo della sua opera, che essa riversa su di lui una luce accecante e inattesa.

\*

...la battaglia non è finita: la guerra è in pieno svolgimento. Chiunque si senta elleno, deve stare all'erta anche oggi, come duemila anni fa... Non si può ellenizzare il mondo una volta per sempre, come si rimbiancasse una casa... Il mondo cristiano è un organismo, un corpo vivente. La morte rinnova le trame del nostro mondo. Bisogna lottare con la barbarie della nuova vita, perché in essa, fiorente, la morte non venga sconfitta! Finché al mondo esisterà la morte, l'ellenismo sarà forza creatrice, poiché il cristianesimo ellenizza la morte... L'ellenismo, fecondato dalla morte, è anche cristianesimo. Il seme della morte, caduto sul suolo dell'Ellade, è meravigliosamente fiorito: tutta la nostra cultura si è sviluppata da questo seme, contiamo gli anni dal giorno in cui lo ha accolto la terra dell'Ellade. Tutto ciò che è romano è sterile perché il suolo di Roma è pietroso, perché Roma è l'Ellade priva della bontà divina.

L'arte di Skrjabin è in strettissimo rapporto con la missione storica del cristianesimo che io definisco ellenizzazione della morte e grazie a essa acquista un profondo significato religioso.

\*

...è la musica: contiene in sé gli atomi dell'esistenza individuale. Se il melos corrisponde chiaramente al vergine senso di individualità così come lo conosceva l'Ellade, così l'armonia è dunque propria del complesso sentimento postcristiano dell'"io". L'armonia era, a suo modo, un frutto proibito per un mondo non implicato nel peccato originale. L'essenza metafisica dell'armonia è strettamente legata alla concezione cristiana del tempo. L'armonia è eternità cristallizzata, è tutta

nella sezione longitudinale del tempo, in quella sezione del tempo che solo il cristianesimo conosce. La mistica ortodossa rifiuta energicamente l'eternità nel tempo, ritenendo la sezione longitudinale accessibile solo ai giusti, considerando l'eternità come il cuore del tempo: l'eternità cristiana è una categoria kantiana, tagliata dalla spada di un serafino. Il centro di gravità della musica di Skrjabin sta nell'armonia: l'architettura dell'armonia, l'architettura dell'istante sonoro è la meravigliosa architettura della sonorità all'interno della sezione longitudinale e il disprezzo quasi ascetico per il formal...

1917



#### STATO E RITMO

**N**ELL'organizzare una società, nell'innalzarla dal caos alla compiutezza di un'esistenza organica, tendiamo a dimenticare che ad essere organizzata deve essere innanzi tutto l'individualità. Una persona amorfa e informe, un'individualità non organizzata è il più grande nemico della società. In sostanza la nostra educazione, così come è intesa dal nostro giovane stato nella persona del Commissariato del Popolo per l'Istruzione, è organizzazione dell'individualità. L'educazione civica prepara la sintesi di individuo e società in collettivo. Il collettivo non esiste ancora. Deve nascere. Il collettivismo è sorto prima del collettivo. E se l'educazione civica non gli verrà in aiuto, saremo minacciati dal pericolo di rimanere in compagnia del collettivismo senza collettivo.

In questo momento vediamo davanti a noi gli educatori-ritmisti, ancora deboli e solitari, proporre allo stato un potente rimedio, lasciato loro in eredità da secoli di armonia: il ritmo come strumento di educazione civica. Mi sembra profondamente istruttivo che queste braccia ora si protendano, fiduciose, verso lo stato. Gli restituiscono ciò che gli appartiene di diritto. Un istinto infallibile suggerisce loro di rendere statale l'educazione al ritmo. Essi ubbidiscono alla voce interiore della loro coscienza di pedagoghi e ora sono quasi giunti alla meta: è in nostro potere aiutarli a raggiungere tale meta o rigettarli indietro.

Cosa hanno in comune lo stato e le donne e i bambini che eseguono esercizi ritmici, le rigide barriere che

ci impone un'esistenza brutale e la corda di seta che dispiegano nel corso di questi graziosi esercizi. Qui si preparano i vincitori: ecco in cosa consiste questo legame. I bambini che sono riusciti a saltare il nastro non temono alcuna barriera sociale. Sono padroni dei loro sforzi. Sono riusciti ad adeguare alla difficoltà degli ostacoli la tensione dei loro muscoli durante la corsa. La difficoltà del compito può crescere smisuratamente. La pratica dell'educazione al ritmo resta. È inestirpabile, è presente tanto nella pace del focolare civile, quanto nelle tempeste della guerra, è ovunque lo sforzo umano vinca la resistenza, ovunque siano necessari dei vincitori.

La nuova società si fonda sulla solidarietà e sul ritmo. La solidarietà è accordo nel fine. Necessario è anche l'accordo nell'azione. L'accordo nell'azione è già di per sé ritmo. È disceso come lingua di fuoco sul suo capo. Bisogna consolidarlo per sempre. La solidarietà e la ritmicità sono la quantità e la qualità dell'energia civile. Solidale è la massa. Ritmico è soltanto il collettivo. E non è forse invecchiato questo concetto di massa, questa misurazione puramente quantitativa dell'energia civile, esso non proviene forse dal paradiso perduto dei collettori di voti?

La storia conosce due generi di rinascita: un primo risascimento in nome dell'individualità, un secondo in nome del collettivo. La tendenza della nostra epoca all'umanesimo si è riflessa in questo suo carattere rinascimentale, ma gli interessi umanistici sono giunti alla nostra epoca come illuminati dalla schiuma marina. Le stesse idee, ma ricoperte di una sana abbronzatura e imbevute del sale della rivoluzione.

Osservando e paragonando la riforma scolastica nella nuova Russia con la "Riforma della Scuola" del primo risascimento umanistico, balza agli occhi il superamento della filologia. Allora la filologia aveva trionfato, divenendo per lungo tempo il fondamento dell'educazione generale: questa volta gli interessi della filologia hanno di certo sofferto, nessuno ne può dubitare. L'atteso impoverimento filologico della scuola nell'immediato futuro è significativamente frutto di una consapevole politica scolastica, è l'inevitabile risultato della nostra riforma; ne costituisce in parte lo spirito. Il carattere antifilologico della nostra epoca non impedisce tuttavia di ritenerla un'epoca umanistica, poiché essa ci restituisce l'uomo stesso, l'uomo in movimento, l'uomo

nello spazio e nel tempo: l'uomo ritmico, espressivo.

Dunque da un lato la defezione della filologia, dall'altro l'entusiasmo per l'uomo nel sistema di Jaques-Dalcroze e nella nuova filosofia. Su di noi incombe un cielo barbaro, pur essendo elleni. L'entusiasmo per l'uomo nel sistema di Dalcroze non ha tuttavia nulla in comune con l'idealizzazione estetica. L'estetismo è assolutamente estraneo al sistema, ne è una coloritura casuale grazie alla moda di Hellerau diffusasi tra la borghesia europea e americana. Piuttosto che l'estetismo, al sistema è proprio lo spirito della geometricità e del severo razionalismo: l'uomo, lo spazio, il tempo, il movimento ne sono i quattro elementi fondamentali.

Ma di cosa stupirsi, se il ritmo, per un intero secolo bandito dalla vita sociale, è tornato più anemico e astratto di quanto non fosse realmente nell'Ellade. Non esiste nessun sistema di Dalcroze. La sua scoperta appartiene al novero delle trovate di genio, come la scoperta della polvere da sparo o della forza vapore. Una volta individuata la forza, essa deve svilupparsi autonomamente. Per quanto i discepoli non vogliano rassegnarsi, il nome dello scopritore può essere dimenticato in virtù dell'evidenza del principio. Se l'educazione al ritmo è destinata a diventare popolare, si verificherà il miracolo della trasformazione di un sistema astratto in carne del popolo. Là dove ieri c'era soltanto una formula, domani sfolgoreranno gli intrecci di un girotondo e risuonerà un canto. La scuola sopravanza la vita. La scuola modella la vita a propria immagine e somiglianza. La ritmicità dell'anno scolastico è scandita dagli accenti che cadono sulle celebrazioni delle olimpiadi scolastiche, il cui promotore e organizzatore sarà il ritmo. In occasione di queste celebrazioni vedremo una nuova generazione, educata al ritmo, manifestare liberamente il proprio volere, la propria gioia e il proprio dolore.

Il significato di idee di carattere generale, armoniche e dotate di anima, di esibizioni ritmiche di carattere pubblico è infinitamente grande per la creazione della storia futura. Finora la storia si è andata creando in modo inconsapevole, tra i tormenti della casualità e di una cieca lotta. La consapevole creazione della storia, la sua nascita dalle celebrazioni intese come manifestazioni della libertà creativa del popolo sono d'ora innanzi un diritto inviolabile dell'umanità. Nella società del futuro il gioco sociale prenderà il posto degli antagonismi

sociali e costituirà il fermento, il principio fertilizzante capace di garantire un'organica fioritura della cultura.

Dunque per quanto l'educazione ritmica sia utile per lo sviluppo estetico, per quanto ci possano essere grate le muse per l'introduzione della ritmica nel programma scolastico, la ritmica non è ancora estetica. Ma ancora più sbagliato sarebbe ritenerla igiene, ginnastica. Il ritmo esige la sintesi, sintesi di anima e corpo, sintesi di lavoro e gioco. Esso è nato dal sincretismo ossia dalla magmatica esistenza di elementi indifferenziati. Ma prima che essi si fondano, prima che si rafforzi la nostra cultura monistica, non tirate la ritmica da una parte e dall'altra, non proponetela né come cultura fisica, né come psicologia, né come processo produttivo. Il nostro corpo, il nostro lavoro, la nostra scienza non sono ancora in grado di assumere su di sé senza riserve il ritmo. Non siamo ancora pronti ad accettarlo.

Lasciate che la ritmica occupi quella posizione mediana, autonoma che si addice a una forza sociale destituita da un lungo letargo e non ancora padrona di tutte le sue possibilità.

1918



#### FRUMENTO UMANO

**M**OLTI e molti sono i chicchi nel sacco, rimescolati, versali pure, non servirà a niente. Un certo quantitativo di russi, di francesi, di inglesi non può acquistare forma di popolo, saranno sempre chicchi nel sacco, frumento umano non ancora macinato, semplice quantitativo. Questo semplice quantitativo, questo frumento umano desidera essere macinato, ridotto in farina, trasformato in pane. La condizione di chicco nel pane corrisponde alla condizione dell'individualità in quella formazione assolutamente nuova e non meccanica che chiamiamo popolo. Ed ecco, ci sono epoche in cui il pane non si fa, in cui i granai sono pieni di chicchi di frumento umano ma di macinato non ce n'è, il mugnaio è decrepito e stanco e le ampie pale palmate dei mulini aspettano impotenti di poter lavorare.

Il forno della storia, un tempo così ampio e spazioso, un forno caldo e domestico, da cui sono usciti molti pani fragranti, è sceso in sciopero. Ovunque il frumento umano rumoreggia e si agita ma non vuole diventare

pane, benché vi sia costretto da coloro che se ne considerano i padroni, rozzi proprietari, possessori di granai e depositi.

L'era del messianismo è definitivamente e irrevocabilmente conclusa per i popoli europei. Ogni messianismo recita, grosso modo, quanto segue: soltanto noi siamo pane e voi siete semplici chicchi, indegni della macinatura, ma noi possiamo fare in modo che anche voi diventiate pane. Ogni messianismo è preventivamente disonesto, falso e calcolato in base alle sue impossibili ripercussioni sulla coscienza di coloro ai quali si rivolge con la sua proposta. Nessun popolo che pratici il messianismo e l'oratoria è mai stato ascoltato dagli altri. Parlano tutti a vuoto e discorsi deliranti si diffondono contemporaneamente da bocche diverse, senza che l'una presti attenzione all'altra.

Un fatto è in grado di favorire la genesi e la fioritura di ogni genere di messianismo, di costringere i popoli a esaltarsi per le parole degli irresponsabili oracoli della Pizia, di aver indirizzato per lungo tempo l'Europa verso il mercato pitico delle idee nazionali, questo fatto è la disintegrazione della vita politica e della reale vita economica e culturale dei popoli, lo sfaldamento del disegno politico e nazionale, in una rozza formulazione la mancata coincidenza tra i confini politici e nazionali. Ma nell'accampamento zingaro dell'etnografia non c'è posto per i rapaci, qui danza l'orso addomesticato e le aquile sono legate per la zampa malata. La furia politica dell'Europa, il suo instancabile desiderio di ridisegnare i propri confini è da considerarsi come la prosecuzione di un processo geologico, come la necessità di dare nella storia un seguito all'era delle catastrofi geologiche, dei mutamenti, tipica del continente più giovane, più delicato e più storico, il cui sincipite non si è ancora indurito, come il sincipite di un bambino.

Ma la vita politica è nella sua sostanza catastrofica. L'anima della politica, la sua natura è la catastrofe, l'innatteso smottamento, la distruzione. Fanno bene i borghesi nel *Faust* a fumare la pipa seduti su una panchina, ragionando di questioni turche. Il terremoto è piacevole da lontano, quando non fa paura. Non sentire il boato degli avvenimenti politici, per l'Europa, in virtù della sua percezione intimamente politica del mondo, è già un avvenimento:

di re e di regni terreni conforto

è l'amata quiete

ossia la semplice assenza della catastrofe si percepiva quasi materialmente, come sottile etere di quiete. L'essenza catastrofica dell'elemento politico, inteso come forza naturale, ha condotto in sostanza alla formazione nelle viscere stesse dell'Europa storica di una fortissima corrente che si è data il compito di uccidere la vita politica in quanto tale, di distruggere l'autosufficiente e catastrofico elemento politico, di lottare con la catastrofe storica ovunque e comunque essa si manifestasse: questa corrente è scaturita da tali profondità che la sua stessa manifestazione la rende simile alla catastrofe e, niente affatto catastrofica per natura, soltanto per un equivoco si è potuta mostrare come un nuovo terremoto politico, come una nuova catastrofe politica tra le altre.

D'ora innanzi la politica è morta in quanto forza naturale e per tre volte è stata benedetta la sua vita. Molti parlano ancora la vecchia lingua ma nessun congresso politico, come a Vienna o a Berlino, è ormai possibile in Europa, nessuno starà ad ascoltare gli attori e anche gli attori ormai non sanno più recitare.

Dunque l'interruzione della vita politica dell'Europa intesa come processo autosufficiente e catastrofico conclusosi con una guerra imperialista è coincisa con l'interruzione dell'organica crescita delle idee nazionali, con la disintegrazione generale dei "caratteri nazionali" in semplice chicco umano, in frumento e ora alla voce di questo frumento umano, alla voce della masse, come adesso le chiamano balbettando, dobbiamo prestare ascolto, per capire cosa ci stia accadendo e cosa ci riservi il futuro.

Né nel mulino della storia politica, né dalla pesante macina della catastrofe il frumento umano verrà ridotto in farina. Adesso per tre volte è stato benedetto tutto ciò che non è politica nel vecchio significato della parola, benedetta l'economia con il suo entusiasmo per una familiarità mondiale, benedetta l'ascia di selce della lotta di classe: tutto ciò che è stato inghiottito dalla grande premura di organizzare una gestione su scala mondiale, ogni genere di amministrazione della casa e di spirito di economia domestica, ogni genere di preoccupazione per un focolare universale. Il bene nel suo significato etico e il bene nel suo significato economico, ossia l'insieme delle masserizie, degli strumenti di produzione,

delle suppellettili universali accumulate dalla fatica di millenni, ora sono la stessa cosa.

Nessun popolo sarà più in grado di autodeterminarsi attraverso un processo di lotta politica. L'indipendenza politica non è più in grado di creare un popolo; soltanto dopo aver gettato il nostro sacco in questo nuovo mulino, sotto le macine di questa nuova premura, riceveremo in cambio farina fresca, la nostra nuova essenza di popolo.

La vergogna del recente messianismo continua ad ardere sul volto dei popoli europei e io non conosco vergogna più cocente dopo ciò che è accaduto. Ogni idea nazionale nell'Europa contemporanea è condannata all'inconsistenza, finché l'Europa non sarà in grado di riconoscersi come totalità, di percepirsi come personalità morale. Al di là di una comune, materna coscienza europea, non è ammissibile neppure il più piccolo spirito nazionale. L'uscita dalla dissoluzione nazionale, dalla condizione di chicco nel sacco verso un'unità universale, verso un'internazionale, sta a nostro avviso nel recupero dell'eupeismo come di un nostro grande carattere nazionale.

"Il sentimento dell'Europa" – sordo, represso, oppresso dalle guerre e dalle sollevazioni civili – ritorna nell'ambito delle attuali idee operaie. La Russia ha conservato questo sentimento per l'Europa in segreto e gelosamente, ha ravvivato questo fuoco per tempo, come temendo che si potesse spegnere. Pensiamo a Herzen, non alla sua concezione del mondo, ma alla sua idea di amministrazione domestica dell'Europa e al suo spirito di economia domestica: girava per i paesi occidentali come un padrone per la sua enorme tenuta di famiglia. Pensiamo al rapporto di Karamzin e di Tjutčev con la terra occidentale, con il suolo europeo. Sia l'uno che l'altro sentivano più acutamente il suolo dell'Europa là dove essa si è innalzata in monti, là dove essa custodisce il vivo ricordo della catastrofe geologica. Qui in Svizzera, Karamzin ha versato le lacrime sentimentali del viaggiatore russo. Alle Alpi sono dedicati i migliori versi di Tjutčev. Il rapporto assolutamente particolare, del tutto ispirato del poeta russo con la furia geologica della catena delle Alpi si spiega proprio col fatto che qui a causa della furia della catastrofe geologica si è innalzata in potenti catene montuose la sua natia, storica terra, terra che ospita Roma e la cattedrale di san Pietro, che



ha ospitato Kant e Goethe. Perché proprio qui

qualcosa di festivo soffia,  
come quiete di giornate domenicali.

Così i versi alpini di Tjutčev sono ispirati dalla percezione storica del suolo europeo e per il poeta da una doppia tiara è coronata l'Himalaia europea.

Nell'Europa odierna non c'è e non deve esserci alcuna solennità, né tiare, né corone, né grandiose idee simili a tiare massicce. Dove è andato a finire tutto ciò, tutta la massa di oro fuso delle forme storiche delle idee? È ritornata in forma di lega, di liquido magma dorato, non è scomparsa e ciò che si spaccia per solennità non è altro che rimpiazzo, artificio, cartapesta? Bisogna guardare in faccia la realtà: l'Europa odierna è un enorme granaio di chicchi umani, di vero frumento umano, e il sacco di chicchi ora è più monumentale del gotico.

Ma ogni chicco custodisce il ricordo di un antico mito ellenico, di come Giove si è trasformato in un semplice toro per trasportare sulla sua larga schiena, sbuffando pesantemente e con una rosea schiuma di stanchezza alle labbra, attraverso le acque terrestri un prezioso fardello, la tenera Europa e lei, con le sue deboli braccia, si teneva aggrappata al suo collo forte e quadrato.

1922



## UMANESIMO E MODERNITÀ

**C**I sono epoche che dicono di non avere nulla a che fare con l'uomo, che dicono di doverlo utilizzare come mattone, come cemento, di dover costruire con lui e non per lui. L'architettura sociale si misura in base all'uomo. Talora essa diventa ostile all'uomo e alimenta la propria grandezza con la sua umiliazione e il suo annientamento.

I prigionieri assiri brulicano come pulcini sotto i piedi di un enorme re, i guerrieri, personificazione della potenza dello stato ostile all'uomo, con lunghe lance uccidono i pigmei legati e gli egiziani e i costruttori egizi si rivolgono alla massa umana come fosse materiale destinato a bastare, a essere fornito in gran quantità.

C'è tuttavia un'altra architettura sociale, la cui base e la cui misura è l'uomo, ma essa non costruisce con l'uomo, bensì per l'uomo, non costruisce la propria grandezza sull'annientamento dell'individualità ma sulla massima utilità in relazione alle sue esigenze.

Tutti sentono la monumentalità di forme dell'incombente architettura sociale. Ancora non si vedono i monti, ma essa già getta su di noi la sua ombra e, disabituati alle forme monumentali della vita sociale, assuefatti alla mediocrità statale e giuridica del diciannovesimo secolo, ci muoviamo in questa ombra con paura e imbarazzo, senza sapere che si tratta dell'ala della notte incombente o dell'ombra della città nata in cui dobbiamo fare ingresso.

La semplice grandiosità meccanica e la nuda quantità sono ostili all'uomo e a sedurci non è la nuova piramide sociale, ma il gotico sociale: il libero gioco di pesi e forze, la società umana concepita come un complicato e fitto bosco architettonico in cui tutto è necessario, individualizzato e ogni dettaglio corrisponde alla mole.

L'istinto dell'architettura sociale, ossia la costruzione della vita in forme monumentali grandiose che sembrerebbero superare le reali esigenze dell'uomo, è profondamente proprio delle società umane e non è dettato da vuoto capriccio. Rifiutate pure l'architettura sociale e crollerà il semplicissimo edificio, per tutti sicuro e necessario, crollerà la casa dell'uomo, l'abitazione umana.

Nei paesi minacciati dai terremoti la gente costruisce abitazioni mediocri e la tendenza alla mediocrità, il rifiuto dell'architettura a partire dalla rivoluzione francese attraversa l'intera vita giuridica del diciannovesimo secolo, interamente trascorso nella spasmodica attesa di una scossa sotterranea, di un urto sociale.

Ma il terremoto non ha risparmiato neppure le abitazioni mediocri. Un mondo caotico ha fatto irruzione tanto nella *home* inglese, quanto nel *Gemüt* tedesco; il caos canta nelle nostre stufe russe, rumoreggia come i nostri chiusini e le nostre valvole.

Come proteggere l'abitazione dell'uomo dalla minaccia degli sconvolgimenti, dove assicurare le sue mura dalle scosse sotterranee della storia, chi ha osato dire che l'abitazione dell'uomo, la libera casa dell'uomo non deve stare sulla terra come suo migliore ornamento e come quanto di più solido esista?

L'attività giuridica delle ultime generazioni si è rivelata incapace di proteggere ciò per cui è sorta, su cui si è battuta e ha infruttuosamente sottilizzato.

Nessuna legge sui diritti dell'uomo, nessun principio di proprietà e di inviolabilità offre assicurazione al-

l'abitazione dell'uomo, le case non sono più in grado di salvare dalla catastrofe, non offrono né sicurezza, né garanzia.

Un inglese, più di altri, si preoccupa ipocritamente delle garanzie giuridiche dell'individuo, ma ha dimenticato che il concetto di *home* è sorto molti secoli fa nel suo stesso paese come concetto rivoluzionario, come naturale giustificazione della prima rivoluzione sociale in Europa, secondo un modello più profondo e conforme al nostro tempo di quello francese.

La monumentalità dell'incombente architettura sociale è condizionata dalla sua vocazione a gestire l'amministrazione del mondo in base al principio di una familiarità universale al servizio dell'uomo, ampliando il raggio della propria libertà domestica fino ai confini dell'universo, ravvivando la fiamma del proprio focolare individuale fino alle dimensioni di una fiamma universale.

Il futuro è freddo e spaventoso per coloro che non lo comprendono, ma il tepore interiore del futuro, il tepore dell'utilità, dello spirito di economia e della teologia è così chiaro per un moderno umanista, come il calore

di una semplice stufa arroventata.

Se un'originale giustificazione umanistica non costituirà la base della futura architettura sociale, essa schiaccerà l'uomo, come in Assiria e in Babilonia.

Il fatto che i valori dell'umanesimo oggi siano diventati rari, come fossero stati ritirati dalla circolazione e nascosti, non è affatto un cattivo segno. I valori umanistici se ne sono solo andati, si sono nascosti come valuta aurea ma, come riserva aurea, garantiscono la circolazione di idee nell'Europa contemporanea e in segreto la guidano con tanta più autorevolezza.

Il passaggio alla valuta aurea è una faccenda del futuro e nell'ambito della cultura è imminente la sostituzione delle idee provvisorie, delle emissioni cartacee, con il conio aureo dell'eredità umanistica europea e i meravigliosi fiorini dell'umanesimo non tintinneranno sotto la vanga di un archeologo, ma vedranno il loro giorno e, come sonora moneta corrente, passeranno tra le mani al momento opportuno.

1922

[O. Mandel'stam, "Skrjabin i Christjanstvo", "Gosudarstvo i ritm", "Slovo i kul'tura", "Pšenica čelovečeskaja", "Gumanizm i sovremennost",

Idem, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Moskva 1993,  
I, pp. 201–205, 208–211; II, 248–251, 286–288.

Traduzione dal russo di Milly Berrone]

# Un errore

Gajto Gazdanov

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 195–202 ◇

## Introduzione

di Marco Caratozzolo

Pubblicato nel 1938 a Parigi sull'illustre almanacco letterario *Sovremennye zapiski* quando l'autore era già uno scrittore affermato nel panorama letterario della Parigi dell'emigrazione russa, questo racconto di Gajto Gazdanov presenta, soprattutto per i suoi contenuti, delle grandi novità rispetto alla narrativa degli scrittori della prima ondata dell'emigrazione. La colonia degli emigrati russi era, negli anni Trenta, costituita da un sistema di relazioni e istituzioni molto complesso, fatto di grandi personaggi alla guida di importanti battaglie ideologiche, ma anche di *malen'kie ljudi* [uomini piccoli] alle prese con le loro difficoltà giornaliere. In questa situazione lo scrittore emigrato, pur nella sua completa libertà di espressione, sembrava essersi fermato alla rappresentazione del disagio e del trauma dell'emigrazione. Tanti scrittori della prima generazione, Bunin tra tutti, scrissero molto sulla Russia pre-rivoluzionaria, rievocando nelle loro opere una sorta di paradiso perduto, pietrificato nelle sue bellezze naturali e nella rappresentazione idillica del ritmo della vita. La vecchia Russia doveva tornare nei ricordi dei lettori russi di Parigi attraverso la ricostruzione mentale della campagna, della casa di provincia, dei gesti e dei movimenti legati al *byt* del mondo contadino. Non è un caso che l'immagine del *bab'e leto*, il periodo dell'anno che veicola buona parte dei significati idillici della Russia prerivoluzionaria, si incontri spesso nelle opere di scrittori e artisti dell'emigrazione, nei versi di Don Aminado e Saša Černyj, nei quadri della Serebrjakova. Ma per quanto sacro, questo tipo di rappresentazione era diventato per la nuova generazione uno stereotipo da superare, così come la credenza generalizzata che l'emigrato russo "di città" fosse un povero disgraziato, vilipeso dal potere, sempre intento a fare i conti con i soldi che non bastavano, e sempre alla ricerca di un lavoro che non gli risultava facile trovare.

Gazdanov fu uno dei primi scrittori a sconvolgere la monotonia di questo cliché e a consegnarci un'immagine di emigrato più vera, non già perché verosimile o aderente alla realtà, ma perché imprevedibile, complessa, stratificata. La forza dei personaggi di

Gazdanov sta nella profondità filosofica con cui lo scrittore indaga la mente di ognuno di loro, fino a farci sembrare completamente diverse due creature letterarie contigue, come i due protagonisti dei racconti *Niščij* [Il povero, pubblicato solo nel 1962] e *Fonari* [Lampioni, 1931]<sup>1</sup>, entrambi ugualmente emarginati in una fredda Parigi invernale, e sempre intenti a camminare solitari e a riflettere sul loro passato. Questi due senz'altro, rappresentati in un movimento perpetuo che solo la morte o la prigione arresterà, attraversano ogni giorno la città, come moderni Sisifo in cerca di una ragione di vita. In tutti e due, i pensieri e il passato si accavallano ai loro passi nella città tentacolare, ma in entrambi c'è una diversità di base che li salva dallo stereotipo e personalizza le loro esistenze fino a farli diventare protagonisti dello schema narrativo, anche laddove questo (come spesso era rimproverato a Gazdanov stesso) non offre grandi emozioni. Il mendicante russo acquisiva così, nella narrativa dell'emigrazione russa, una nuova voce.

Nel racconto *Ošibka* [Un errore] succede la stessa cosa. A scomparire questa volta è lo stereotipo della famiglia di emigrati russi, con i problemi economici, di ambientamento, di nostalgia, il marito tassista e la moglie casalinga, il figlio diviso tra la lingua russa e la cultura locale, le tradizioni faticosamente tenute in vita e le preoccupazioni della quotidianità. In questo racconto di Gazdanov ci viene invece presentata una famiglia che non vive i soliti problemi materiali, ma dove ambiguità e insicurezze guidano le vicende verso decisioni difficili. I dubbi esistenziali e le passioni erano estranei ai vecchi alle famiglie russe di Parigi, quelle descritte ad esempio nella rubrica *Dnevnik Koli Syroežkina* [Il diario di Kolja Syroežkin], in cui a partire dal 1927 lo scrittore Don Aminado sulle pagine del quotidiano *Poslednie novosti* ironizzava sul *byt* domestico degli emigrati russi. E un po' di ambiguità resta anche alla fine, visto che l'errore, richiamato dal titolo del racconto, potrebbe riferirsi sia alla perentoria decisione finale della protagonista, che, al contrario, alla vita che ella aveva fino ad allora condotto. La trama di questo racconto non si distingue per originalità: Katja, sposata con un architetto russo e madre del piccolo Vasilij, vive in emigrazione a Parigi un'esistenza che comincia ad apparirle sempre più meccanica e infelice. Una breve relazione con un altro uomo, un misterioso

<sup>1</sup> G. Gazdanov, "Lampioni", eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 185–194.

russo emigrato, la condurrà all'adulterio. La morte improvvisa del suo amante le farà capire di aver provato amore vero solo per lui, e di conseguenza la farà decidere per il divorzio e la fuga.

A questa Anna Karenina dell'emigrazione Gazdanov attribuisce dubbi e riflessioni molto profondi, ma soprattutto le assegna una particolare sensibilità verso il tempo. Come il personaggio di *Fonari*, anche Katja sembra vivere *pod vremenem*: brevi momenti in cui accadono fatti insignificanti si rivelano estremamente importanti perché stimolano i processi cognitivi (si pensi alla prima scena della caduta del vaso), mentre intere porzioni di tempo in cui si concentrano i nuclei narrativi sembrano passare indisturbati nella sua mente. Gazdanov la guida da dietro le quinte, mescolando dietro le sue spalle il tempo della storia e il tempo del racconto, e assegnando alla riflessione quel valore di assolutezza che viene tolto all'atto che ne consegue. Qui lo schema narrativo si modella al "tempo del pensiero". Basta vedere, accanto alla profondità delle scene in cui Katja fugge nei suoi ricordi, la laconicità con cui lo scrittore si affretta verso la fine del suo racconto: "tornò a casa, si accese una sigaretta e si mise a scrivere alcune lettere. Alle otto il marito arrivò con il treno del primo mattino. Le baciò la mano, guardò il suo volto cambiato e disse in francese (passava spesso al francese): *'tu reviens de loin'*. *'Je ne reviens pas'*, rispose lei. *'Je pars'*. E quello stesso giorno, firmando la domanda di divorzio, se ne andò di casa".

Non è un caso che i nomi di Marcel Proust e degli esistenzialisti francesi siano emersi nella critica dell'opera di Gazdanov, d'altra parte la rappresentazione di questo "tempo del pensiero" trova nel racconto delle giustificazioni formali e stilistiche precise. Dove è la riflessione della protagonista a essere mostrata, il tempo si dilata fino a perdere coordinate umane, e di conseguenza gli aggettivi sovrastano i sostantivi, il periodo sintattico si prende il suo spazio, arricchendosi di virgole, incisi e lunghe frasi di difficile resa in traduzione. Al contrario, quando Gazdanov deve necessariamente tornare a riprendere le fila della narrazione, il periodo perde il "calore" di quello *skaz* con cui ci aveva ammaliato e torna alla parata, tramutandosi in una più fredda narrazione dei fatti troncata dai segni di interpunzione.

E che dire degli altri personaggi del racconto, tutti così poco russi e soprattutto così poco emigrati? Una madre indispettita dalla ricchezza, in cui però non esita a vivere, testardamente alla ricerca dei problemi degli altri, ma solo per colmare quel suo vuoto d'animo che la rende gelida persino nei confronti dei figli; un marito troppo saggio, composto e tollerante, mai passionale, mai reattivo: un ritratto della ragione, che non a caso Gazdanov fa spesso parlare in francese; e soprattutto questo misterioso amante, "un certo

*Monsieur*" senza nemmeno nome che, dopo aver dato a Katja una nuova vita, si dilegua come un fantasma in una morte silenziosa. Ma tanto basta per accendere in lei il fuoco della ribellione, il desiderio della fuga. L'autore non sembra condannare il comportamento della sua eroina, e forse la decisione finale della protagonista è un messaggio per gli animi sopiti dell'emigrazione, per gli intellettuali che avevano deposto le armi della battaglia ideologica contro il potere sovietico e per gli scrittori che si erano fermati a ricordare, nelle loro pagine, una Russia che non esisteva più. Gazdanov, per questo suo allontanarsi dai canoni, è uno scrittore che ci sorprende sempre.



VASILIJ Vasil'evič girò un'intera ora per l'appartamento, guardando sotto i tavoli e i divani, accese tutte le luci (in città il sole stava già lentamente tramontando), ma tutte le sue ricerche furono inutili. Cercò più volte in tutte le camere, frugò nei divani e nelle poltrone, infilando le mani negli spazi morbidi di velluto e polvere, e vi trovò dei pezzi di carta, alcune spille da balia e una carta da gioco che era caduta dal mazzo, il re di picche, ma non riuscì a trovare ciò che stava cercando. Si rimise allora a cercare testardamente; stava per andare a guardare nella credenza, dopo aver avvicinato la sedia, quando improvvisamente si accorse che, da sotto il pesante vaso color bianco latte che stava sul piccolo tavolino, sbucava l'angolo del suo quadernetto nero. Lo tirò a sé, il tavolo dondolò, ma il quaderno non si mosse da lì. Lo tirò con più forza e il tavolo, inclinandosi in modo buffo, cadde assieme al vaso che, atterrandosi rumorosamente sul parquet, si frantumò e i piccoli pezzi bianchi si sparsero velocemente per terra. Vasilij Vasil'evič restò in piedi trattenendo il respiro e rimase in ascolto di quel silenzio, particolarmente strano dopo il fragore del vaso rotto. Si era quasi fatto buio, il divano blu sembrava nero, il quadrante dell'orologio diventava giallo scuro e scuro era anche il disco del pendolo, oltre la finestra gli alberi immobili si stagliavano nel buio come in un quadretto; poi, dopo alcuni secondi, in strada si accesero i lampioni e la loro pallida luce penetrò nell'appartamento illuminando il tavolino ribaltato sul pavimento, i pezzi di vetro bianco e lo stesso Vasilij Vasil'evič, con in mano il quaderno nero che aveva finalmente ritrovato; indossava dei pantaloni lunghi e una giacca da marinaretto. Se ne stava lì come incan-

tato, i grandi occhi blu spalancati, a guardare i pezzi del vaso immobili e bianchi sul pavimento. Sembrò passare molto tempo prima che si sentissero dei passi lenti, si accendesse la luce e dalla soglia una voce dicesse: “cosa hai rotto, Vasilij Vasil’evič?”.

E solo allora Vasilij Vasil’evič si mise a piangere coprendosi il viso con le mani e capì che aveva fatto qualcosa di brutto.

“Ma perché l’hai toccato?”.

E Vasilij Vasil’evič, singhiozzando e parlando confusamente per lo spavento, spiegò che stava cercando il quaderno su cui il padre quella stessa mattina gli aveva disegnato un bel diavolello, che il quaderno si trovava sotto il vaso, che l’aveva spostato e che il vaso era caduto.

“E va bene”, disse la madre. “Ora aiutami a raccogliere i pezzi, ma stai attento a non tagliarti”.

“Ma fanno male?”, chiese Vasilij Vasil’evič.

“Molto male”.

“Ma il vaso non aveva le punte”.

“E Vasilij Vasil’evič è stato un bambino molto stupido”.

“Non è vero”, disse Vasilij Vasil’evič.

Prima solo una poltrona, con il sedile elastico e rinforzato, poi si illuminò il volto di una diva del cinema, poi le venne in mente il sapore dell’acqua del bagno, il pesce marinato che il giorno prima aveva preparato Nataša, poi due righe di una vecchia lettera: “avrò sempre fiducia in te, una fiducia illimitata, e spero che finché sarò vivo non ci saranno cose che possano mettere in dubbio questa fiducia”; ma quelle righe si riferivano già a qualcosa che non bisognava nemmeno pensare e che in pratica quasi non esisteva; bisognava pensare ad altro, per esempio alla mostra di pittori italiani, all’arte, alla scultura; ma tutti quei pensieri ora non avevano né importanza, né il solito contenuto; non se ne andavano e non attiravano nemmeno la sua attenzione, diventavano seccanti e inutili come una volta lo erano le lezioni obbligatorie al liceo. E quello sforzo di non pensare a ciò che quasi non esisteva ricordava la tensione estrema del corpo, quando i muscoli cominciano a far male, le tempie battono e ci si vuole fermare e piantare tutto. Era comunque tutto inutile, non necessario, perché la vita fino ad allora era sempre stata agiata, lieta, fortunata, indirizzata su un percorso ben determinato e mai

violato. Questa vita, proprio fino all’ultimo istante, era una lunga successione di sensazioni, ricordi, preoccupazioni, ognuna delle quali era la continuazione di quello stesso felice inizio che andava perdendosi nel tempo e rimaneva indietro, da qualche parte, forse nell’infanzia, in riva al mare. Si complicava, si arricchiva, diventava sempre più profondo, sembrava non lasciare più dubbi, e al di fuori di questo esisteva solo un mondo esteriore, insignificante, quasi irreal e impotente, al di sopra di ciò che rappresentava l’essenza stessa della vita. Solo otto anni prima un dubbio si era manifestato ed era scomparso, una sensazione di inafferrabile e inspiegabile vacuità (proprio come se mancasse comunque qualche cosa), ma poi era arrivato Vasilij Vasil’evič e allora era divenuto chiaro quanto mai prima che tutto era risolto per sempre nel migliore e più piacevole dei modi. I giorni e le settimane passati soprattutto a fantasticare in quel periodo, si caratterizzavano per una percezione intensa e trasparente di tutto ciò che accadeva intorno, fino ai più piccoli e insignificanti particolari, e per la coscienza del fatto che pressoché infinite erano le possibilità di capire sempre più cose e di impadronirsi di ogni sensazione. E quando tutto questo finiva, la sensazione di felicità raggiunta rimaneva invariata, proprio come ora in quello stesso appartamento regnavano la pace e la luce soffusa del tramonto. C’era davvero buio e silenzio, immobilità, sembrava che tutto in quei minuti fosse tornato già a quel percorso determinato, arricchendosi di un altro giorno, di un altro sforzo di immaginazione nel silenzio, quando improvvisamente, inaspettato, con un disperato, inaudito fragore, si era diffuso per l’appartamento il rumore del vaso rotto.

Vasilij Vasil’evič dormiva già da molto, la bocca semiaperta e la piccola mano piegata sotto la testa. Nataša era già uscita da tanto, la poltrona si era trasformata in un divano. Lì accanto, accesa, c’era una lampada con l’abat-jour verde; i pezzi di vetro erano stati raccolti e buttati via, tutto il resto era stato messo a posto; ma rimaneva ancora da trovare, tra tutte le solite, piccole cose di cui era fatta la vita, quel luogo rimasto senza difese, quel *point de départ* dopo il quale le cose acquisivano talvolta un significato diverso e perdevano la loro forma precedente. Dove, quando e perché questo poteva accadere? In gioventù si erano avvicinati desideri illeciti, alcuni baci amari, ma tutto questo si spiegava con l’età,

non con la malignità o con l'assenza di un'idea precisa di cosa fosse buono e cosa cattivo. Poi erano arrivati l'amore, il matrimonio, il freddo sguardo della madre che odiava tutti gli uomini felici sulla terra, e la benedizione dell'icona, antica come il mondo e così annerita che non si riusciva più a distinguere quale santo vi fosse raffigurato (il viso era annerito, quasi irriconoscibile, con occhi piccoli e severi, mentre brillava l'aureola gialla attorno alla testa), ma tutto questo aveva un significato molto convenzionale, simbolico, e nessuno, né chi dava la benedizione, né chi la riceveva, guardava più l'icona, che alla fine della cerimonia veniva messa al posto di prima, nascosta dietro i fiori secchi e scuriti dal tempo. Prima ancora di questo c'era stata la Russia, l'appartamento luminoso con le grandi finestre, il liceo, le lezioni di lingua "come le fanno gli altri", diceva con odio la madre, che per tutta la vita aveva atteso l'arrivo di una terribile tragedia personale o di una catastrofe, e che considerava umiliante e indecorosa ogni esistenza agiata; era sempre pronta ad entrare in monastero o a diventare una rivoluzionaria e diceva al marito che era vergognoso vivere in quel modo; ma poi non si dava né al monastero, né alla rivoluzione, ma continuava ad andare a teatro e a ricevere ospiti, maledicendo profondamente la sua bella vita. Tornava a essere felice solo quando qualcuno veniva colpito da una disgrazia, quando qualcuno stava per morire; allora lasciava perdere tutto, si precipitava da questa persona incitando il cocchiere, portava i dottori senza badare a spese, si occupava degli orfani e faceva molte buone azioni, ma solo se prima era sopraggiunta una morte oppure qualcosa di così fatale che né i soldi, né le cure assidue avrebbero potuto alleviare. Non amava sua figlia, non amava suo figlio, non amava suo marito; eppure tutti i mendicanti, uomini e donne, si rivolgevano sempre a lei, a volte persone di aspetto ripugnante, storpi, sfigurati, alcolizzati, tisici, persone in disgrazia o miserabili a cui lei dava soldi e vestiti, di cui si occupava come fossero figli suoi. E poi, entrando alla mensa, dove tutti nel vederla smettevano di parlare, diceva: "ebbene, ringraziamo Dio se anche oggi abbiamo mangiato".

Anche suo marito, dopo trent'anni, stringeva le spalle, si era ormai rassegnato a questa commedia giornaliera.

Ella odiava e malediva tutto ciò in cui c'era buona

salute, felicità, ricchezza, amore, tutte le cose positive richiamavano in lei solo irrisione e ostilità. Quando il fidanzato di sua figlia venne a presentarsi (questo accadde già in emigrazione, a Berlino, ma in casa non era cambiato quasi nulla: gli stessi poveracci salivano quella scala nera, solo che tra loro non c'erano più solo russi, ma anche tedeschi) e disse che voleva sposare Ekaterina Maksimovna, lei tacque e lo guardò con rabbia, poi rispose di essere molto felice, ma lo disse con odio e affettazione tali, che lui se ne andò dispiaciuto e quasi spaventato da quell'incomprensibile rabbia. E il giorno del matrimonio, con un vestito stretto e inamidato, ella accettò da tutti le felicitazioni, poi chiamò la figlia in disparte e le disse che esistono certe chiare leggi di natura, un istinto di procreazione e i *plaisirs de la lune de miel*, e che in fin dei conti ciò che stava succedendo, anche se triste, rientrava nella normalità; disse alla figlia di pensare ogni tanto che comunque a Berlino c'erano decine di migliaia di persone che soffrivano la fame.

Solo il padre diceva a volte alla figlia: "che vuoi farci, Katja, la mamma con noi è infelice".

E per Katja fu una grande sorpresa, quando viveva a Parigi, ricevere dalla madre la prima lettera: "mia cara Katja, piccola mia...". Tutto era condito con espressioni di affetto che non aveva mai usato. Era tutto così intimo e tenero, così incredibile e inatteso, che Katja pianse su questa prima lettera e la mostrò a suo marito, il quale disse di aver sempre avuto una buona opinione della sua *belle-mère*, migliore di quella di tutti gli altri, perché in quella donna c'era sicuramente molto di buono, solo che non riusciva a trovare espressione. E il giorno della nascita di Vasilij Vasil'evič la prima persona che Katja vide fu sua madre; ma se ne era andata quasi subito dopo aver constatato con tristezza (come si era espresso il fratello di Katja) che, purtroppo, sia Katja che suo figlio erano perfettamente in salute e si trovavano fuori pericolo. Quando la madre vide in clinica suo figlio, che non vedeva da alcuni anni, gli disse: "ciao", con tono quasi interrogativo. "Cosa fai qui?". "Mamma, mia sorella sta per partorire", rispose lui. "Sì, solo che qui tu non hai niente da fare", replicò lei prima di entrare nel reparto da cui provenivano le grida della figlia.

Poi, appena Katja si riprese, la nascita di Vasilij Vasil'evič fu festeggiata in tre: c'erano Katja, suo marito

e suo fratello, bevvero champagne, inviarono un telegramma ai genitori e brindarono a Vasilij Vasil'evič, che dormiva placidamente nella sua stanza, avvolto nel pannello. A chiamarlo Vasilij Vasil'evič fu Aleksandr, il fratello di Katja, che le disse: “guarda, che aspetto importante che ha, non sta bene rivolgersi a lui solo con il nome. Bisogna chiamarlo Vasilij Vasil'evič”.

E così fu deciso, tutti poi si abituarono e dicevano seriamente: “ma dov'è Vasilij Vasil'evič? Cosa sta facendo Vasilij Vasil'evič?”.

Vasilij Vasil'evič era piccolo e robusto, all'inizio andava a quattro zampe, poi prese a camminare per l'appartamento. Cadeva, stava zitto e guardava tutti con occhi seri e luminosi. Amava più di tutti lo zio, poi la mamma, poi, forse, il papà, come disse quando glielo chiesero per la centesima volta e quando per la prima volta pronunciò la parola “forse”.

Una sera suo marito rientrò tardi, mentre lei stava facendo il bagno prima di andarsi a coricare. Egli spinse la porta a vetri, entrò e vide Katja nella vasca. Lei subito si vergognò terribilmente del suo corpo e si sorprese di sentire quel cocente, incomprensibile imbarazzo. Qualcosa era cambiato, non era come sempre. “Scusami, Katjuša”, disse lui, “*je suis un peu dans la lune*”, e uscì dal bagno. Con la crema ancora sul viso, lei indossò l'accappatoio e andò nella sua camera da letto. Lui arrivò dopo qualche minuto, portando il tè su un vassoio. “Forse hai voglia di bere il tè dopo il bagno?”. “Grazie, sei gentile come sempre”. Lui si sedette sulla poltrona e le raccontò della cena di lavoro da cui era tornato; lei lo ascoltava come da lontano, con stupore, come se per la prima volta notasse con quanta intelligenza parlava delle persone, capendo subito ciò che è importante e ciò che non lo è, e come sapeva sempre ciò che si dovesse dire e ciò che si dovesse fare. Lui non si era probabilmente mai sbagliato, né in un giudizio, né in un gesto, era stato sempre così e lei si era abituata ad avere piena fiducia in lui. All'inizio aveva dubitato di lui, voleva una conferma dei suoi sentimenti, lo sottoponeva a continue prove di fiducia e sempre si realizzavano le sue migliori supposizioni, perché lui l'amava veramente, come diceva, più di qualsiasi cosa al mondo, oppure perché si avvaleva della sua mostruosa, così le sembrava, intelligenza. Un secondo dubbio si era pure manifestato, perché quell'uomo era cieco o faceva finta di esserlo,

ma solo nel suo rapporto con la moglie. Non credeva in niente, né negli uomini, né nelle idee, né nei rapporti, tutto era costruito solo sul calcolo e Katja a volte si sorprende dei suoi impietosi giudizi sulla gente, che quasi sempre si rivelavano giusti. Lui sapeva benissimo come si dovesse parlare con questa o quell'altra persona e non rivelava mai i suoi sentimenti inutilmente. Capiva tutto subito, diventava indifeso solo quando rimaneva con Katja, come suo figlio Vasilij Vasil'evič, perché era convinto che Katja non fosse capace di nessuna cattiva azione. Le augurò la buona notte e uscì, mentre lei di nuovo si mise a pensare a come fosse possibile che quell'uomo credesse veramente che lei non poteva fare nulla di male. Certo, lui non poteva presumere che Katja a un tratto avrebbe cominciato a dubitare delle cose sicure e decise una volta per sempre. Aveva capito, baciandole la mano e guardandola negli occhi, che quel giorno non doveva restare con lei, che quel giorno qualcosa non andava. O forse si era solo stancato? No, al tocco della mano, lei aveva sentito che non era così, e solo dopo che i loro occhi si erano incontrati, che le sue dita si erano mosse lente e dolci, lui aveva sorriso, le aveva baciato la mano ed era uscito con il suo passo silenzioso.

A volte lui cominciava a irritarla con la sua infallibilità e invulnerabilità, sembrava che fosse una perfetta macchina pensante, non un uomo. Sembrava che lui non dovesse nemmeno fare sforzi per sapere cosa le sarebbe piaciuto tanto e cosa no, e questo poteva riguardare anche una battuta o una frase insignificante sul vestito che lei indossava. A volte cominciava a parlargli con acidità, a dirgli cose ingiuste, ma lui non si arrabbiava mai, sorrideva soltanto, e nel suo sorriso non c'era nemmeno l'ombra di quel tono beffardo che lei non gli avrebbe perdonato; c'era solo tenerezza e allo stesso modo lui sorrideva anche a Vasilij Vasil'evič. Capitava che lui studiasse Katja fin nel profondo, con i suoi desideri inespressi, i pensieri non rivelati o inaspettati, i suoi cambiamenti, e la studiò facilmente, come con facilità valutava qualsiasi problema che si accingeva a risolvere, creando una formula definitiva e inconfutabile come un'equazione algebrica.

Sì, fino ad allora aveva sempre mostrato di avere ragione in tutto. Ma quando una volta Katja gli chiese come si potesse conoscere una persona fino in fondo,

lui rispose: “l’intuito dell’amore”.

“E per quelli che non ami? Le leggi del senso comune?”.

“Leggi del senso comune, forse non ce ne sono”.

“E allora cosa c’è?”.

“C’è che ogni persona si presenta come un’individualità che può somigliare ad un’altra in forza di fortuite analogie, ma che comunque viene guidata, non dalle proprie leggi, certo, ma da rapporti personali diversi e caratteristici di un certo momento...”.

“Mio Dio, com’è difficile! Ma in fin dei conti, puoi conoscere davvero una persona fino in fondo o no?”.

“Ovviamente no. Posso prevedere come agirà in determinate circostanze, e comunque con estrema approssimazione”.

“Ma tu, sembra che ti sbagli raramente”.

“Oh, molto spesso”, disse sorridendo. “Solo che gli errori non sono quasi mai incorreggibili e io cerco di non ripeterli”.

“E io?”.

“Io non ti conosco pensando, ma intuendo, perché ti amo”.

Era passata l’una di notte e lei non dormiva, cercando di capire quando e come si fosse potuto compiere questo errore. Fino a quel momento tutto era stato chiaro: la sua vita, pensava stesa al buio, si svolgeva su due piani, uno sopra l’altro. Un piano era rappresentato da suo marito, che lei amava, da Vasilij Vasil’evič, da suo fratello e suo padre, che con intensità e sentimenti diversi la rendevano felice. Il secondo piano, a cui lei non pensava quasi mai, ma che emergeva da solo facendosi chiaro come il primo, implicava la coscienza profonda di alcune situazioni irreali; e questa consapevolezza permetteva ad esempio di dire con certezza se un’azione fosse buona o cattiva. Al mondo esistevano le malattie, la morte, le disgrazie, l’odio, i sentimenti cattivi, l’inganno, il tradimento, ma tutto questo non riguardava né lei, né le persone a lei vicine. Erano cose note a tutti, concetti astratti, situazioni mai vissute, come l’immagine di un paese che lei non aveva mai visto. Il pensiero che potesse anche solo provare un giorno qualcosa del genere non le veniva mai in mente. Ma ecco che in quel sistema di sentimenti e pensieri, un giorno intervenne un cambiamento. Lì dove ieri era il vuoto e il buio, sorse qualcosa di nuovo e negativo (alla luce di quelle sue pre-

cedenti valutazioni), oltretutto non casuale, ed enorme quasi come tutto ciò che c’era stato fino ad allora. Un intero mondo nuovo, che non somigliava a niente di quello che aveva provato fino ad allora, penoso, oscuro, irraggiungibile.

Ricostruire i fatti fu facile e veloce. Prima una serata a teatro con il marito, poi una nuova conoscenza: un giovane di cinque anni più grande di lei, di nazionalità imprecisa, che parlava bene in russo, di aspetto sportivo e a prima vista senza segni particolari. Per qualche motivo l’aveva contrariata, anche se lui non aveva fatto niente di male. Poi le visite di lui a casa loro, la prima, la seconda dopo una settimana. “Ha molto tempo libero?”, gli chiese lei. “Tutta la vita”, rispose sorridendo. “Ho da poco ricevuto un’eredità”. Poi la prima uscita con lui, uno spettacolo pomeridiano al cinema, il taxi e le sue labbra sempre più vicine, il desiderio irrefrenabile di afferrargli la bocca con i denti, poi il giorno dopo la luce pallida dell’inverno alla finestra e il proprio corpo nudo sulle lenzuola.

Era tornata a casa, il marito non c’era, Vasilij Vasil’evič stava costruendo una torre con delle cornici in metallo. Dieci minuti dopo squillò il telefono e la voce del marito disse che sarebbe rientrato tardi quella sera e che non avrebbe cenato a casa. “Va bene”, rispose lei. Mangiò con Vasilij Vasil’evič, poi arrivò il fratello, raccontò delle barzellette e stette con loro fino all’una di notte, e quel malessere con cui era tornata a casa era lentamente scomparso, come mescolandosi dolcemente a una lontana oscurità. Levando gli occhi luminosi, Katja sentì allora di essere la stessa di sempre, che tutto era rimasto al suo posto, che ciò che aveva amato fino ad allora, lo amava ancora come prima.

Passarono tre giorni; ci fu una telefonata e lei con voce inusuale, mutevole, secca, rispose di sì, che era d’accordo, poi fu come la prima volta: all’inizio le labbra e il loro fruscio su tutto il corpo, poi le dita lentamente sul seno e le gambe e infine l’amplesso, incredibilmente lungo, le gocce di sudore sul viso e sul corpo e il contatto della pelle dura e calda, la sensazione di soffocare e di provare la più bella delle morti.

Cominciarono poi a vedersi regolarmente. Tutto questo nulla aveva a che fare con l’amore o con il sentimento, solo a volte il giovane si mostrava a Katja gentile, tenero, modesto; al di là di questo i loro incontri



erano talmente segreti che oltre a loro stessi, nessuno sapeva. Se Katja non lo vedeva per una settimana, cominciava di nuovo a sentirsi come se non fosse successo niente, ma le era sufficiente sentire la voce di lui per essere pronta ad andare ovunque; e contro questa passione non poteva assolutamente combattere. Non uscivano mai insieme e non stavano mai in due nello stesso posto, lui aveva smesso del tutto di andare a casa di Katja e da suo fratello; Aleksandr aveva persino detto una volta: “Katjuša, ma dov’è finito quell’alcolizzato?”.

“Quale alcolizzato?”.

“Ti ricordi, quel tipo, bruno mi sembra, il ricco ereditiere?”.

“Sì, ricordo. Ma perché alcolizzato? Lo conosci bene?”.

“Non lo conosco affatto. Ma non c’è bisogno di conoscerlo. Guardalo bene: sempre lindo, elegante, allegro. Mia cara, è molto sospetto. Poi te lo spieghi: ovvio, è un alcolizzato”.

“Che stupido che sei”.

“E io ti dico che non capisci niente di psicologia. Ho l’occhio infallibile. È stato uno sbaglio fare l’architetto: dovevo diventare scienziato”.

“Che tu sia architetto, è veramente uno sbaglio”.

Katja aveva notato con sorpresa che non parlava quasi mai con il suo amante, non era affatto necessario. Ma sin dall’inizio per lui aveva provato, oltre ad un’irresistibile attrazione, qualcosa di simile all’odio. Lui non poteva fare a meno di notarlo e addirittura le disse che forse era meglio non incontrarsi più: se lei non lo amava. . .

“Non ti ho mai amato”, disse lei, “mai, hai capito? Mai. Ma non posso vivere senza di te”.

“È troppo complicato per me”.

“Sì”, disse lei con rammarico e disprezzo, “è vero. Per te è troppo complicato”.

Il suo carattere cominciò a inaspriarsi, diventava irascibile senza motivo e una volta, in presenza del fratello e del marito, diede uno schiaffo a Vasilij Vasil’evič, che si stupì così tanto che nemmeno pianse. Suo fratello balzò in piedi e cominciò a gridare per tutto l’appartamento: “sei una stupida!”.

Lei guardò lui, poi il marito, e solo allora vide per la prima volta i suoi occhi freddi, assolutamente estranei. Senza alzare la voce, lui disse: “fino ad ora non ho mai

abusato dei miei diritti, Katja. Ora sono costretto a farlo. Ci sono cose che non posso permettere e che non permetterò”.

“Più invecchi, più diventi come tua madre”, disse con rabbia Aleksandr. “Stai prendendo il suo carattere”.

“Penso che non sia questo, Aleksandr”, disse lentamente il marito.

Il tutto finì con una crisi isterica, con pianti, e Katja si mise a letto e non si alzò fino al mattino dopo.

Era diventata veramente impossibile. Rimproverava i domestici, continuava nervosamente a darsi da fare, spostava i mobili nell’appartamento, esigeva, rifiutava, comprava le cose e le rimandava indietro, era diventata del tutto diversa dalla donna serena che era prima. Suo marito partì per un mese all’estero, il fratello “ospitò”, come disse, Vasilij Vasil’evič e lei rimase da sola. Le sembrava di essere vicina al suicidio. Aveva l’impressione di non poter sopportare più quella vita.

Ed ecco che una volta lui non venne all’appuntamento. Lei restò seduta un’ora nel piccolo appartamento che lui aveva preso in affitto per i loro incontri, ma lui non venne. Se ne andò. Aspettò una telefonata o una lettera, pensò che forse gli era successo qualcosa. Ma non arrivarono né telefonate, né lettere.

Passò una settimana. Lei la trascorse leggendo libri che non capiva. Cominciava a scrivere lettere al marito e non riusciva a finirle; intanto, malgrado l’evidenza, aspettava una spiegazione a cosa fosse successo.

Una sera tardi, dieci giorni esatti dopo l’appuntamento a cui lui non si era presentato, una voce ignota le disse al telefono che un certo *Monsieur* voleva tanto vederla. Lei attaccò subito la cornetta, ma dopo mezzo minuto richiamarono e la stessa voce le spiegò che non aveva capito bene, che si era sbagliata, che *Monsieur* stava molto male e che se lei non fosse arrivata subito. . . “Arrivo”, disse, “mi dia l’indirizzo, per favore”.

Dieci minuti dopo stava entrando nel suo appartamento, che lei non conosceva. Già dal fatto che ad aprirle la porta fu un’infermiera con un’espressione molto seria sul viso, di quelle che si assumono solo in casi straordinari e soprattutto in situazioni senza via d’uscita, capì che lui stava morendo. Il dottore, con volto distratto e severo, la barba non fatta, le passò accanto senza quasi accorgersi della sua presenza. Nel grande soggiorno c’erano ancora alcune persone; non conosce-

va nessuno, ma guardando in faccia ognuno di loro si poteva subito capire tutto. Nelle stanze faceva caldo, si soffocava, l'odore delle medicine si mischiava con un altro odore molto cattivo, difficile da identificare. Attraversando il soggiorno, un'altra infermiera venne incontro a Katja portando un oggetto grande sotto il camice bianco inappuntabile. Un giovane che sedeva su una poltrona alzò la testa, guardò Katja come se stesse guardando il tavolo o una sedia e di nuovo abbassò la testa serrandola tra le mani.

Fu quasi solo Katja a entrare. Subito cominciò a provare un dolore. Fisico, freddo, quasi insopportabile. Stette in piedi un minuto nel soggiorno, poi, chissà perché, si fece il segno della croce ed entrò infine nella camera dove giaceva il malato. E solo dopo averlo guardato sentì un terrore insopportabile, mai provato prima.

Lui era steso sul letto, nudo fino alla cintola. Al posto del torso, che lei conosceva così bene, con i muscoli ben delineati sotto la pelle scura ed elastica, la gabbia toracica sporgeva tutta tirata, con le ossa in evidenza. Le mani erano molto magre, le dita troppo grosse. Lei si piegò su un volto che le parve estraneo. I bulbi oculari non si vedevano, al loro posto c'era la patina giallastra e immobile degli occhi riversi. La bocca era spalancata. Il respiro era affannoso e poco profondo, come quello di un cane dopo una corsa. Aveva perso conoscenza.

Lei si inginocchiò davanti al letto, prese la sua mano calda e lui probabilmente nemmeno la sentì. Poi, per un secondo si videro i suoi occhi. Lui guardò Katja, non capì e con voce rauca, non sua, disse sforzandosi: ossi... ossi... "Chiede l'ossigeno", disse Katja. "Sì, sì", si udì dal soggiorno la voce distratta del dottore, evidentemente rispondendo alla richiesta dell'infermiera. "Anche se è inutile. Ma non fa niente, non fa niente".

All'alba il respiro si fece sempre più stentato e alle quattro morì senza aver più ripreso conoscenza. Katja uscì dalla camera in lacrime. Il giovane che sedeva in poltrona, il fratello del morto, piangeva singhiozzando come un bambino. E solo in quel momento ciò che già da tempo c'era ma di cui fino ad allora Katja non si era potuta rendere conto, improvvisamente le si fece chiaro: il fatto che era morto proprio l'uomo che amava e il fatto che aveva amato solo lui.

Tornò a casa, si accese una sigaretta e si mise a scrivere alcune lettere. Alle otto il marito arrivò con il treno del primo mattino. Le baciò la mano, guardò il suo volto cambiato e disse in francese (passava spesso al francese): "*tu reviens de loin*".

"*Je ne reviens pas*", rispose lei. "*Je pars*".

E quello stesso giorno, firmando la domanda di divorzio, se ne andò di casa.

1938

[G. Gazdanov, "Ošibka", *Sovremennye zapiski*, 1938, 67, pp. 53-68.  
Traduzione dal russo di Marco Caratozzolo]

# La letteratura mostruosa

Izabela Filipiak

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 203–215 ◇

**I**N vari incontri ufficiali e semiufficiali mi viene chiesto a volte di fare un bilancio della letteratura degli ultimi anni dal punto di vista del contributo delle donne. Mi viene chiesto anche di interpretare lo scandalo nato intorno alla “letteratura mestruale”. Chi mi fa queste domande dichiara interesse e mancanza di comprensione: è successo qualcosa di cui non ha compreso appieno il significato, questo “qualcosa” ha fatto il giro delle rubriche letterarie lasciando i lettori sbigottiti. Di cosa si è trattato? Ha lasciato qualche traccia? Si ripresenterà di nuovo?

La decodificazione dei meccanismi attraverso i quali il canone letterario viene costruito davanti ai nostri occhi è appassionante, certo, ma non c'è piacere senza mai divieti. Quando mettiamo in dubbio qualcosa, non abbiamo più un così bell'aspetto come quando trasmettiamo la nostra immagine di persone equilibrate su uno schermo di vetro, e il fatto che soffriamo occasionalmente di una scarsa autostima, di emicrania, di agorafobia e di altre malattie misteriose è, ahimè, una nostra faccenda privata. A volte tendo a immaginare un mondo in cui Kinga Dunin conduce ogni settimana il programma culturale Pegaz, e Beata Kozak dirige il Consiglio dei Programmi della TVP [Televisione Polacca di Stato]. Di cosa parlerei allora? Sarei più felice? In quanto scrittrice sono spesso oggetto di osservazione. Cosa succede quando ricambio questo sguardo? Da un luogo di estraneazione mi domando: evoco soltanto il fantasma del Canone Che Aliena? Rifiuto di credere nello sforzo dell'Utopia Che Assimila, che tende a comprovare un simulacro? Il mio interessamento, se non il fascino che provo verso la microstruttura di un insulto sessualizzante, non è per caso una chiara perversione? E inoltre, è giustificato il timore che se mettiamo in dubbio il canone una volta, allora difficilmente possiamo aspettarci di venirne assimilati. Possiamo aspettarci, piuttosto, una reazione negativa da parte del sistema. Poiché, se si tratta di processi di metabolizzazione

del canone, il limite della sua resistenza è costituito da Gombrowicz, e questo solo perché i suoi drammi si sono potuti inscrivere nel contesto della libertà, “per la libertà, signore, mi hanno spaccato questi denti”. Invece le donne che contestano il canone sono difficili da digerire e finiscono nella pattumiera.

Ho parlato in maniera troppo dura? Ingiusta? Bene, allora racconterò una favola. La moglie di Barbablù ha accesso a tutte le stanze riccamente fornite della casa, a eccezione di una. Anche se ne possiede la chiave, non le è permesso entrarci. Questa favola, però, è diversa. Una scrittrice nella casa di Barbablù evita la porta proibita, perché sa che cosa c'è dentro. Lo percepisce intuitivamente, oppure non ha illusioni. Qui la favola di Barbablù si trasforma nella favola *Sul padre e la figlia* di Maria Komornicka. Nella scena finale la protagonista muore, secondo il volere del padre, confermandone in questo modo la forza di diritto. Muore in silenzio, senza una parola, senza far rumore. Potrebbe evitare la morte, ma dovrebbe smettere di fingere di essere innocente e dovrebbe mettere in moto la propria straordinarietà. E non morire poi al pensiero di essere evidentemente più mostruosa del suo marito-padre.

## A DISTANZA

*Il fascino e il più potente effetto delle donne è, per dirla con linguaggio filosofico, un effetto a distanza, una actio in distans: ma ciò richiede innanzitutto e soprattutto – la distanza.*

Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*

Per una scrittrice esordiente non c'è modo migliore per far parlare subito di sé che inserirsi in una svolta letteraria. Quella che ha avuto luogo dopo il 1989 ha fornito queste possibilità. La rivista bruLion, all'inizio pubblicata clandestinamente e in seguito in maniera legale, ha creato uno spazio di autentica apertura che non si può paragonare all'atteggiamento delle riviste letterarie del tipo: “tutto è permesso / tutto è uguale”. Su

bruLion sono apparsi i primi testi di Manuela Gretkowska, di Natasza Goerke e i miei. I lettori potevano avere l'impressione che fosse nato qualcosa come "una frazione femminile della letteratura"<sup>1</sup>. Come commenta Varga nella discussione "Żeńska, męska, nijaka" [Maschile, femminile, neutra, *ExLibris*, 1995, 85]: "tutte queste divisioni sono il risultato di un caso. Nel 1992, nella serie viola di bruLion, sono stati pubblicati tomi di poesie scritte solo ed esclusivamente da uomini. Più o meno nello stesso periodo sono apparsi testi in prosa scritti da donne. E questo fatto ha sancito l'intera situazione. Ma a nessuno è venuto in mente di parlare di una poesia maschilista, mentre è comparsa (ovviamente) la questione della letteratura femminista". Casualmente, infatti, erano apparsi libri di poesie scritti esclusivamente da uomini, il che non aveva turbato nessuno (era una cosa normale), e qualche testo di prosa femminile, che era diventato motivo di un eccesso di interpretazione. Ma perché "ovviamente"<sup>2</sup>?

Le donne si occupavano di prosa per diversi motivi: per piacere, per inclinazione, per mobilità. A quel tempo la prosa era un'occupazione che non interessava nessuno in maniera particolare. Eccetto *Weiser Dawidek* di Huelle, negli anni Ottanta non c'erano stati debutti significativi di giovani autori. Il pubblico non leggeva la prosa polacca, perché, dopo la serie di debutti legati alla rivista *Twórczość*, la prosa si era guadagnata l'opinione di essere confusa, pesante e incomprensibile. Invece la poesia aveva diversi maestri, era un'arte difficile ma apprezzata. La cerchia di bruLion non nascondeva il suo surplus di testosterone, e nessuna poetessa esordiente avrebbe potuto prenderne attivamente parte mantenendo al contempo la sua integrità artistica, che era minacciata di venire assorbita immediatamente in spettacoli umilianti. Un esempio? Con bruLion collaborava il gruppo poetico di Danzica dal nome "Zlali

mi się do środka" [Mi hanno pisciato dentro]. A parte i diretti interessati, sicuramente nessuno sa che il loro nome era stato preso da una poesia della moglie di un poeta di Danzica legato al gruppo Totart. Questa poesia, a quanto pare, era stato l'unico segnale di insubordinazione assimilato in maniera interessante. Non a caso, poi, certe scrittrici che collaboravano con bruLion abitavano all'estero. L'alleanza tra donne, che giravano per il mondo in maniera abbastanza autonoma e scrivevano dal luogo in cui avevano acquisito una temporanea libertà, e bruLion si concluse quando la rivista assunse il carattere di una setta.

Con il suo impeto iniziale bruLion aveva promesso di cambiare il paradigma culturale, di annullarlo o ampliarlo, di aprirlo e stratificarlo, e di conseguenza la presenza delle donne conferiva a questo movimento spettacolarità, profondità e nuovi argomenti. La poetica dello shock e dello scandalo era talmente ampia da comprendere tutto ciò che usciva fuori dagli standard vigenti. Femminismo, sadomasochismo, Warhol e necrofilia coabitavano uno accanto all'altro, come in America. Inoltre, le scrittrici non si trovavano effettivamente sul posto, ma a una adeguata distanza. Potevano aiutare e consigliare, avevano un'influenza limitata sulle decisioni relative al profilo della rivista perché la loro presenza potesse diventare qualcosa di più di una figura lontana, di uno scandalo approssimativo.

#### UN'INVASIONE DI PENNE FEMMINILI

*L'idea di una natura femminile non addomesticata, che deve essere messa in riga altrimenti arrecherà distruzione, si svela interamente negli incontri ravvicinati con i mostri.*

Marina Warner, *Six Myths of Our Time*

Verso il 1992 erano comparsi i primi segnali di una ricezione dell'opera delle scrittrici. Poiché nessuno sapeva bene come accoglierla, il pendolo della ricezione risvegliato dalle emozioni oscillava tra l'ammirazione e il disgusto. L'articolo di Dariusz Nowacki "Jak być kochaną" [Come essere amata, *Nowy Nurt*, 1995, 23/25] riassume gli stili della ricezione della scrittura femminile diffusi in quel periodo, e il suo autore cerca di mantenere la posizione di testimone imparziale (vediamo, che posizione è?) nel dibattito in atto (su cosa era in atto il dibattito?). Questo fenomeno viene chia-

<sup>1</sup> Questa impressione si doveva rivelare sbagliata, come bisogna dedurre dalla lettura dell'articolo monografico di Krzysztof Varga apparso sulla *Gazeta Wyborcza* del 6-7 febbraio 1999 (la storia di bruLion dal divertente titolo di "Męczeństwo Roberta Tekielego" [Il martirio di Robert Tekieli]) dove, come fattore femminile che appoggiava questa iniziativa, venivano menzionate la moglie e la suocera del redattore. Lo stesso Varga non aveva mai partecipato alle attività di bruLion.

<sup>2</sup> Questa usanza è stata mantenuta: nell'annuale Autunno dei Poeti allo Zamek Ujazdowski, i poeti si esibiscono da qualche anno nella loro cerchia, cinici, sorridenti, rilassati. Questo fatto non è un problema né per loro né per il pubblico. Ovviamente.

mato “matriarcato”, ha i suoi “ammiratori” (si veda l’articolo di R. Praszyński “W tym kraju najlepiej piszą kobiety” [In questo paese scrivono meglio le donne, *Nowy Nurt*, 1994, 16]) e i revisionisti (Nowacki fornisce come esempio il testo di A. Zieniewicz “Babski przełom” [La svolta delle donnette, *Wiadomości kulturalne*, 1995, 29]). L’autore nota giustamente che “a nessuno verrebbe in mente di tematizzare la ‘prosa maschile’ come un fenomeno separato, e in generale parlare di una ‘letteratura femminile’ è come entrare in un campo minato”. Si assume tuttavia questo rischio, consapevole delle conseguenze: “in fondo si potrebbe parlare coscientemente di qualcosa come una costellazione favorevole, cioè di circostanze incredibilmente propizie all’esistenza di una nuova prosa delle donne, aggiungiamo, propizie anche per gli ostetrici e i promotori di questo fenomeno”. Le autrici attiravano i lettori, attiravano anche l’attenzione dei media verso riviste letterarie programmaticamente di nicchia. Ciò non cambiava tuttavia la sensazione che fossero in troppe e comparissero da non si sa dove, senza appoggiarsi al sostegno di braccia maschili che, pure, sarebbero state inclini a immettere nel recinto letterario e a mostrare al mondo questa o quella scrittrice. E dunque, una favorevole configurazione astrale, la pressione promozionale di nuovi centri e infine l’eccessiva presenza delle scrittrici: “in questo mercato terribilmente ristretto e marginalizzato la sola comparsa in un breve arco di tempo di quattro – cinque scrittrici provoca una seria confusione. È incredibilmente facile incorrere in una falsificazione, benché facilmente smascherata dalla matematica: dieci libri di quattro – cinque scrittrici nel giro di, diciamo, tre anni è probabilmente più di un terzo della produzione lorda in prosa della generazione degli autori nati dopo il 1960. Perciò è difficile che ci stupisca l’impressione di essere testimoni di un’invasione di penne femminili”.

La discussione riguardava se le donne sono capaci di scrivere (meglio) o se non sono affatto capaci di scrivere. Il risultato della discussione, osservato dal punto di vista di un arbitro, era connesso alla scelta della strategia che bisognava assumere nei confronti delle scrittrici. Da qui l’inquietudine delle decisioni, perché se il risultato della stima si fosse dimostrato negativo, allora sarebbe stato necessario agire prima che l’operatività delle scrittrici, che miravano al successo grazie a delle scorciatoie,

ostacolasse o impedisse di relegarle. In questo caso la letteratura sarebbe stata riempita di spazzatura da parte di scrittrici imprudenti. E questo non lo dovremmo permettere. Notiamo con quale naturalezza i coetanei delle scrittrici si ponevano nel ruolo di padroni di casa, di uscieri, di arbitri.

Ma perché le scrittrici avevano bisogno di questa tutela? Perché costituivano una forza della natura, un’invasione quantitativa di dubbia qualità. Le discussioni della stampa rappresentavano una serie di segnali di avvertimento inviati alla vista di un tornado o un tifone in avvicinamento. I tifoni, generalmente indicati con nomi di donne, hanno l’abitudine di distruggere le strutture delle civiltà. Sono una forza impossibile da controllare. Una forza amorale che non ha rispetto per le costruzioni. Così come le scrittrici. L’unica cosa che mantiene momentaneamente in riga questo uragano è l’uniforme della femminilità a cui siamo abituati. Una scrittrice, se si esprime, lo fa per “essere amata”, cosa che la distingue da uno scrittore. Quest’ultimo, se dice qualcosa, lo fa per apportare dei cambiamenti nella coscienza. È ovvio che nessuna scrittrice può essere interessata a cambiare il codice culturale, ad ampliare o addirittura a modificare gli ambiti del discorso. Le loro attività non hanno questa forza, le loro parole hanno un peso minore. Le scrittrici inseguono il successo: si può parlare di una classifica o di un concorso di bellezza. Gli scrittori o i giovani poeti hanno la fama. La fama non bisogna inseguirla. La fama, come l’onore, appartiene naturalmente a persone di una certa classe. La si può possedere indipendentemente dal fatto se si raggiungerà un fuggevole successo oppure no.

Nel frattempo una scrittrice si diverte con il successo, innanzitutto perché è piacevole, e poi intuisce di essere in ballo per un’estate o due. Accade che creda erroneamente che la popolarità le faciliti l’entrata nel canone. La mancanza di un terreno stabile rende le scrittrici come spiriti affamati che vagano in un immaginario restrittivo e angosciantemente eterosessuale. Moderatori dell’incontro o arbitri credibili non sono mai persone per le quali le trame iscritte nei testi potrebbero fornire un riscontro positivo, o persone pronte ad ammettere questo riscontro. “Nella scrittura femminile degli anni precedenti scorgo tuttavia molti fenomeni e caratteristiche che oggi vengono venduti come rivelazioni e

scoperte nuovissime”, scrive Nowacki, notando giustamente che le scrittrici vendono una merce che giaceva sullo scaffale già nella passata stagione. Scorgendo i sintomi, non vede però la fonte del problema, ossia che l’effetto dei libri scritti da donne svanisce con lo scadere della garanzia. Le donne che scrivono hanno la tendenza veramente ottimistica della sposa che, prendendo in marito un vedovo, non chiede che cosa ne è stato delle mogli precedenti. Ma non si sposa nemmeno con un vecchio psicopatico, bensì con un ragazzo giovane e bello (di nuovo la Komornicka, la favola *Sul padre e la figlia*). Nella prima notte di nozze, l’uno si rivelerà essere l’altro.

Invece le nozze sono come nella sintesi dell’anno 1995 fatta dalla rivista Arkusz di Poznań: “è stato l’anno delle donne, e le donne, si sa, sono belle. Così dunque la letteratura, che è femminile (in verità per lungo tempo sotto il giogo maschile), mostra senza imbarazzo il suo volto femminile. Il volto pensante della femminista. Perché la letteratura si è rivelata essere femminista. E con ciò bisogna riconoscere che questa letteratura riscoperta dentro di sé (sic!) non trova una resistenza troppo forte da parte dei maschi conservatori: i vecchi di solito non sono capaci di resistere al fascino delle donne e delle femministe, mentre gli uomini giovani, se per caso non sono donne pure loro, si occupano di qualcos’altro che non la letteratura, e, se pure si occupano per caso di letteratura, lo fanno come se si occupassero di qualcos’altro. In conseguenza di ciò la maggior parte del patrimonio (lavoro) letterario dell’anno trascorso è stato opera di signore e signorine. *Absolutna amnezja* [Amnesia assoluta] di Izabela Filipiak, *Sny i kamienie* [Sogni e pietre] di Magdalena Tulli, *E.E.* di Olga Tokarczuk: sono solo gli esempi più noti di questa nuova supremazia. Se però nella letteratura qualcosa rimane ancora sotto il dominio maschile, questo è sicuramente la poesia. La poesia – una cosa da uomini, chi mai lo avrebbe pensato”.

Riporto questo passo a testimonianza del fatto che a volte è stato anche piacevole. Fate per favore attenzione alla frase “gli uomini che si occupano di qualcos’altro”. Qualcosa di più redditizio? Qualcosa che porta maggiori vantaggi? Qualcosa di più serio e che sembra più serio? Non c’è differenza, la cosa importante è che la loro attenzione viene indirizzata da un’altra parte.

## UN MOSTRO ORRIBILE

*Alla donna – anche se riesce a distaccarsi dall’etica del passato – non è permesso distaccarsi dalla sua estetica. In caso contrario diventa ripugnante.*

Zofia Nałkowska, *Rówieśnice* [Le coetanee]

Sempre nel 1995 è comparso il termine “letteratura mestruale”. Il primo a usarlo si dice sia stato Jan Błoński su *Tygodnik Powszechny*, in una recensione di *Absolutna amnezja*. Il termine venne presto fatto proprio dai giovani scrittori e dai critici. E questa fu una cosa nuova. Fino a quel momento i diverbi erano avvenuti sotto forma di scontro generazionale. Il conflitto principale si delineava tra la “patria” e la “figliatria”<sup>3</sup>, e quindi tra la nomenclatura letteraria e i giovani artisti che desideravano essere assimilati, o che esigevano che si liberassero posti a loro vantaggio. La “letteratura mestruale” ha creato uno iato verticale nell’ambito della stessa generazione, dove il ruolo, forse non di avversari, ma sicuramente di correttori, è stato assunto da uomini a volte persino più giovani delle scrittrici. Non credo che sia stato Błoński a coniare questo termine. Sospetto invece che possa averlo trovato esaminando le fonti letterarie degli anni precedenti. Un insulto indulgente, letto in una recensione di un giornale regionale, successivamente conservato nell’inconscio da studioso di Jan Błoński, è stato tramandato in seguito a uomini più giovani che l’hanno fatto proprio con un certo zelo, quasi fosse un regalo che la “patria” poteva trasmettere alla “figliatria”, un piccolo gesto, come il tocco di una mano premurosa, un segnale che esisteva un continuum.

Anche se in altre circostanze le mestruazioni simboleggiano il mistero della creazione, la ciclicità, il segreto delle onde, dell’acqua, del sangue e della rigenerazione, il legame del corpo, dell’intuizione, del tempo e dell’ispirazione, né Varga, né Błoński, né chiunque tra i recensori minori aveva intenzione di richiamarsi a questi significati archetipici. La definizione incominciò a funzionare come sineddoche (*pars pro toto*) per indicare

<sup>3</sup> Per un lettore italiano va spiegato che la Filipiak descrive lo scontro generazionale tra scrittori utilizzando una famosa definizione di Gombrowicz, che contrappone la *ojczyzna* [patria] come cultura tradizionale e conservatrice alla *synszczyzna* [lett. figliatria] come dimensione nuova e progressista. Gombrowicz gioca sulla radice etimologica del termine patria (*ojczyzna* da *ojciec* = padre, dunque terra dei padri) coniando il neologismo *synszczyzna* come terra dei figli, nuova terra di innovazione e libertà [N.d.T.].

tutto il fenomeno della letteratura prodotta dalle donne, che era oltretutto difficile da definire. La letteratura delle donne – la sineddolica “letteratura mestruale” – si trovò in un oscuro campo di definizioni indicato da leucorrea, oscurità e mal di pancia, vergogna e esibizionismo. Questo oramai lo sappiamo. E adesso quello che ci interessa è la meccanica di questo procedimento.

Utilizzato oltremisura nel 1996, già un anno dopo il termine “letteratura mestruale” veniva ricordato a malavoglia, come se bisognasse vergognarsene dopo averlo usato (ma non prima). Il suo funzionamento ha avuto l’effetto e la struttura di uno stupro: ogni uomo che aveva accesso alla stampa poteva offendere pubblicamente ogni donna che scriveva. Lo poteva fare anche senza essere un critico di professione, tanto per ricordare la recensione di Andrzej Stasiuk della poesia di Maria Bigoszevska. La commenta Bożena Umińska su ExLibris (1996, 75): “mi soffermo tuttavia un momento sulla categoria della ‘lirica mestruale’ (probabilmente è un termine di Jan Błoński), nella quale Stasiuk annovera la poesia di Maria Bigoszevska. Che cosa sia non lo so, il recensore non lo ha spiegato. Mi avventuro tuttavia lungo la scivolosa strada delle intuizioni. Qualunque cosa sia, ai suoi occhi vale a priori molto poco. Indica la femminilità, l’utero, la fisiologia della donna, cioè qualcosa che per definizione è peggiore e di secondo piano, e nessun tentativo di mascherarlo sotto le spoglie della letteratura può essere di aiuto. Perché probabilmente siamo d’accordo che Henry Miller e la sua, diciamo, epica dell’ejaculazione, sia una buona letteratura? Esistono dunque argomenti degni di scrittura e altri che non la meritano in nessun modo. Pene sì, vagina no”.

Stasiuk è uno scrittore fortemente sessualizzante e talora trasgressivo, tuttavia nei confronti della poetessa debuttante ha assunto il ruolo di un superego che stigmatizza la sessualità. Perché lo ha fatto? E se la motivazione si nasconde nella sua situazione privata, allora perché lo ha fatto una volta sola? Perché una volta sola basta. La comparsa di una letteratura in cui si poteva scoprire un elemento della sessualità femminile, spesso sacralizzata, è servito ai giovani uomini per compiere il loro rituale collettivo, uno stupro rituale, che li iniziava alla vita adulta e contemporaneamente li rendeva uomini in opposizione e in antitesi rispetto alle donne. La loro sessualità maschile in virtù di questo rituale diven-

tava, concordemente alla regola aristotelica, una forza attiva, chiara, portatrice di vita. Chi non lo sapeva non apparteneva veramente alla cultura. Non lo sapevano le donne che protestavano. Le loro voci non potevano essere udite. I corpi che le emettevano erano stati negati. Perciò quello che dicevano non poteva avere alcun significato.

Anche allora si sottolineava eccessivamente spesso che non esistono una letteratura femminile e una maschile, ma esistono solo una letteratura buona e una cattiva. La divisione in letteratura (non più maschile, solo universale, ovviamente) e in letteratura femminile veniva utilizzata senza obiezioni solo quando bisognava indicare la miseria di quest’ultima. La divisione fantasma, che contraddistingueva una letteratura femminile, e quella fattuale, razionale si sovrapponevano tuttavia l’una sull’altra: dove in una c’è “femminile”, nell’altra purtroppo c’è “cattiva”. Ma il male non esiste, esiste solo la mancanza del bene? L’universalizzazione della letteratura era razionale. Sottolineare il fatto che nella pratica si dimostra un’utopia, non lo è. La letteratura femminile non esisteva, la migliore prova era che le stesse donne non sapevano definirla. La letteratura mestruale confermava questo fallimento di una definizione delle donne. Distinta in opposizione all’ambito della letteratura buona (e cattiva), ha portato la discussione sulla letteratura femminile (che *non esisteva*) al crogiolo tonico in cui forme, dorsi e code poco visibili fluttuavano in acque torbide, e i vapori e le esalazioni che si alzavano richiamavano amorfiche anomalie.

A causa della sua inesistenza nell’ordine razionale (poiché razionalmente sappiamo che la letteratura è solo buona o cattiva) la letteratura femminile (inesistente e tuttavia stranamente presente) diventava mostruosa<sup>4</sup>. Diventava tale anche a causa della sua straordinaria non oscenità, ma inadeguatezza. Una donna sporca del proprio sangue è ripugnante, e se lo fa volontariamente è mostruosa. Questa donna inadeguata esiste solo al di fuori dell’ordine razionale. Se scrive, il suo testo è incoerente, frammentario, tortuoso, digressivo e somatico, ma questo non perché abbia volontariamente deciso

<sup>4</sup> Ringrazio Agnieszka Graff per il piccolo suggerimento riguardante la questione della mostruosità che è diventata l’embrione di questa idea (in botanica l’embrione è una “creatura femminile di riproduzione delle piante a seme dalla quale, dopo la fecondazione, si sviluppa il seme”).

di scrivere in questo modo. Scrive con il corpo, anche se gli altri usano a questo scopo la logica, la fantasia e l'intelletto. Quando insiste sulla propria razionalità, commette un altro errore: il peccato del dogmatismo. Messa a confronto con la propria mostruosità, che è convinta di aver trasmesso lei stessa, visto che questa mostruosità le torna indietro nel riflesso dello specchio che commenta, non si comporta e non pensa razionalmente, confermando così le precedenti diagnosi. Se solo sapesse come smettere di esistere. Se solo sapesse come diventare estetica.

### L'ABISSO

*La donna può provare a introdurre un'anarchia sessuale, perché il suo paradiso consiste nel "disciogliersi in un altro essere", mentre invece l'uomo contrappone al pericolo la sua innata logica e moralità.*

Otto Weininger, *Sesso e carattere*

Gli uomini che partecipavano volentieri alla discussione si esprimevano secondo una scala che andava dall'irritazione derivante dall'incapacità di capire "che cosa vogliono le donne" fino all'insofferenza per la loro presenza. Alcune studiosi diventavano matte per mostrare la possibilità di un'amichevole interpretazione dei testi femminili, ma le loro voci avevano la tendenza a non raggiungere il destinatario<sup>5</sup>.

"Ovunque si accetti la sessualità del soggetto parlante, ovunque si sveli il legame tra il corpo e il testo abbiamo a che fare con un caso di letteratura / poesia femminile. Indipendentemente dal reale sesso biologico dell'autore", così suonava forse l'unica definizione della scrittura femminile di Grażyna Borkowska, o in ogni caso quella assimilata in maniera migliore. Era illogica (tanto meglio, poiché illogiche sono le donne), per di più, nel contesto mostruoso – mestruale inseriva le donne che scrivono (e gli uomini che scrivono come le donne) in una zona di "anarchia sessuale", il che avrebbe potuto essere anche gradevole, se in quella configurazione di idee questa zona non si fosse trovata

<sup>5</sup> Si veda la proposta di Kinga Dunin, "la letteratura serve a conoscere esperienze diverse dalle nostre. Per capire l'altro non devo renderlo uguale a me. Posso capirlo proprio come altro, e il tentativo di assimilazione diventa allora del tutto inutile. Questa è una sfida sia per la cultura sia per l'etica moderna", che non ha suscitato alcuna eco nella discussione citata di ExLibris. Kinga universalizza la questione per renderla di più facile assimilazione. Uno sforzo inutile, perché o parla in una lingua sempre troppo estranea o rimane il sospetto che anche così menta.

in opposizione all'intelletto, nella relazione che la natura artificiosa assume di fronte alla cultura codificata, che riesce a limitare il suo "eccesso" e non deve definirsi attraverso il sesso. La cultura, che si codifica anche in opposizione e attraverso il contrasto con questo eccesso, è universale (ovviamente), riesce a limitarsi da sola e fornisce il sollievo di ritornare al mondo dell'ordine dopo una momentanea immersione nel mondo dei mostri. Nell'articolo "Czy literatura ma płęć?" [La letteratura ha un sesso?, *Charaktery*, 1997, 12] Marek Zaleski si immerge in questo mondo con una certa domanda, alla quale risponde da solo dopo esserne ritornato: "adesso so come sarà il mio inferno, è un abisso di significati che divorano continuamente se stessi e si riproducono continuamente, un abisso in cui un'interminabile tortura di frequentazione con l'arte della prosa di Manuele Gretkowske di entrambi i sessi scandisce il tempo"<sup>6</sup>.

Un abisso ctonico. Il luogo di riproduzione dei mostri. Traumaticità, sessualità. L'inferno dei sessi che può apparire in un incubo notturno, ma che nessuno vorrebbe riconoscere come propria realtà diurna.

Quando la mente dorme, si svegliano i mostri (sfruttano la situazione in cui gli uomini sono occupati a fare qualcos'altro), ma quando la mente si sveglia, dovrebbero svanire.

### IL POZZO

*E la statua di un uomo, tutta corrosa di verderame,  
la sua orribile miseria mostrò al mondo...*

*... No, Senio! Non pensare che io sia una femminista!  
Rifuggo lo schema come la polvere –  
E tutte le teorie valgono per me meno  
di un pezzetto di carta e di foglie secche...*

Piotr "il Diverso", *Włast* [Maria Komornicka] *Czar-  
tołania i Seni. Romans anemiczny* [Czarłania e Senio.  
Un anemico romanzo d'amore]

Se le mestruazioni avevano un fascino lievemente erotico, con cui si poteva segretamente giocare, la tendenziosa letteratura femminista questo fascino non lo aveva. Le scrittrici venivano classificate in base ad anguste specializzazioni. La Gretkowska era sensuale, la

<sup>6</sup> Zaleski è una persona deliziosa e non risponde in alcun modo all'immagine di "misogino polacco". Tuttavia la sua affermazione (e le altre citate in questo testo) condensa bene ciò che è apparso in quel periodo in altri testi o in altre affermazioni riguardanti questa discussione.



Tokarczuk metafisica, la Goerke si occupava di ironia e nonsense, e io scrivevo in maniera programmatica<sup>7</sup>.

Per molto tempo non sono riuscita a capire che cosa volesse dire. Avrei dovuto smettere di inventare delle trame oppure avrei dovuto iniziare a scrivere senza un progetto? Avrei dovuto apprezzare gli *happy-end* e evitare di rappresentare dei conflitti, anche a costo di non sviluppare l'azione? Forse quello che scrivo non è letteratura? Ma allora perché della gente seria si scervella su quello che scrivo? Il fatto che aiutavo i centri di promozione di una letteratura d'avanguardia, in maniera, per così dire, impegnata socialmente e dunque per un'idea, va adesso a mio discapito? E se ho detto cose sconvenienti, allora perché nel caso dei miei colleghi funzionava così: tanto più sconveniente, tanto meglio? Avrei dovuto parlare di più dell'individuo? Ma come potevo farlo se in prosa compaiono uomini e donne, personaggi che hanno un qualche passato, una qualche vita emotiva e una qualche esperienza? In questo caso non avrei dovuto trattenermi dal formulare giudizi e scrivere solo dal punto di vista della mia esperienza personale? Come avrei potuto cambiare la mia esperienza personale? Oh sì, è possibile, con un certo sforzo. Avrei dovuto diventare più dolce, più fisica, più priva di intelletto? Il mio intelletto è deformato, perché è capace solo di formulare giudizi fittizi, non veri, lo uso in maniera contorta, in una maniera che suscita inquietudine. La mia logica approfondisce la mostruosità e la iscrive in un puro ordine di segni letterari, contaminandolo. La mia liricità è appena un modo per far perdere le tracce.

Se la "letteratura mestruale" era esibizionismo, eccesso sessuale, allora la "letteratura programmatica" era asessuata. L'interpretazione di un testo attraverso uno qualunque di questi due prismi produce tuttavia un effetto simile: quando la voce viene emessa da un corpo annullato dalla sua mostruosità o dalla degenerazione della mente assegnata al corpo, questa voce non può essere udita. Una donna tendenziosa non è illogica, usa la mente come un uomo, ma lo fa in modo degenerato. È infestata da un agente innaturale, estraneo. (Nella mia mente c'è un Alieno, devo localizzarlo e neutralizzarlo,

salvando il resto dell'organismo sano, oppure devo neutralizzare entrambi per il bene di un ordine superiore). Una donna tendenziosa è mostruosa più o meno come Sigourney Weaver in *Alien IV*. Dal punto di vista del canone ha una sola scelta. Anche se con dolore, deve gettare il suo prototipo dalla finestra per dimostrare la sua appartenenza al genere umano<sup>8</sup>.

Dal suo punto di vista ha altre possibilità. Quando nutrirsi del canone significa avvelenarsi, allora può diventare un organismo autotrofo per sopravvivere. Esercitare dentro di sé la caratteristica vegetale dell'autotrofia, della trasformazione di sostanze inorganiche in sostanze organiche necessarie alla vita. Trovare fonti alternative per ricavare energia e luce. Diventare un parassita del canone, attingere a fonti non destinate a lei e turbare i processi digestivi del canone per il proprio piacere. Sfruttare altre occasione di simbiosi. Come un rapace a caccia, non fidarsi di nessuno. In altre parole, tornare alla "natura"? Rendendo la propria perfidia ancora più chimerica<sup>9</sup>?

#### PURA TRA LE DONNE

*Nei racconti folcloristici del passato classico e medievale i mostri femminili talvolta sono scaltri e nascondono intenzionalmente la loro vera natura; l'eroe scopre solo col tempo che la sua bella amante Melusina ogni tanto si trasforma in un serpente.*

Marina Warner, *Six Myths of Our Time*

Le scrittrici costituivano un eccesso non solo perché attiravano i lettori in un territorio fatto di assenza di diversificazione e di caos corporale. Semplicemente, erano in troppe. Ne arrivavano continuamente di nuove. Eppure il numero delle scrittrici menzionate negli articoli citati era solitamente limitato a quattro. Perché? Non lo so, ma per qualche motivo non si poteva superare questo numero. Successivamente il recensore ne sceglieva una tra queste quattro e la contrapponeva alle altre tre. Solo questa rispondeva ai requisiti del concorso, si muoveva nel mondo dei valori elevati e delle

<sup>7</sup> Si vedano Dominika Materska ed Ewa Popiołek nell'articolo "Seksmisja w Teatrze Małym" [Seksmisja al Teatr Mały, *Wiadomości Kulturalne*, 1996, 15], dove si può leggere anche un'altra definizione collettiva: "è la telegenicità, e non il sesso o l'età, a decidere dell'identità del gruppo delle creatrici della *letteratura mestruale*".

<sup>8</sup> Ripley (che dopo essere stata clonata porta dentro di sé la memoria genetica dell'Alieno e grazie a questa memoria è dotata di una forza incredibile) porta la gente a scoprire che l'alieno è un gigantesco, partenogenico, intelligente utero. Un micelio nascosto nei sotterranei, una pianta della specie "monstera".

<sup>9</sup> In biologia chimera è un "organismo costituito da tessuti dai diversi genotipi, creatosi in seguito a mutazioni o ad alterazioni durante lo sviluppo dell'organismo".

verità irraggiungibili. L'eccessiva presenza delle altre, già ridotta dal numero, si trasformava con ciò in una assenza. La posizione di "pura tra le donne" era incredibilmente piacevole (una volta mi sono trovata in questa situazione, per errore, e ho analizzato precisamente le mie sensazioni). Non era però una posizione comoda. Ottenuta in virtù di un capriccio, a titolo di uno sguardo che non si identifica mai con il mio, mostrava che si ottiene qualcosa sempre in cambio di qualcos'altro. Si poteva osservare il mondo dal luogo in cui si era appena raggiunto un equilibrio, mentre laggiù in basso, in mezzo alla sporcizia, si trovavano le rimanenti. Le estranee. Le altre<sup>10</sup>.

Un buona scrittrice era sensuale, sensibile, intelligente ma non troppo. E neanche troppo poco. Era consigliato possedere un sesso (una donna priva di sesso è spaventosa), ma senza esagerare (perché allora diventa mostruosa). Bisognava avere un sesso e usarlo senza stravaganza, così come la propria intelligenza. La storia di Manuela Gretkowska è interessante e indicativa. Alla fase di ammirazione è seguita la fase del disgusto, e improvvisamente alla scrittrice è stato inchiodato in fronte il doppio clitoride. Usando il sesso in maniera stravagante, fino al 1996 la Gretkowska aveva svolto il ruolo di fantasma da lunapark, di scandalista, *femme fatale*, mantide religiosa, santa peccatrice. Minacciava perciò di mettere in dubbio il canone e di richiedere un posto per sé al suo interno. Era fatta tutta di modernismo e si autodefiniva "uno scrittore". Purtroppo nel nostro canone non c'è posto per scrittori che sventolano la propria sessualità femminile. Questo è ovvio.

L'autrice non aveva iniziato la carriera come Dante e non era finita come la Mniszkówna, anche se basandosi sulla lettura della stampa della primavera e dell'estate del 1996 un lettore inconsapevole avrebbe potuto trarre questa conclusione. Il suo quarto libro non era peggiore dei precedenti, ma il *make-up* dell'adolescente si era screpolato e aveva mostrato il volto della donna scoraggiata, che raccontava fantasie assassine ed era incline a gesti irrazionali. È interessante che proprio il clitoride eliminato di *Kabaret metafizyczny* [Cabaret metafisi-

co, 1994] (la protagonista ne aveva due e quindi uno di troppo), simbolo di adeguamento e autocastrazione, era stato usato in funzione di sineddoche allo scopo di bandire Manuela, anche se in *Podręcznik do ludzi* [Manuale per la gente, 1996] è presente una scena parallela: il marito della protagonista muore e lei ottiene dal medico *quella* parte del suo corpo in un barattolo sotto formalina. Questa scena non fece però in tempo a radicarsi nella cultura. Era troppo spaventosa. L'immagine della santa peccatrice era stata sostituita dalla carta della strega, che dopo i suoi esorcismi era volata in Svezia, dove poteva prendere le distanze dagli insoliti casi della sua vita. La caduta di Manuela Gretkowska coincide con l'innalzamento di Olga Tokarczuk. (In questo caso è eloquente il confronto delle due recensioni di *Prawiek* e di *Podręcznik*, apparse una accanto all'altra sulla *Gazeta Wyborcza* del 5-6 giugno 1996). Sul finire dell'anno la questione era stata sciolta e così avrebbe dovuto restare. Delle scrittrici menzionate, Olga era quella che aveva il minore tasso di mostruosità nel sangue. Era uscita tranquillamente dalla prova mestruale. Era dolce, comprensiva e cauta. Non metteva in dubbio mai nulla. Era tradizionalista, il suo guscio non aveva messo il naso fuori dal paese, e solo nel suo quarto libro si era permessa di rivelare che possedeva una personalità. Olga è una sorpresa. Questa donna introduce la partenogenesi, il pacifismo femminile e un misticismo transessuale, e al contempo è costretta a restituire un senso di armonia del mondo a tutti gli interessati. L'Altro è diventato Nostro. Ma è stata veramente coccolata e resa docile contro la proprio volontà? Chissà cosa verrà dopo.

#### EPILOGO

Il 1996 è stato l'anno del risveglio, dell'allineamento e della rivalsa. Nella primavera del 1996 aveva chiuso Nowy Nurt e subito dopo ExLibris. Erano state due riviste letterarie dal profilo polemico, che reagivano vivacemente all'attualità e ai motivi femministi presenti nella cultura, ma che, nonostante gli sforzi dei redattori, non si era riuscito a ripristinare (a differenza di *Wiadomości Kulturalne*). In precedenza bruLion e *Czas Kultury* si erano arroccati su posizioni conservatrici. Purtroppo è stato anche l'anno del mio ritorno in Polonia. Quello stesso anno venne istituito il Premio Nike, e se

<sup>10</sup> Le summenzionate tecniche hanno smesso di essere utilizzate sul finire del 1996. Nel 1997 sono comparse solo sporadicamente, quasi un passo falso commesso da curiosi e ritardatari. Nel 1998 ormai nessuno scriveva più in questo modo.

qualcuno fino a quel momento non si era accorto che scrivere libri aveva smesso di essere un'occupazione per hobbisti ed era diventato un modo per fare carriera nel ministero prescelto o per ottenere contratti con l'estero, in quel momento ha potuto aprire gli occhi (buongiorno!). Non ho niente contro l'interpretazione secondo cui le attività restrittive e la mostruosizzazione dell'opera delle donne hanno avuto luogo, perché ci si rese conto che c'era un numero limitato di posti da dividersi e le proporzioni non avrebbero dovuto essere diverse che al Parlamento. È anche possibile che abbiano funzionato dei meccanismi inscritti nell'inconscio culturale. Sarebbe un fatto archetipico: ecco che il pensiero logico si sveglia da un sogno (per alcuni anni aveva avuto la mente occupata in qualcos'altro) e si ritrae alla vista del mostro. E continua a strizzare gli occhi. Ma il mostro non vuole scomparire.



#### POST SCRIPTUM

A metà gennaio del 2005 ho iniziato a redigere un *Post scriptum* a *La Letteratura mostruosa*, perché molte cose erano cambiate dal tempo in cui era stato scritto quel saggio. Avevo un titolo, *La letteratura post-mostruosa*, e una manciata di considerazioni. Sapevo che avrei dovuto lavorare selettivamente, che non sarei riuscita a trattare molti avvenimenti in un testo breve. Tuttavia, non riesco a concentrarmi. Da sette mesi vivo in purgatorio, aspettando che una certa commissione scientifica confermasse il mio titolo di dottoressa di ricerca, con pazienza, ma ormai senza soddisfazione, considerato soprattutto che la discussione di dottorato aveva avuto luogo nel giugno dell'anno precedente. Prima avevo scritto una lunga tesi su Maria Komornicka, una scrittrice vissuta a cavallo tra il XIX e il XX secolo, che nel 1907, dopo essersi trovata in un punto morto della sua carriera, aveva ritenuto conveniente annunciare al mondo che da quel momento in poi non era più una scrittrice, ma uno scrittore, un uomo. Allora fu rinchiusa in una clinica psichiatrica, da dove chiedeva in maniera drammatica di venire liberata. Nella sua storia avevo scoperto tracce di emarginazione e avevo ritenuto che questo avesse contribuito alla sua tragica fine. Del titolo accademico mi importava perché pensavo che in questo modo avrei potuto fare ciò che non

era riuscito alla protagonista della mia tesi di dottorato, e cioè abbandonare una situazione culturale che ritenevo, e tuttora ritengo, psicogena. La mia motivazione non era soltanto che, una volta "liberata", avrei potuto far vela verso università straniere e sanatori per scrittori, dopo aver smesso gli abiti sporchi della figlia vituperata e abbandonata, Cenerentola. All'inizio desideravo piuttosto che la mia cultura mi riconoscesse, con tutte le conseguenze che questa parola comporta, e dunque che smettesse di tollerarmi, che mi notasse e apprezzasse. Che, senza preoccuparsi affatto della fugace questione del talento, notasse e apprezzasse piuttosto il mio lavoro. Non mi aspettavo che in questo modo avrei provocato un nuovo scontro, che la situazione si sarebbe dimostrata nuovamente difficile, quasi impossibile.

A partire dal 1998 sono avvenuti numerosi cambiamenti nel panorama letterario. Innanzitutto c'è stato un ricambio generazionale. Naturalmente anche adesso si apprezzano i giovani scrittori. Non solo nessuno li ricopre di insulti, ma basta che scrivano qualcosa che abbia un inizio, uno svolgimento e una fine, e immediatamente vengono premiati, perché è importante che abbiano uno *spending power*, che possano portare la moglie in vacanza all'estero o che possano ubriacarsi con gli amici. Per quanto riguarda le giovani scrittrici, chiaramente esistono anche loro, ma sono più prudenti: la vita è troppo breve, non vale la pena di diventare martiri del patriarcato per una stupida testardaggine. Se dopo un ennesimo flop di un nostro libro non avremo di che pagare la bolletta del telefono e della luce, nessuno comunque si impietosirà per noi, anzi proprio allora si metteranno a ridere. Tanto più che il modo di accogliere le debuttanti non è cambiato di una virgola. Se ne elogia una fino alla noia, perché la sua prosa non mostra sintomi di contagio da "letteratura femminile", al contempo si ignorano del tutto le altre, a volte insultandole. Diversamente dalla mia generazione, scombussolata dopo i cambiamenti del 1989, oggi nessuna autrice può iniziare una carriera se alle spalle non ha uno o, meglio ancora, diversi... miei coetanei, scrittori invecchiati che possiedono capacità di promozione, che hanno guadagnato – secondo il naturale ordine delle cose – posizione e significato. Se questo suona volgare, allora in questo momento la realtà del marketing di una scrittrice debuttante è molto più volgare: una giovane autrice viene

messa “sulla strada” e per questo deve avere il suo protettore, il suo “pappone”. Più forte è il protettore, più lei guadagna. All’inizio degli anni Novanta era ancora possibile andarsene in giro liberamente, ma oggi non più. Niente di strano che una debuttante scriva in modo da piacere ai suoi promotori e in questo non c’è nulla di fundamentalmente sbagliato, a parte il fatto che non esiste altra via di uscita.

E se questo sembra un *backlash*, un passo indietro, nel frattempo sono avvenuti tuttavia significativi cambiamenti nel panorama letterario. Negli anni Novanta questo panorama era eterosessuale fino alla noia. Non c’è bisogno di negare la presenza di scrittori che, sia allora sia in precedenza, avevano introdotto motivi omosessuali nei loro libri. Invece è più importante il modo in cui ne parlava la critica, il modo in cui ci si esprimeva su questi scrittori, e lo si faceva sempre tramite una velata poetica di suggestioni o di insinuazioni. Ancora all’inizio degli anni Novanta l’analisi del topos omosessuale nell’opera di uno scrittore sarebbe stata considerata come un gesto volgare, nel caso migliore come un gesto poco serio (alla fin fine questa è solo una questione privata dell’autore). Tuttavia, con il nuovo millennio, accanto alla femminista isterica, un altro barbaro nel panorama socio-politico era l’omosessuale scandaloso. Si era iniziato a gettare le fondamenta dei *queer studies*. Non avendo molto da perdere, all’inizio del 1998 raccontai alla stampa come vive una scrittrice legata a un’altra donna, cosa che in quel momento – quando la tradizione del movimento democratico degli anni Ottanta era ancora viva nella nostra società – venne recepita in maniera positiva, come atto di coraggio. Tuttavia ci si aspettava che con questo il tema si sarebbe esaurito. A quel tempo lo stesso termine “lesbica” era caratterizzato in modo così negativo, che le persone ben disposte nei miei confronti, nonostante l’assoluta trasparenza in cui vivevo, quasi un esperimento culturale privato, preferivano chiamarmi femminista, solo per non offendermi troppo.

Sappiamo ancora che la letteratura si divide in ultima analisi in buona e cattiva, così come si prede atto che non è compito nostro decidere chi lo decide.

Nessuno ha dubbi sul fatto che nella classifica della letteratura alta, e dunque vera e buona, Olga Tokarczuk abbia vinto la competizione, sia diventata la nostra

scrittrice nazionale, nessun altro, solo lei. Fino al 2000 era stata talmente ricoperta di borse di studio, onorificenze, sovvenzioni e premi – non solo polacchi, ma anche europei – che persino un cavallo avrebbe imparato a scrivere se fosse stato accudito in questo modo. Ma ciò non significa che qualcuno avrebbe dovuto stare ad ascoltarla o preoccuparsi di ciò che Olga aveva da dire. Nessuno la ascoltava, nessuno la metteva in dubbio. E meno di tutti la stessa autrice. Prima del 2000 la sua posizione era talmente consolidata da diventare zuccheroso-elogiativa. Per vivacizzare la situazione, la scrittrice poteva dichiarare tranquillamente di essere femminista e poteva persino spararla grossa, arricchendo la sua immagine fino ad allora anti-intellettuale, affermando di considerare come suo maestro in fatto di femminismo... Jacques Lacan. Niente era apparentemente in grado di nuocerle. Nelle interviste (ma solo in quelle rilasciate all’estero) criticava la guerra ed esprimeva la speranza che il futuro del mondo sarebbe appartenuto alle donne. I critici polacchi, non scoraggiati da queste affermazioni, lodavano ancora la giudiziosa moderatezza della scrittrice, le promotrici della cultura si commuovevano per il suo carattere bucolico e “metafisico”. Per ottenere il controllo sui diritti dei suoi libri, la Tokarczuk aveva fondato una casa editrice. La cosa curiosa era che desiderava pubblicare anche autrici meno convenzionali, sfrontate o dimenticate. Ma ecco che improvvisamente la casa editrice fallisce. Era venuto fuori che Olga Tokarczuk, proprio come la Madre di Dio, doveva patrocinare, stare su un piedistallo, ma non era affatto compito suo ridefinire i valori culturali. I suoi romanzi, anche se tradotti scrupolosamente, non avevano sfondato il mercato di lingua inglese. Sembravano scritti dalla prima della classe. Le questioni femminili, servite in salsa scolastica, avevano rallegrato quelli che più di tutto amano leggere ciò che loro stessi pensavano già da tempo. E dunque Olga era diventata una scrittrice che, per nomina, ci riportava alle radici: alle nostre terre, alla madre natura, ai compleanni, alla morte o alla femminilità. A volte scrive per esportare i suoi testi in Germania, allora solleva la questione delle zone di confine polacco-tedesche. Anche in questo caso riesce a scrivere in modo da accontentare tutti quanti.

A dispetto dello scenario dentro cui era stata spinta a forza, Manuela Gretkowska non aveva accettato il

suo esilio ed era tornata dalla Svezia in pieno splendore: con un marito e un mazzo di contanti strappati alla televisione, grazie alla sceneggiatura che aveva scritto per un serial televisivo. Manuela era diventata la personificazione della donna moderna che aveva raggiunto il successo, una di quelle che se la cavano da sole con i pregiudizi e le tasse, con gli ostetrici e le critiche, e che in tutto ciò non hanno affatto bisogno dei circoli femministi di mutuo soccorso. In cambio ha un bel marito, una bella bambina, viaggia in diversi paesi europei, ha lasciato il suo appartamento per una casa con giardino, e di tutto questo informa nei suoi libri, che sono dei diari di vita quotidiana più o meno romanzati. Se è ancora un po' oscena, sottolinea al contempo di essere anche profondamente religiosa. A differenza della Tokarczuk, Manuela continua a non ricevere premi letterari o sovvenzioni, ma se la cava benissimo sfruttando le possibilità del mercato moderno: la televisione e le riviste patinate. I suoi libri, brillanti, ironici, acuti, grazie alla sua aura di scandalista continuano ad attirare lettori, che hanno la possibilità di scoprire l'umorismo e l'intelligenza della scrittrice. La carriera di Manuela ricorda quella di Madonna (la cantante). Allo stesso modo, anche alla Gretkowska non bastano la fama e i soldi: vorrebbe che ci accorgessimo che in lei c'è qualcosa di più profondo e puro, e che ce n'è di più. La scrittrice desidera che in un racconto banale, scritto per soldi, riconoscessimo una *morality story*<sup>11</sup>. Per il resto le va tutto bene.

Ma da cosa deriva questa mancanza di moderazione in una scrittrice che, per il resto, è razionale, da dove vengono queste frottole sulla sacralità, quando è chiaro che si tratta di un prodotto commerciale? Neanche lei ottiene quello che vuole? Eppure all'inizio non si è probabilmente nemmeno dovuta sbarazzare di nulla, forse non aveva nulla da dare. Forse la paura della povertà è più efficace della paura dell'autoplagio, del kitsch, del ridicolo e del fuoco infernale messi insieme, e andare contro le aspettative dei lettori in fin dei conti non è una concessione così grande. Quando l'ambiente non assicura alcuna sensata scala di valutazione, lei deve

semplicemente cadere nel narcisismo, deve accettarsi da sola senza condizioni.

Il sogno che Manuela è riuscita a realizzare, il sogno di una casa propria, è quello più importante, quello coltivato con maggiore impegno, e allo stesso tempo il più irraggiungibile per le donne polacche, che abitano in appartamenti troppo piccoli, che dai loro bugigattoli, dalle stanze di servizio delle infermiere, mantengono collettivamente un enorme mercato di riviste e romanzi per donne. Eppure è veramente importante chi ci legge. Nel mercato polacco leggono più le donne degli uomini, perché gli uomini sono impegnati negli affari, e le donne vogliono almeno sognare un po'. Ma anche loro alla fine non hanno votato né per Olga, né per Manuela, ma per Katarzyna Grochola, che ha fatto benissimo a scrivere la stessa, identica storia di romanzo in romanzo. Ecco che una donna sopra i trent'anni, abbandonata dal marito e privata del patrimonio, per un qualche miracolo riceve da qualcuno un pezzo di terra e su questa terra costruisce la propria casa, in cui va ad abitare con il proprio figlio, aspettandosi giustamente che presto si unirà a loro anche l'uomo giusto. Fine. Questo è quanto, perché non serve davvero nient'altro in un paese alle prese con la recessione e i costi dell'entrata nell'Unione Europea. Le sue lettrici, ancora sposate o già private del patrimonio, donne che provano a mantenersi con stipendi assurdamente bassi in "mestieri femminili", che in chiesa confessano coraggiosamente le loro lotte, vogliono leggere di come qualcuno ce l'ha fatta. È straordinariamente importante il fatto che la scrittrice un tempo lavorasse come inserviente in un ospedale, che abbia avuto il cancro e ne sia uscita, che un tempo abbia avuto una vita difficile, e ora posa agghindata come una regina sulla copertina di una rivista illustrata. Perché in realtà il successo della Grochola non è stato controllato – certo, un supplemento femminile di un importante giornale ha iniziato a lanciarla proprio quando altre candidate al posto di beniamine dei media esprimevano opinioni potenzialmente problematiche, senza preoccuparsi di niente, criticavano il governo o la chiesa oppure il provincialismo dei costumi – ma quando il successo spontaneo ha offuscato le aspettative, allora si è iniziato a frenare un po' la scrittrice. Si è deciso almeno questo, che la Grochola non è vera letteratura. Certo, è molto probabile che sia solo vuota imitazione, forse ab-

<sup>11</sup> "È più una *morality story* che non una descrizione di amori felici di coppia". Si veda l'intervista di Manuela Gretkowska condotta da Kazimiera Szczuka nel programma Pegaz del 20 marzo 2003, la cui trascrizione si trova alla pagina <[http://www.tvp.pl/pegaz/Strony/\\_98/98\\_2Wliteratura.html](http://www.tvp.pl/pegaz/Strony/_98/98_2Wliteratura.html)>.

biamo perso la “vera” Grochola ordinandole di scrivere solo sciocchezze per soldi o di tornare a lavorare in ospedale. È davvero difficile unire una risposta puramente commerciale a un bisogno sociale con una visione artistica molto personale. Soprattutto là dove il bisogno sociale di un libro è rudimentale e tocca i sentimenti di consolazione-assicurazione, che “ce la possiamo fare” e che, anche se oggi ti senti da schifo, basta “non perdere la speranza” e “andrà meglio”.

Per quanto riguarda me, anche io ho avuto i miei momenti di splendore! Erano legati proprio a una funzione consolatrice: ai laboratori di scrittura creativa che ho tenuto all’università e, a puntate, su un giornale molto in voga. Rispondeva fino alla noia alla domanda se tutti possono imparare a scrivere. A volte ricevevo quattrocento lettere al mese, insegnavo alle lettrici come fare per ascoltare la “propria voce” e come conferire una forma individuale a enunciati poetici o narrativi. Su questo argomento ho scritto un libro, *Twórcze pisanie dla młodych panien* [Scrittura creativa per giovani signorine, 1999], ho avuto le mie studentesse, ma, ad essere sinceri, quello che non ho avuto era solo una qualche tangibile forza di promozione. È stato così fino al 2000, anno dei festeggiamenti per il nuovo millennio, dopodiché la mia carriera non è più cresciuta, si è spezzata. I miei libri ottenevano un riconoscimento di nicchia, ma mai ufficiale, e io ho sentito che stavo aspettando inutilmente, forse una qualche soddisfazione, e questo dal momento in cui mi ero sentita toccata dalla notevole ricezione di *Absolutna amnezja* [Amnesia assoluta, 1995]. Scrivendo saggi, un dramma, poesie, “tutto tranne che romanzi”, ho iniziato tuttavia a cingermi (circondarmi e avvolgermi) di tutte queste diverse voci, espressioni, affermazioni. Poiché il contesto culturale in cui mi era capitato di vivere non si evolveva, ma metteva angoscia, poiché la rivalità, essenzialmente ingiusta, non stimolava, ma scoraggiava soltanto, mi sono impegnata a mettere insieme una mia baracca in cui poter abitare temporaneamente. Le sue porte e le sue stanze – ognuna richiedeva l’elaborazione di una lingua adeguata tra quelle appartenenti alla letteratura alta, come anche a quella bassa, commerciale – separavano e creavano il “mio mondo”, e, finché potevano, assicuravano comodità. Ed ecco qui, non è meglio occuparsi di qualcosa di utile piuttosto che rivolgere le proprie

aspettative su coloro che né volevano né potevano realizzarle? Oggigiorno il mio paese è troppo occupato, va nella direzione che gli danno: un desiderio incontrollato di mettersi in mostra (che cerca pretesti per dimostrazioni spenderece davanti all’Europa e alla NATO), il conservatorismo e il nazionalismo, una mania di persecuzione politica. Non c’è affatto bisogno di essere dei visionari per immaginare un qualche concorso di circostanze, una temporanea avversità della sorte, a causa della quale il mio paese girerà su se stesso, si perderà, si stancherà, si metterà a sedere quando sarà il momento di agire, e poi... rinoverà il ruolo che si è esercitato a svolgere. Di nuovo ci ricatterà emotivamente, noi, gente che prima non aveva mai ascoltato, esigerà sacrifici e compassione, diventerà nuovamente “vittima” di qualcosa, griderà con tutte le sue forze contro gli stranieri e contro le “circostanze”. Non avrò compassione, perché ho già visto tutto. Negli anni Ottanta ero emigrata dalla Polonia a causa del comunismo e avevo chiesto asilo politico, negli anni Novanta ero tornata, perché mi avevano convinto che il paese era diventato una nazione democratica. Sono rimasta delusa, ma non ho voluto disperarmi per questo motivo, ho solo iniziato a progettare una fuga. Verso la normalità, il lavoro, il piacere e la soddisfazione di una vita abbastanza semplice. Nella fretta ho buttato giù cose che finirò “in emigrazione”, ho fotografato vecchi libri, per “non andarmene a mani vuote”. Non ho avuto molta scelta. Dopo aver sviluppato l’ironia come pubblicista, mi sono abituata a presentarmi come una “pagana non praticante”, finché non è venuto fuori che nelle riviste su cui fino a poco prima scrivevo potei ottenere al massimo un posto di *ghostwriter*. Nessuno era prevenuto a livello personale nei miei confronti, semplicemente, l’intero paese si affrettava ormai ad accogliere i governi di destra nella primavera del 2005. L’intero paese, e dunque anche coloro che negli ultimi anni sono riusciti a mantenere il loro posto di redattori.

Una scrittrice polacca, se vuole essere trattata seriamente, in nessun caso può permettersi di non essere religiosa. Oggigiorno anche un bambino sa che la Tokarczuk rappresenta una “visione cattolica del mondo”, che la Gretkowska è una santa Maddalena convertita, che la Grochola è guarita dal cancro perché “così ha voluto Dio”. Del quartetto di autrici menzionate più

spesso all'inizio degli anni Novanta come "inondazione femminile", è scomparsa Natasza Goerke, che è buddista. L'unica autrice, che rappresentava una visione universalistica del mondo, Kinga Dunin, oggi si occupa piuttosto di critica letteraria e di politica, da cui ottiene maggiore soddisfazione. Solo a causa di una qualche ipoplasia organica non mi sono mai accorta finora che in Polonia, per essere una scrittrice, bisogna credere, e credere nel cattolicesimo. Questa regola è confermata persino da Hanna Krall, ebrea sopravvissuta alla seconda guerra mondiale nei territori polacchi, autrice di un romanzo sull'Olocausto. Nei suoi libri le questioni della guerra e delle faccende quotidiane si risolvono su un piano metafisico, cosicché i lettori sono indotti facilmente a pensare che in fondo Dio è uno solo, e questo sembra il messaggio più importante. Alla fin fine non solo in Polonia, ma anche in Germania<sup>12</sup>.

Ma dov'è la morale? Azzardiamo l'affermazione che le leggi della ricezione letteraria sono più impegnative delle leggi feudali del medioevo e più difficili da superare delle leggi della natura. E anche se siamo inclini ad ammirare una scrittrice che vaga attraverso la sua vita letteraria con la grazia di un gatto che cammina su una lamiera arroventata, vorremmo che di epoca in epoca non venissero cambiate solo le decorazioni, ma che cambiassero le regole del gioco. Affinché l'atmosfera diventi un po' meno mostruosa.

E il motto? Con il diploma strappato a forza al mondo accademico polacco, probabilmente posso dire: "quando non ci sarò più, ne avrete guadagnato qualcosa? Sarete costretti a mordervi tra voi!". Certo, eppure ho firmato un contratto per un romanzo con una casa editrice internazionale. Ma mentre mi accingo a terminare di scriverlo, dovrò logorarmi ancora un po'.

[San Francisco, 24 gennaio 2005]

[I. Filipiak, "Literatura Monstrualna", *Ośka*, 1999, 1, pp. 1–9.  
Per questa pubblicazione l'articolo è stato appositamente rivisto dall'autrice,  
che ha inoltre aggiunto un *post scriptum*.  
Traduzione dal polacco di Alessandro Amenta]

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it)

---

<sup>12</sup> Mi scuso di cuore con quelle autrici alla cui opera, spesso interessante e valida, non ho fatto alcun riferimento o l'ho fatto in maniera poco accurata. Tuttavia non scrivo dell'opera, ma solo della sua ricezione. Questo non è un saggio, ma solo un *post scriptum*.

# Di quale storia abbiamo bisogno?

Lubomír Lipták

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 217–223 ◇

## Breve immersione nella storia slovacca

di Tiziana D'Amico

Lubomír Lipták (1930–2003), dal 1952 membro dell'Istituto di storia dell'Accademia slovacca delle scienze, perde, per le sue opinioni politiche e le sue interpretazioni storiche “indipendenti” dello stato slovacco di Tiso e del socialismo, durante il periodo della “normalizzazione”, seguita all'occupazione sovietica, la possibilità di pubblicare e viene trasferito al Museo nazionale slovacco. Da allora pubblica i suoi studi all'estero, soprattutto in America, e sotto pseudonimo e solo nel 1990 viene reintegrato nell'Accademia delle scienze ed entra nel consiglio dell'Istituto per la storia libera dell'Accademia ceca delle scienze. Si occupa prevalentemente di storia moderna e contemporanea ed è autore della monografia *Slovensko v 20. Storočí* [La Slovacchia nel XX secolo], che, pubblicata nel 1968, è stata poi vietata e ripubblicata solo nel 2000.

Il testo che presentiamo al lettore italiano appartiene a uno dei migliori storici slovacchi, oramai scomparso. Lo stile ironico caratterizza tutti suoi scritti e attraverso l'ironia Lipták è capace di far emergere nel lettore la consapevolezza che non esiste una storia *a priori*, ma diversi punti di vista. Il compito che lo storico deve porsi, quindi, è quello di rimettere in discussione ciò che viene considerato “verità” preconstituita, uscire dalle definizioni date di categorie quali “nazione”, “stato” o la stessa “storia”, che portano a lavorare secondo criteri di divisione e corrispondenza a un presunto modello, scartando quanto se ne distanzia. I suoi studi nascono dallo sforzo di guardare l'oggetto di studio in quanto tale, allontanandosi dalle aspettative e pressioni ideologiche, dal cercare le possibili influenze dirette e indirette che un avvenimento, una teoria, un'ideologia hanno avuto sulla contemporaneità, mantenendo ferma, però, la distanza tra passato e presente. Lipták rifiuta di rivestire la *storia*, la *ricerca storica* e la *storiografia* dell'aurea mistica di rivelazione romantica, o di ritenerla “giuda” e all'occorrenza capro espiatorio dell'intero paese. Questo autore propone, in primo luogo a se stesso e successivamente ai suoi ascoltatori, riflessioni e domande, non solo risposte.

Storia e storiografia: Lipták utilizza con cura questi due termi-

ni. *Storia* come termine astratto, cioè le vicende dell'uomo e del mondo nel loro svolgersi lungo i secoli, come prodotto finale, ovvero il libro, inteso come conclusione delle riflessioni umane. La sua attenzione per il libro dunque non nasce da un desiderio di purezza scientifica, ma dalla consapevolezza che è anche attraverso i testi che si formano gli studenti, cioè in ultima istanza il futuro. *Storiografia* è invece intesa come teorie e ricerche storiche, come ricostruzione degli eventi e delle loro influenze, come interpretazione e spiegazione della storia all'interno della storia dell'umanità. Intorno a questo binomio storia-storiografia ruota anche il testo che presentiamo, con le riflessioni che l'autore pone a se stesso e agli altri sul ruolo della storiografia, dello storico e sulle loro responsabilità. Una storiografia quindi aperta al dialogo con altri ambiti e altri paesi, che tenta di uscire dagli angusti confini di una indagine nazionale.

Una ricerca cioè il più possibile indipendente dalle pressioni politiche e, cosa ben più difficile, dalle ristrettezze mentali, non in senso astratto e utopico, ma che sonda le diverse possibilità e riflette sui metodi usati e su quelli che si potrebbero usare. In ultima analisi manifesta l'attenzione e l'aspirazione a inserire la storiografia slovacca nel contesto europeo, senza prevaricazioni nazionaliste e derive rivendicative.

Si diceva dell'ironia. Il lettore si accorgerà che il linguaggio utilizzato non è scientifico: compaiono infatti espressioni che rasentano la “licenza poetica”, la lingua è quella di un “saggio” non di un “articolo scientifico”, più livelli linguistici si intersecano tra di loro, quello quotidiano, quello letterario e quello scientifico. Persino i cartoni animati trovano un posto! È un linguaggio che gioca con se stesso, con l'eco del singolo termine, con la serietà impettita del mondo accademico, con la viziatura di una terminologia specializzata e chiusa nel suo ambiente. La divisione in paragrafi è in realtà funzionale alla creazione di pause all'interno di un unico discorso, i titoli sono note a margine e inizi del pensiero successivo.

Ed è un problema non da poco che uno dei termini e argomenti chiave di questo saggio non sia traducibile direttamente in italiano. Nel testo di Lipták incontriamo il termine *štátnosť* [letteralmente “statalità”], cioè idea di stato, ma anche stato, inteso sia come concetto sia come sua presenza nella storia e nella vita politica. Questo



non è certo il primo caso, né tanto meno l'ultimo, dove il suffisso che in slovacco indica il sostantivo astratto, ossia *-ost'*, non trovi una corrispondenza diretta. Sottolineo diretta, perché come vedrà da sé il lettore, nel testo sono presenti tre varianti: "il concetto di stato", "l'idea di stato" e lo "stato".

Si è scelto di pubblicare questo tra i tanti testi possibili perché presenta, in maniera forse più analitica di altri, la situazione sia della storiografia che della ricerca in Slovacchia: l'articolo di Lipták resta infatti ancora oggi estremamente attuale a sette anni dalla sua stesura. La difficoltà ad abbandonare, per una parte dell'intelligencija, le letture unilaterali e la sicurezza di un risultato già precedentemente stabilito, rende nell'ambito culturale slovacco particolarmente importante la figura di Lipták, uno dei pochi storici capaci di non prendersi troppo sul serio, di non cadere nel complesso di inferiorità che tanto ha afflitto una certa produzione scientifica e letteraria della Slovacchia, "piccolo" paese "senza storia".



**I**N un dibattito televisivo con politici, esperti e giornalisti è stato affermato che "in Slovacchia non abbiamo esperienza del sistema elettorale maggioritario". Nessuno dei presenti ha protestato. In realtà, dal 1848 il parlamento è stato eletto sedici volte con il maggioritario, otto con il proporzionale. Ovviamente, quelle del 1938 e quelle dal 1948 al 1990 non sono state vere elezioni. Per di più, fino al 1918 non contiamo alcuna elezione sostitutiva. Il sistema maggioritario ha peraltro questo simpatico aspetto: qualora il deputato eletto passi all'altro mondo, o in una posizione più conveniente, non subentra qualcuno dalla serie B, ma si vota nuovamente. Discussioni e litigi al riguardo sono esclusi. Così, il mandato già ottenuto si può scambiare con un ufficio o una presidenza; stranamente, una volta anche una cattedra universitaria è stata considerata uno scambio conveniente. Il posto si può pertanto liberare per un altro candidato più gradito al governo. Il sistema maggioritario ha reso possibile e persino provocato affari e traffici preelettorali con i mandati: voi non vi spingete nella "nostra" regione e noi nella "vostra"; barattiamo due mandati incerti con uno sicuro, in caso di necessità ne scambiamo addirittura 3 per 1. Ci sono state circoscrizioni "difficili", dove era necessario proporre un candidato locale forte, ma anche quelle dove non ci sono stati problemi a portare dalla capitale, a due giorni

dalle elezioni, persino un candidato come Tom e, se non interessato, è risultato sufficiente persino Jarry. Abbiamo molto materiale comparativo che dimostra come le vicende della rappresentanza maggioritaria e proporzionale dipendano anche dalla cultura politica. Pur funzionando da lungo tempo e in modo soddisfacente in Gran Bretagna, grazie al sistema maggioritario, nel Regno di Ungheria, in un modo o nell'altro, aveva sempre vinto il partito di governo, fino al 1905, quando l'opposizione ricevette 254 voti contro i 159 dei governanti uscenti. Tale situazione venne riparata, però, successivamente; un rullo compressore, allora ultima hit della scienza e della tecnica, spianò i posti difettosi, alzò un po' di fumo e in breve tempo fu nuovamente al potere la vecchia, affermata compagnia. Così andavano le cose da noi, nel Regno di Ungheria. Detto per inciso, la parte più fidata di questa maggioranza "pigliatutto" era costituita dai deputati della Slovacchia, conosciuti in parlamento come i "mammalucchi altoungheresi". L'apparato statale e regionale, fortemente condizionato dal governo, bloccava scrupolosamente non solo i candidati della nazione slovacca, ma qualunque opposizione dei veri democratici, dei liberali e persino dei popolari conservatori. Nella "Slovacchia cattolica" i partiti popolari slovacco e ungherese nel 1910 ottennero soltanto 9 dei 92 mandati.

Quest'ampia introduzione dimostra soltanto e per l'ennesima volta che della storia abbiamo bisogno, ma non risponde alla domanda del titolo, cioè non ci dice di *quale* storia. Non è possibile sostenere che non si sia riflettuto e scritto abbastanza al riguardo, anzi si è addirittura formato un intero nuovo vocabolario: pagine bianche, pagine nere, verità taciuta, luci e ombre, documenti non più segreti, testimoni protetti, la storia ha rivelato. . . Tutti questi, chiamiamoli "testi", così orientati, neutrali e non inclini al confronto, hanno una cosa in comune: per essi la storia è esclusivamente storia politica. Parafrasando un'autodefinizione del regime di Benito Mussolini ("tutto nello stato, niente contro lo stato, nulla al di fuori dello stato"), si potrebbe dire, anche per la storia, "tutto nella politica, niente contro la politica, nulla al di fuori della politica". Questo prevalere della storia politica è stupefacente e pare essere persino crescente, nonostante le tendenze della storiografia mondiale siano diverse.

## GLI “HEJ SLOVACCHI!” ASSUMONO I MITI DEGLI SCIOVINISTI UNGHERESI

All'ultimo congresso mondiale degli storici a Montreal il nazionalismo è stato il primo argomento e le questioni politiche risultavano presenti anche tra le altre diciassette tematiche, ma già al secondo posto c'era il ruolo degli uomini e delle donne nei cambiamenti storici, seguiti da ulteriori ambiti di ricerca da noi ancora sconosciuti: la vecchiaia e l'invecchiamento, l'infanzia nella storia, condannare e punire, il rapporto tra ecologia e “macrostoria” e così via. Questo segnala uno sforzo della storiografia mondiale di uscire dalla sudditanza verso le grandi ideologie e le concezioni storiche mondiali; non per arenarsi sulle banalità di quella “quotidianità” un tempo così di moda, ma per avvicinarsi ai grandi problemi e temi, alle domande esistenziali dell'umanità, attraverso una prospettiva circolare, le microanalisi e la ricerca di generi completamente nuovi di testimonianze e constatazioni storiche.

Se gli storici slovacchi *čínospisovači* [scrittori di gesta], come scrive Bernolák<sup>1</sup>, si attengono prevalentemente ai temi tradizionali e anche agli occhi dell'opinione pubblica solamente la storia politica detiene lo status di “vera storia”, certamente anche la tradizione ne è una causa. Tutte le storiografie si sono formate da uno stimolo politico e sull'orlo del mito. Dalla culla, o almeno dalla scuola materna, della storiografia slovacca fino a oggi è sempre attuale, all'occorrenza attualizzata, la discussione sull'arrivo degli ungheresi nelle terre della pianura danubiana. Intere generazioni di intellettuali slovacchi hanno conosciuto a scuola la polemica tra M. Bencsik, professore dell'università di Trnava, che nel 1722 attaccò gli abitanti della regione di Trenčín, e J.B. Magin che, nella sua famosa *Apologia*, difese gli slovacchi. Il litigio tra le due concezioni, quella *expansionistica*, che indicava gli slovacchi quali discendenti di un popolo soggiogato con tutte le conseguenze politiche anche per il presente, e la teoria *ospitale*, che al contrario giustificava il loro diritto all'uguaglianza con gli ungheresi, ha dimostrato un'ammirevole vitalità. Nella forma del mito del cavallo bianco<sup>2</sup>, ha galoppato lun-

go due secoli di memoria storica ungherese e slovacca, si è procurato una propria esistenza come argomento politico e ha richiamato veterinari dilettanti e di formazione universitaria. Con una energia degna di una creatura fiabesca è giunto dalle cronache scritte con la penna d'oca fino agli schermi televisivi sotto la forma di “piccoli cavallini pelosi”. La resistenza davvero equina gli fornisce, e questo vale per entrambe le parti, un'ignoranza orgogliosa di qualsiasi nozione di archeologia, storia, linguistica e di altre scienze complesse e noiose. E così, mentre nel suo ritmo normale e prudente la scienza prima dubita dei miti, poi li confuta e alla fine li deride, in questo caso, ma anche in altri, con il suo sforzo vano diviene essa stessa ridicola, in quanto la capacità del mito di sopravvivere, di adattarsi ai momentanei bisogni politici è infinita. I creatori di miti ungheresi per secoli hanno scritto, mostrato, dipinto con la prospettiva grandangolare (un quadro romantico vale quanto cinque monografie) l'eroica conquista della patria, con le relative conseguenze: “Per dio!, abbiamo vinto noi!”. Gli slovacchi, trincerati in difesa, hanno sempre preferito piuttosto “l'accoglienza ospitale”. All'improvviso nel 1996, nel millenario dell'anno 996, i politici slovacchi, teneramente ignari delle secolari peripezie del mito, hanno accettato i pareri dei più rigidi sciovinisti ungheresi!

## GLI STORICI, POVERI ORFANELLI

Difficilmente potevano liberarsi dalla storia politica e politicizzata se, dopo ogni colpo di stato, ricevevano un'iniezione con il bisogno istintivo di ogni nuovo potere di presentarsi come naturale, logico ed eterno, nonché unica direzione possibile del processo storico. Eterno, immutabile e magiaro fu il Regno di Ungheria; antico era l'avviarsi di slovacchi e cechi verso un unico stato, ugualmente storico e senza variante possibile è stato anche il loro indirizzarsi verso la separazione; anche i principi statali, nazionali, di classe furono sostituiti; e così anche la direzione storica e geopolitica

<sup>1</sup> Anton Bernolák, (1762–1813), filologo, scrittore e primo codificatore della lingua slovacca come lingua letteraria.

<sup>2</sup> Osserva Györffy [Gy. Györffy., *Chonici Hungarici compositio saeculi XIV*]: “secondo le nostre cronache, Svatopluk, figlio del principe Ma-

rot [...] strinse un patto con Árpád e con Kusid. Kusid, a nome di Árpád, diede al principe Svatopluk un cavallo bianco, una sella e una briglia, e ne ricevette un ciuffo d'erba, una brocca e una zolla di terra. Questa operazione, che più tardi venne spiegata come l'acquisto del paese, era in realtà il rito nomade per la stipulazione di un patto”, citato in C. Di Cave, *L'arrivo degli Ungheresi in Europa e la conquista della patria*, Spoleto 1995, p. 118.

verso sud, ovest, est (il nord è tuttora assente). Non è strano che la società identifichi tutto questo con l'intera storiografia poiché a realizzarlo sono state le storiografie ufficiali nelle maniere più rumorose e visibili attraverso gli strumenti della memoria ufficiale, e cioè sotto forma di manuali, feste nazionali, monete e banconote, denominazione di strade, monumenti, medaglie, celebrazioni, premi statali, simposi, fiaccolate e falò, tamburelli e manifesti. Eppure, anche da noi la ricerca storica si è rivolta anche ad altro ed è stata *diversa*. Nei soli archivi di stato, ad esempio, gli studiosi hanno raccolto ben 161349 metri di documenti, nei musei centinaia di migliaia di oggetti, a testimonianza delle più diverse attività umane, nelle enormi cartoteche non sono apparse da sole neppure le planimetrie, negli istituti dei beni culturali i documenti, nelle biblioteche le raccolte. Nemmeno la storiografia "scritta" più appariscente e contestata ha prodotto solo materiale per la propaganda, ma anche ampie edizioni di documenti, fonti, corrispondenze e memorie, utili studi sulla storia dell'economia, dei prezzi e dei salari, dell'istruzione e della cultura, degli insediamenti e simili. È anche vero che lo storico che faticosamente ricostruisce il movimento dei prezzi dei cereali a Trnava nel XVII secolo, o l'urbanizzazione della piazza centrale della Bardejov medievale, mai si troverà al centro dell'attenzione dell'opinione pubblica. Ai suoi occhi questo non è uno STORICO, ma lo è piuttosto colui che al momento opportuno grida il re è nudo, o sussurra per lo meno che indossa delle mutande particolari. Del ricordato prof. Bencsik sappiamo bene che ha attaccato gli slovacchi, molto meno che è autore di importanti opere in materia di legge. Conosciamo l'*Apologia* di Magin, ma pochi sanno che in quello stesso periodo anche lo storico S. Timon sviluppò la teoria "ospitale", non nella polemica pubblicitaria, ma in un'opera storica seria e "indigesta".

Una delle cause del fermento nella storiografia slovacca contemporanea è la sensazione che sia arrivato il tempo di fermare questa giostra storiografica. Grazie allo sforzo di alcune generazioni si è creata già una sorta di "massa critica" delle conoscenze, anche degli standard professionali, i quali rendono possibile e spingono affinché sia la storiografia stessa a stabilire i propri compiti, tanto all'interno della disciplina quanto all'esterno, nei confronti della società. È ormai percepito come un

anacronismo se anche adesso, dopo tutti i cambiamenti politici nel passato, si manifestano ancora pressioni per la codificazione di una qualche nuova mitologia politica storicizzante. Non sarebbe professionale se proprio gli storici si stupissero di questo, sarebbe un suicidio se non si difendessero. Non è un caso che senza alcun accordo reciproco, ma per una singolare coincidenza, nel 1996 il congresso degli archeologi e quello degli storici slovacchi abbiano ritenuto necessario protestare contro i miti, la cialtroneria, il dilettantismo e porsi a difesa della professionalità.

#### I SURFISTI DELLA STORIA

A qualcuno può apparire di poca importanza se si impone l'espressione "impero della Grande Slovacchia" al posto di quella comunemente usata di Grande Moravia, che per alcuni ormai puzza di federalismo, di cecoslovacchismo e di cattiveria. Considerare quasi come un re slovacco il ribelle aristocratico e alleato dei Turchi Thököly<sup>3</sup> può anche essere una semplice battuta, ma l'insieme di questi aneddoti inizia a costituire l'intera struttura di una versione semplicistica della storia slovacca, versione che pretende anche lo status di unica corretta interpretazione delle questioni chiave. Ad esempio: qual è la storia e la tradizione del concetto di stato slovacco? E questa è una domanda cui la storiografia deve rispondere proprio adesso, nel periodo iniziale della "costruzione dello stato" e non comodamente fra trent'anni.

Il modo più semplice di cercarne la risposta è quello di "fare del surf" sulla storia, ordinare con criterio cronologico i personaggi, i fenomeni e gli avvenimenti, per i quali si trova una connessione con i selezionati termini codificati: re, monarca, principato, repubblica, stato, indipendenza e simili. È presentata, ad esempio, in questa maniera la storia dell'idea di Stato slovacco nel libro di M.S. Ďurica *Storia della Slovacchia e degli Slovacchi*, con il quale sono gratuitamente inondate (i malpensanti dicono inquinate) tutte le scuole. Dalle "più anti-

<sup>3</sup> Imre Thököly (1657–1705), appartenente a una famiglia della nobiltà dell'Alta Ungheria, capo dell'insurrezione del 1664 nell'Ungheria nord-orientale contro l'esercito imperiale. Nel 1680 viene proclamato dai suoi sostenitori Principe dell'Alta Ungheria. Capitale del suo principato è Košice (Kassa), nell'attuale Slovacchia orientale. Nel 1686 le truppe imperiali conquistano Buda e Thököly, che dipendeva dai Turchi, viene scacciato dal paese.

che radici dello Stato slovacco” nell’Impero di Samo<sup>4</sup>, Ďurica passa al principato di Nitra<sup>5</sup> (non escludendo una loro continuità diretta) e verso “l’impero” e il “re slovacco” Svätopluk<sup>6</sup>; successivamente alla costituzione del Regno di Ungheria, di cui “un terzo è slovacco”. Dopo l’atterraggio confuso o di fortuna presso Thököly e Ferenc Rákóczi II<sup>7</sup>, del quale afferma abbia “dichiarato anche formalmente lo Stato slovacco (Tótország, Tót Impérium)” (p. 61) abusa anche di Ľudovít Štúr<sup>8</sup>, che il 19 settembre 1848 “proclama l’indipendenza statale della Slovacchia” (p. 79).

La presenza inevitabilmente sfilacciata dello Stato slovacco, secondo un’interpretazione così limitata, porta a conseguenze imprevedibili, come ad esempio la muta registrazione dell’azione “del Consiglio slovacco-orientale” e della sua Repubblica popolare slovacca del dicembre del 1918, come sforzo per “uno Stato Slovacco autonomo senza alcuna dipendenza dai cechi o dall’Ungheria” (p. 107). Risultato prevedibile di questa visione ristretta della storia del concetto di stato è che il libro di Ďurica dedica ai sei anni dalla nascita dello Stato slovacco, dal 14 marzo del 1939 fino alla dichiarazione di J. Tiso<sup>9</sup> che “lo Stato slovacco esiste” (a radio Alpensend il 27 aprile del 1945), intorno al 24% della parte cronologica, che copre un periodo che va dal primo secolo al 31 dicembre 1995.

Una concezione della nozione di Stato slovacco intesa in modo così limitato è destinata a naufragare, soprat-

tutto se la si prende come il filo rosso della nostra storia e il suo significato. Allo stesso modo non poteva funzionare il tentativo, dopo il 1918, di trovare il senso della storia slovacca nell’amicizia con i cechi oppure, dopo il 1948, nella lotta di classe. Ne risulta inevitabilmente il declassamento della storia slovacca a una serie di lunghi episodi separati da pause, nel caso migliore riempite per necessità con una interpretazione superficiale di periodi, avvenimenti e fenomeni, che agli autori sembrano, dal punto di vista della dottrina, non essenziali. Per non parlare della perdita di proporzione tra i fenomeni, settimo peccato mortale della storiografia. In questo modo può facilmente nascere l’impressione che gli slovacchi non abbiano una storia, ma solo degli avvenimenti.

#### UNO SLOVACCO ORGOGLIOSO: DÓŽA

Per fortuna nessun modello storiografico si è ancora realizzato (mai e in nessun luogo) così rigorosamente per lungo tempo. In molti lavori, la storiografia tra le due guerre, indipendentemente dalle posizioni politiche degli autori, anziché dimostrare l’indirizzarsi di cechi e slovacchi verso l’unità nazionale, ha raccolto fatti non trascurabili a sostegno della loro differenza; era infatti volta a documentare i loro antichi rapporti e contatti, ma proprio con questo dimostrava la loro diversità. In maniera analoga decade il modello classista della storia. Dopo la crisi da Erostrato all’inizio degli anni ’50, con Štúr controrivoluzionario e Dóža<sup>10</sup> importante figura dell’antica storia slovacca, il radicalismo si è sciolto in breve tempo nei temi e nelle posizioni tradizionali. Gli avvenimenti della storiografia degli anni ’60 non sono stati più solo le conferenze sull’insurrezione nazionale slovacca<sup>11</sup>, ma anche i convegni e gli studi riguardo il memorandum<sup>12</sup> e la Matica<sup>13</sup>, il dualismo e Štúr, Bernolák, l’Accademia istropolitana, il rinascimento e l’umanesimo, la Grande Moravia, per arrivare al cecoslo-

<sup>4</sup> Stato governato da un mercante franco, tale Samo all’incirca tra il 623 e il 658. La collocazione precisa dell’Impero di Samo non è conosciuta, secondo molte fonti archeologiche si trovava nei pressi dell’Impero degli Avari e copriva il territorio tra la bassa Moravia, la zona sud-occidentale dell’attuale Slovacchia e la parte orientale dell’attuale Austria.

<sup>5</sup> Formatosi intorno agli inizi del IX secolo, situato nei territori dell’attuale Slovacchia sud-occidentale, con capitale la cittadina di Nitra, dove viene edificata nel 828 la prima chiesa cristiana e che diverrà in seguito sede di vescovado. Nell’anno 833 il principe Mojmir sconfigge Pribina, principe di Nitra, e fonda i due principati in quell’unità statale chiamata Grande Moravia.

<sup>6</sup> Svätopluk (871–894), figura mitizzata per l’espansione territoriale che il regno della Grande Moravia ottiene durante il suo regno.

<sup>7</sup> Ferenc Rákóczi II (1676–1735), dichiarato nel 1705 Principe di Ungheria dopo l’insurrezione del 1703, nel 1707 detronizza gli Asburgo. In seguito alla pace del 1711 vive in esilio.

<sup>8</sup> Ľudovít Štúr, (1815–1856), scrittore, capo del movimento romantico, politico, codificatore della lingua letteraria slovacca. Elemento di spicco delle lotte politiche per il riconoscimento della nazione slovacca.

<sup>9</sup> Jozef Tiso (1887–1947), prete e politico, dal 1938 capo del governo autonomo slovacco. Il 14 marzo del 1939 dichiara, sotto l’approvazione tedesca, l’indipendenza della Slovacchia e la nascita dello Stato slovacco, di cui diviene il presidente.

<sup>10</sup> György Dóža (1470–1514), capo dell’insurrezione del 1514 in Ungheria, iniziata come crociata contro gli ottomani (Dóža è la trascrizione slovacca dell’ungherese).

<sup>11</sup> Iniziata il 29 agosto del 1944 contro il regime di Tiso.

<sup>12</sup> Il Memorandum della Nazione slovacca contiene le richieste formulate dai rappresentanti della nazione slovacca a Turčiansky Svätý Martin il 7 giugno del 1861, presentato prima alla Dieta ungherese e in seguito all’imperatore asburgico.

<sup>13</sup> Matica slovenská, fondata il 4 agosto del 1863 a Martin, attuale sua sede. Istituzione culturale con il fine di difendere la lingua e la cultura slovacca e di incentivarne la produzione letteraria. Chiusa nel 1875 durante la politica di magiarizzazione, verrà riaperta il primo gennaio del 1919.

vacchismo. La storiografia, quella fatta negli archivi e nelle biblioteche e non in una riunione di 10 minuti, ha preso il testimone della staffetta generazionale provando a costruire un'immagine integra e continuativa della Slovacchia. È cosa certa che questa immagine fosse contorta e a volte, soprattutto nei periodi più recenti, anche bizzarra, ma è altrettanto sicuro che puntasse alla compattezza, alla normalità, alla storia non di un "popolo" anonimo, nei secoli semplice tramite ora dell'idea nazionale, ora di quella di classe, ma alla storia di una società europea strutturata. La differenza tra le precedenti tesi della storia della Slovacchia pubblicate negli anni '50 e la *Storia della Slovacchia* a cura dell'Accademia delle scienze (soprattutto per quanto riguarda i primi quattro volumi) è eloquente. La storia delle famiglie nobili, presentata come ovvia nel secondo volume del 1987, negli anni '50 sarebbe stata materia per un procuratore. Ma queste sono state, e sono tuttora, conquiste amare perché, che la "conquista" che la storia del feudalesimo senza nobiltà sia un assurdo, così come la storia della cultura medievale senza la Chiesa un contenitore vuoto, gli storici lo hanno sempre saputo. Da qui anche la preoccupazione di molti storici quando sentono anche il minimo accenno all'imposizione di una qualche nuova ideologia: dovremo nuovamente faticare per decenni per arrivare là da dove avremmo dovuto iniziare?

#### STORIA MASOCHISTA

Alla storia nella sua integrità e continuità appartiene senza dubbio anche lo stato. Lo stato inteso non come accenno, visione, barlume, *desiderium*, ma come realtà quotidiana. Lo stato che dirige, amministra, giudica, difende e aggredisce, impone le tasse, forza e protegge, che ha i suoi rappresentanti, gli sbirri e anche i suoi ideologi. Il potere è così, cioè "non storico", da sempre. Gli slovacchi e i loro predecessori ne hanno un'esperienza continua di millecinquecento anni. Concentrarsi solo su quel breve "flusso temporale", quando gli slovacchi e i loro predecessori hanno governato lo stato utilizzando il loro nome, minimizzare e comportarsi con negligenza verso la storia dello stato prima, fra e dopo, è un'azione avventata. La storiografia slovacca non vanta una bella esperienza al riguardo. Nello sforzo di stabilire i confini con il Regno di Ungheria, di "deun-

garizzare" la storia slovacca essa ha infatti trascurato la storia dello stato, dei sistemi politici e dei loro componenti, e si è concentrata, soprattutto nei tempi più recenti, sui "dissidenti anti-ungheresi". Quando le necessità dell'insegnamento e della ricerca costringevano ad ampliare il quadro, volente o nolente si doveva copiare dagli storici ungheresi. A volte di segno opposto, sempre in modo critico, ma il punto di vista fondamentale, la scelta era di qualcun altro. Se oggi si imponesse un'interpretazione della Cecoslovacchia unicamente come uno spazio e un tempo di ingiustizia per gli slovacchi, la storia del parlamento praghese, ad esempio, solo come luogo dove questi si dolevano e reclamavano invano l'autonomia, tutto si ripeterebbe. Le ambizioni più propriamente slovacche troverebbero sbocco nell'imitazione dagli storici cechi.

La scienza non si occupa delle tradizioni solo in qualità di messaggio positivo, di un complesso di esemplari e simpatici frammenti del passato, dove tutto il resto servirebbe solo ad aumentarne il contrasto. La tradizione è un'esperienza e questa ha valore solo in quanto completa. L'atteggiamento selettivo verso la storia del concetto di Stato slovacco era forse comprensibile al tempo dei tentativi di raggiungere la sovranità nazionale, ma è un anacronismo quando lo stato lo si sta costruendo. Ci sono momenti in cui è interessante il semi mito di Jánošík<sup>14</sup>, altri dove di lui non bisogna dimenticarsi ma nei quali risultano essere più importanti i signori dei collegi regionali. Questi solo eccezionalmente rincorrevano con la frusta i sudditi, trascorrevano la maggior parte del tempo amministrando, giudicando, gestendo l'economia e con altre attività indigeste, difficilmente filmabili o musicabili. È una magra consolazione sapere che il chiudere gli occhi davanti a ciò che in un dato momento è essenziale sia cosa endemica in questo territorio. Cento anni fa alla politica ungherese piaceva citare il detto di S. Stefano sulla forza dello Stato multinazionale, nella pratica, però, faceva l'esatto contrario. La Cecoslovacchia si era formata sulla base del-

<sup>14</sup> Juraj Jánošík (1688–1713), capo di un gruppo di briganti. La leggenda popolare lo raffigura come un giovane che ruba ai ricchi per dare ai poveri e un difensore della gente semplice contro l'arroganza della nobiltà. Lungo i secoli, e soprattutto durante il romanticismo, la figura di Jánošík viene assunta a eroe nazionale. Soggetto molto amato nella letteratura e nell'arte slovacca. Oltre a vari componimenti letterari e musicali a lui sono dedicati anche alcuni film.

l'autodeterminazione dei popoli, ma ha sprecato tempo e forze per la formazione di una nazione ceco-slovaccorutena. I comunisti hanno cercato di educare il cittadino all'ubbidienza attraverso le tradizioni rivoluzionarie, l'infinita serie di rivoluzioni, ribellioni, disobbedienze, dimostrazioni e scioperi. Con il risultato che nel novembre del 1989, sono stato testimone di come in una rispettabile istituzione culturale slovacca circa 30 esperti di scienze sociali volevano, ma non sapevano scioperare. Avevano infatti insegnato loro che lo sciopero, tanto più se generale, è una potente arma dei lavoratori, ma non sapevano che si deve eleggere un comitato, stendere un verbale, scrivere le richieste, nominare gli organizzatori.

Lo stesso vale anche per la storia e la tradizione del concetto di stato. Il 90% della storia e della produzione storiografica non riguarda il fatto che qualcosa sia accaduto, ma come abbia funzionato; non se, ma come. Questo conduce inevitabilmente a inaspettate, per alcuni forse anche spiacevoli, conseguenze. Se non vogliamo arenarci sulla remota e ineluttabilmente parziale esperienza della Grande Moravia, sulla Repubblica slovacca del tempo di guerra, di cui nemmeno ai membri del suo fan club piace un'approfondita analisi politologica, volente o nolente finiamo al Regno di Ungheria e alla Cecoslovacchia. In sostanza, solo sulla loro storia

possiamo dimostrare intimamente e dettagliatamente, con la sensazione che si stia trattando di noi, cosa sia il rapporto tra il capo dello stato e il parlamento, cosa siano il sistema, il regime, il rapporto tra il centro e le autonomie locali, le connessioni tra l'economia e la politica, le finanze dello stato, le tasse, le dogane, la magistratura, il sistema carcerario, le relazioni estere e l'interesse geopolitico; i molti fenomeni e relazioni, quindi, che hanno costituito lo scheletro dello stato e costituiscono anche la nostra esperienza storica.

Non può trattarsi, come a volte si dice, di "un'appropriazione" di almeno una parte della storia ungherese e cecoslovacca. Detto con la terminologia odierna si tratta piuttosto di una restituzione del nostro capitale spirituale e politico. Nei libri di storia seri per i periodi più antichi è stato già fatto, senza gridare troppo, e non c'è motivo per non continuare. Serve coraggio, ma senza l'appropriazione dell'*intera* storia politica slovacca neanche la coscienza politica si svincolerà mai dall'inquietudine, non si libererà dal prevalere di posizioni di difesa e diffidenza. Non giunge nemmeno alla soglia della conoscenza liberatoria che per la storia vale quanto per la vita: le persone non vivono per occuparsi di politica, ma purtroppo a volte debbono farlo per poter vivere.

1997

[E. Lipták, "Aké dejiny potrebujeme?", *Storočie dlhšie ako sto rokov*, Bratislava 1999, pp. 279–289. Traduzione dallo slovacco di Tiziana D'Amico]

Ankety

Indice



*Tra idealismo utopistico e dissoluzione dell'università. Il dottorato e la slavistica II*

227–247  
(Rispondono 15 professori)

Alessandro Catalano  
e Simone Guagnelli

---

eSamizdat 2005 (III) 1

# Tra idealismo utopistico e dissoluzione dell'università.

## Il dottorato e la slavistica II

Rispondono 15 professori

A cura di A. Catalano e S. Guagnelli

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 227–247 ◇

Come promesso nella presentazione dell'anketa “Nelle profondità delle cave siberiane...”. Il dottorato di ricerca e la slavistica”, pubblicata nel numero 2004/2 (pp. 227–248) di eSamizdat <[http://www.esamizdat.it/anketa\\_eS\\_2004\\_\(II\)\\_2.pdf](http://www.esamizdat.it/anketa_eS_2004_(II)_2.pdf)>, abbiamo deciso di organizzare una sorta di “controanketa” che coinvolgesse stavolta non i dottorandi e dottori di ricerca, ma chi ai dottorati, in questi anni di confuse riforme, cerca comunque di dare un contenuto. Il 15 gennaio del 2005 abbiamo inviato le nostre domande a 50 professori e in quel momento l'anketa dei dottorandi risultava scaricata dal nostro sito 11 volte. Con nostra discreta sorpresa abbiamo scoperto che la sera stessa i download avevano già raggiunto quota 28. A fine gennaio siamo arrivati a quota 67. È chiaro che il tema è capace di attirare l'interesse tanto dei dottorandi quanto dei docenti. . .

Abbiamo finora ricevuto 15 risposte, che qui pubblichiamo nella forma in cui ci sono state spedite (Giuseppe Dell'Agata e Nicoletta Marcialis hanno preferito la formula della risposta unica e per questo motivo non compaiono in ordine alfabetico, ma alla fine di tutte le risposte).

Ci sarebbero naturalmente dei punti a cui ci sarebbe piaciuto rispondere, anche perché in qualche risposta veniamo chiamati in causa come rivista, ma non lo facciamo perché eSamizdat non era l'oggetto di quest'anketa.

Ci è stata poi rivolta la richiesta di organizzare una “seconda puntata” non in concomitanza con scadenze universitarie. Da parte nostra confermiamo, nel caso in cui dovessimo ricevere altre risposte, tutta la disponibilità a riaprire quest'anketa (come del resto abbiamo fatto anche in occasione di quella su Ripellino).

In alcune delle risposte è stata poi avanzata l'ipotesi di organizzare un incontro per parlare “tutti insieme” di quanto emerso in queste due ankety. Da parte nostra siamo naturalmente disponibili a partecipare, ma crediamo che l'organizzazione di un incontro del genere richieda una forza e un carisma decisamente superiori a quelli in nostro possesso. . .

In ogni caso pensiamo che un risultato importante sia stato già raggiunto. Proprio la diversità delle risposte dei professori rispetto a quelle dei dottorandi ha confermato quanto bisogno ci sia di un dialogo tra due categorie che in Italia si confermano davvero troppo lontane: anche senza aver fatto un'analisi esaustiva, sembra infatti evidente che, rispetto ad altri paesi in cui il dottorando è (in qualche forma) integrato all'interno delle attività del dipartimento a cui fa riferimento e ne conosce i problemi, in Italia è molto lontano perfino dal conoscere le difficoltà di base della struttura in cui pure si trova a lavorare. Come peraltro auspicano anche alcune delle presenti risposte, non c'è che da augurarsi che questo percorso di “riavvicinamento” continui. . .

Alessandro Catalano & Simone Guagnelli



*eSamizdat* Attorno all'università c'è un clima di crisi. Secondo alcuni il problema è esclusivamente di natura economica. Secondo lei che cosa dovrebbe cambiare nell'università e che speranze ci sono che questo avvenga realmente?

**Giovanna Brogi Bercoff** Non credo che si tratti solo di soldi. Scinderei il discorso in due parti. 1) L'università necessiterebbe di una riforma seria e radicale; per fare una riforma seria bisogna investire, e anche investire considerevolmente, soprattutto razionalmente. Sic-



come a parer mio si dovrebbe creare un sistema universitario flessibile e aperto, si dovrebbero formare degli organismi didattici nuovi, con personale docente in parte nuovo. Concretamente farei un esempio: per formare dei buoni diplomatici o rappresentanti italiani nelle istituzioni in Italia e all'estero, bisognerebbe poter formare persone che conoscano le lingue, culture, la storia dei paesi che li interessano, accanto a una preparazione di base di tipo socio-politologico, economico e simili. I caotici tentativi fatti da alcune facoltà di scienze politiche e dai corsi di mediazione linguistica stanno miseramente fallendo perché a insegnare lì ci vanno spesso professori non più proprio giovani e non preparati a tale compito. Questo non significa che i colleghi delle facoltà di lingue o di lettere non siano bravi, anzi: molti di essi sono bravissimi. Il problema è solo che fanno altre cose, e una buona preparazione in settori diversi da quelli che si è sempre praticato non la si può improvvisare. Qui naturalmente entra anche il problema "soldi": senza soldi non si reclutano persone preparate nuove e non si fa una riforma seria, lasciando che continuino a vivere i tradizionali studi letterari e filologici. 2) A parer mio l'idea iniziale della riforma non era male. Si doveva prevedere aree disciplinari ampie, in cui combinare varie discipline per avere una preparazione ampia e moderna in certi settori. Ciò non doveva distruggere le tradizionali scuole di filologia e letteratura che dovrebbero continuare a vivere, tanto più che in Italia hanno una lunga ed eccellente tradizione e costano in realtà pochissimo. Invece che cosa hanno fatto? Hanno creato delle facoltà separate da barriere insormontabili l'una dall'altra, con griglie rigidissime che sono il contrario dell'interdisciplinarietà richiesta dal mondo di oggi. Inoltre, hanno cercato di risparmiare riciclando i docenti di ogni fascia ed età e creando quindi delle ignominiose approssimazioni. Certamente la colpa di tutto questo è dei vari governi (ritengo quello di ora particolarmente nefasto, ovviamente), ma una buona fetta di responsabilità l'hanno i colleghi che hanno preferito mantenere le griglie e le separazioni per difendere i loro piccoli privilegi di di casta (in particolare italianisti, storici, filosofi, classicisti, giuristi). Speranze che le cose migliorino ne ho poche. Studenti e docenti bravi ce ne sono e ce ne saranno sempre, ma il sistema universitario italiano ha poche possibilità di diventare

qualcosa di veramente educativo, almeno per le facoltà che io conosco.

**Guido Carpi** Non c'è un "clima di crisi", c'è la dissoluzione *sostanziale* di ciò che costituiva il senso e il ruolo dell'università, con il mantenimento di alcuni suoi aspetti di facciata. Sulla riforma Moratti non mi soffermo, perché è ovvio che ne penso tutto il male possibile, anche se faccio notare che la precarizzazione dei "piani bassi" della gerarchia accademica è in pieno svolgimento da tempo. Il tracollo *strutturale* lo si è avuto con la riforma Berlinguer, che sulla carta presentava aspetti interessanti e in cui io ho inizialmente creduto, impegnandomi nel mio piccolo (ossia nella mia facoltà) a contribuire alla sua realizzazione. In primo luogo, è stato superficiale pensare di poter condurre una riforma seria (per di più implicante lo sdoppiamento del 3+2) a costo zero, anzi al risparmio. Anche in Inghilterra hanno il 3+2, ma nel biennio non si ritrovano certo davanti le stesse facce dei tre anni precedenti: ci sono docenti pagati apposta per i corsi specialistici e per i master. Qui invece facciamo tutto noi soliti quattro gatti... In secondo luogo, è stato controproducente affidare la realizzazione della riforma agli stessi che dovevano essere riformati. Ad esempio, il desiderio dei docenti di non essere esclusi da alcun corso di laurea ha portato a una segmentazione grottesca: i corsi di laurea si sono ingolfati di materie inutili, ognuna per pochissimi CFU, e in tre anni gli studenti devono fare più esami di prima. Il pericolo è che il laureato triennale si trovi ad avere nozioni superficiali e pasticciate e nessuna competenza specifica. C'è chi accusa la riforma di aver piegato la cultura alle esigenze del mercato e dell'impresa... magari ci fossimo riusciti! Io sento la responsabilità di mettere gli studenti in grado di trovare un lavoro dignitoso, mica pretendo che diventino tutti Bachtin! È che questo obiettivo lo stiamo mancando: abbiamo buttato via il bambino e ci siamo tenuti tutta l'acqua sporca. Questa crisi, d'altra parte, non è che un aspetto della decadenza generale del nostro sistema-paese: di pari passo con la perdita di rilevanza politica ed economica stiamo perdendo anche la capacità di formare una classe dirigente nazionale. Da marxista, prevedo anche un risorgere di antichi dislivelli sociali nella sfera della cultura: chi, oltre alla motivazione, avrà un sufficiente appoggio

economico da parte della famiglia se ne andrà a studiare all'estero, mentre alla nostra università resteranno gli altri, parcheggiati in attesa di una vita da precari.

**Francesca Fici** Naturalmente il problema economico esiste, e da questo dipendono le prospettive per i prossimi anni. Ma credo che il problema sia anche culturale, perché non c'è quasi mai stata una vera discussione e un tentativo di capire quali sono (o dovrebbero essere) i legami tra università e mondo del lavoro e tra università e ricerca. Solo chiacchiere, alle fine delle quali ci si saluta e siamo al punto di prima. Non a caso in Italia (da sempre) gli investimenti per l'istruzione sono all'ultimo posto. Se poi il decreto Moratti sullo stato giuridico verrà attuato, sarà un'ulteriore catastrofe, che si aggiungerà allo stato di crisi.

**Stefano Garzonio** La crisi dell'università italiana non è solo di carattere economico, ma più generale. Non è certo nello spazio angusto di un'intervista che è possibile affrontare nel suo complesso la crisi dell'università italiana. Per quanto riguarda tuttavia gli specifici problemi relativi alle facoltà umanistiche e, in particolare, alle discipline filologiche e linguistiche, mi sembra che le tante occasioni perdute in precedenza o, meglio, le possibili riforme radicali non intraprese a suo tempo, condizionano oggi ogni possibile vera ripresa del settore. Lo stato d'animo generale, mi sembra, è improntato al pessimismo e alla tristezza. Certo l'economia non aiuta: le strutture, gli spazi, gli strumenti sono obsoleti, la politica manageriale non è sostenuta da adeguati finanziamenti (perché prendere sulle proprie spalle responsabilità organizzative, quando mancano supporti certi, quando non c'è una vera e propria équipe, una struttura, ma caotiche filiazioni burocratiche di un sistema impazzito: facoltà, dipartimenti, sezioni di dipartimento, innumerevoli consigli di classe, triennali, magistrali, di master, consigli di dottorato, ora di scuole di dottorato, locali, consortili, e così via), tutto l'apparato di informazione e di avviamento degli studenti agli studi è carente, falsamente orientato verso strategie mediatiche di dubbia efficacia in ambito didattico (pubblicità invece di informazione). Personalmente ritengo necessario per ogni disciplina, da un lato, il numero programmato e una prova d'ammissione, dall'altro, una reale verifica delle capacità recettive da parte dei singo-

li corsi e una programmazione reale (insomma la produttività deve essere valutata non sulla base del numero degli esami, ma sulla base del rispetto della programmazione a suo tempo approvata). Il nuovo ordinamento, chiaramente centrifugo, non va verso una vera e propria specializzazione, ma tende a integrare (e con minore capacità organizzativa) l'apprendimento della scuola media superiore, il quale, da parte sua, risulta ogni anno meno solido e certo. L'esistenza di un numero eccessivo di sessioni di esami e di laurea (meglio qui non entrare nel merito degli esami di laurea triennale) rende ancora più caotico e inefficiente il sistema (perché non prevedere un numero limitato di sessioni e la necessità di rispettare le scadenze degli esami per poter seguire i corsi universitari e non venirne così esclusi?). Certo dovrebbe essere più rigido anche l'atteggiamento verso i docenti, con un reale controllo della loro attività che dovrebbe essere organizzata sulla base di collaborazioni coerenti e articolate e non sulla base di casuali contiguità nell'ambito di una distribuzione per dipartimenti e corsi assai spesso del tutto aleatoria. I ritardi rispetto ad altri paesi nella organizzazione della didattica nelle sue varie espressioni (penso per quanto riguarda noi ai laboratori linguistici e, in altra prospettiva, alla mancanza di efficaci editrici universitarie per la manualistica), nella riqualificazione e nell'aggiornamento del corpo docente sono poi altri problemi che il decentramento universitario avrebbe potuto risolvere e che invece tendono ad acuirsi. Le possibilità di un mutamento d'indirizzo sono molto remote, se non altro per l'oggettivo invecchiamento delle risorse umane presenti nell'università e per la sempre più difficile definizione del ruolo degli studi linguistici e filologici nella società contemporanea.

**Gianfranco Giraud** Non c'è clima di crisi, ma desiderio di distruggere l'università pubblica, trasformandola in una specie di maxi istituto professionale per la preparazione di funzionari esecutivi; per la classe dirigente studi in America o in università di élite, ovviamente private.

**Rita Giuliani** Il problema, a mio avviso, non è soltanto di natura economica, magari lo fosse! È molto più complesso e inquietante: è l'indifferenza verso i problemi della formazione. Peggio ancora: mi sembra che sia in atto il tentativo di scardinare il sistema dell'istruzione.

ne pubblica: tanto i figli di chi conta possono studiare e specializzarsi all'estero. Insomma, credo che sia in atto una politica del *panem et circenses*. Inoltre c'è la volontà, anch'essa politica, di ridimensionare i mega-atenei: "La Sapienza", che è l'ateneo più popoloso d'Europa, è il primo della lista, per cui tutti i problemi vi si ritrovano amplificati dal progetto di ridimensionarlo usando il sistema più antico e sicuro: la morte per sfinitimento, per fame. Gli atenei di provincia sono, al confronto, isole felici. Le speranze di cambiamento sono legate, a mio avviso, a un cambio di governo e al riconoscimento dell'importanza che la formazione ha nel futuro del nostro, come di ogni paese.

**Claudia Lasorsa** Il problema della crisi dell'università, a mio avviso, non è esclusivamente di natura economica, bensì rispecchia l'evoluzione delle nostre società, e non solo a livello europeo. Il sapere, tutto il sapere, in qualche senso si va tecnologizzando; e non si ha in genere sufficiente consapevolezza del fatto che la cosiddetta società (o civiltà) della conoscenza che si dice di voler costruire, almeno a livello europeo, richiede lunghi studi sistematici, approfonditi, impegnativi. La riforma dell'università non è stata ben ponderata: per una facile omologazione europea abbiamo rinunciato *tout court* alla specificità della nostra tradizione culturale nazionale, adottando in maniera superficiale la parcellizzazione dei programmi in moduli/crediti, che affanna i docenti e impedisce allo studente di cogliere il senso complessivo dei processi, dei fenomeni, dei fatti. Speranze... È importante che nei limiti del possibile i docenti non si pieghino passivamente a questa logica, ma è pur vero che il duello è una sorta di estenuante sfida quotidiana.

**Luigi Magarotto** Il problema economico è senz'altro fondamentale. Tagliando i fondi all'università, vengo-  
no tagliati i fondi alla ricerca, i fondi per le nuove assunzioni, i fondi per l'attività didattica, i fondi per i dottorati e così via. Gli introiti delle tasse universitarie coprono grosso modo solo il 16 per cento del bilancio di una università italiana, quindi se il governo decide di tagliare i finanziamenti vuol dire che ha in mente un progetto diverso di università, ossia si intende ridurre lo "strapotere" dell'università statale a favore di quella privata, come d'altra parte promette lo slogan dell'attuale maggioranza: "snellire lo Stato". Ma al di là dei

problemi economici, la maggioranza dei docenti non è d'accordo neanche con la riforma Berlinguer-Zecchino, a sua volta riformata dal ministro Moratti, quindi molti colleghi sono demotivati e devono approntare programmi di insegnamento che sentono estranei. Inoltre queste riforme stanno chiedendo ai docenti una incredibile quantità di ore extra-didattica ed extra-ricerca che viene spesa in una moltitudine di commissioni, la cui utilità non sempre è chiara. Negli ultimi anni l'università italiana è diventata una macchina burocratica infernale, dove la ricerca e la didattica sono secondarie rispetto alle continue scadenze di carattere amministrativo cui deve far fronte il docente.

**Luigi Marinelli** Certo la politica degli ultimi governi non si può dire sia stata particolarmente favorevole alla ricerca e alla scuola pubblica di ogni ordine e grado. Tuttavia, secondo me l'attuale crisi dell'università è anche un problema di qualità dell'insegnamento e della ricerca, e di politiche concorsuali nefaste che, a partire dalla riforma del 1980 hanno determinato un crescente "localismo" (nell'accesso e negli avanzamenti di carriera a tutti i livelli), con conseguente invecchiamento del ceto accademico, senza un vero, e soprattutto progressivo e continuo, ricambio generazionale.

**Gian Piero Piretto** Credo che sia stata data troppa superficiale importanza alla cosiddetta americanizzazione del sistema universitario, senza tenere in conto le differenze culturali, economiche e politiche che esistono tra le due realtà. L'Italia non è pronta a una mobilità di studenti che lascino la città natia per seguire un insegnamento o un docente o un corso di studi particolarmente prestigioso o semplicemente rispondente alle loro specifiche esigenze di preparazione o interessi culturali. La resistenza tutta italiana a lasciare la famiglia, la persistente e crescente difficoltà di trovare sistemazioni, la carenza di residenze universitarie, i prezzi altissimi di affitti e i costi di sopravvivenza rendono complessa e quasi impensabile nel nostro paese la costituzione di centri di eccellenza in cui concentrare insegnamenti o curricula specifici. Certamente a rendere ancor più problematico questo stato di cose contribuisce la quasi totale mancanza di strutture e risorse a disposizione degli atenei per costituire corsi di studio seri e realmente professionalizzanti e garantire a studenti e docenti l'as-

sistenza, gli strumenti (tecnici e umani) che dovrebbero assicurare la qualità del lavoro, il riconoscimento dell'impegno, l'agilità delle attività, l'organizzazione di iniziative, l'occasione di investire sul metodo e su un reale scambio culturale, dialettico e formativo. La necessità che le università hanno di produrre e mantenere un'immagine efficiente e accattivante si traduce troppo spesso in un esubero di corsi di laurea la cui sostanza non corrisponde all'apparenza e la cui esistenza è subordinata alla scarsità di fondi, alla progressiva e costante penalizzazione della ricerca, all'impossibilità di investire su forze e metodologie nuove, e coinvolgere di conseguenza i giovani nel progetto didattico e scientifico.

**Barbara Ronchetti** L'economia muove il mondo, non v'è dubbio, compreso quello degli studi. Ma la crisi del "pensiero poetico", ovvero della capacità di osservare senza pregiudizi e porre domande capaci di suscitare nuove domande è di natura filosofica. (Azzardo l'ipotesi che essa sia collegata alla crisi del pensiero occidentale e "maschile". Un po' *gender* come riflessione ma non infertile, mi sembra). Cinque secoli di parole non basterebbero a formulare ipotesi. Proverò, con una citazione non slava, a offrire la sintesi del punto per me più dolente. "Nous avons trop de choses et pas de formes" diceva Flaubert nelle sue meditazioni. Riflessione ricca di suggestioni sul piano teorico. Le forme, tra l'uno e il diverso, tendono a unire, ad avvicinare, a creare sistemi; le cose inducono a diversificare, ad allontanare, a riconoscere l'individuale. Consapevoli delle qualità insite nel funzionamento delle forme e delle cose, cerchiamo, però, la presenza feconda di entrambe che permette di affrontare la sovrabbondanza e la profusione del reale. Patisco con Flaubert l'assenza di forme, anche di quelle universitarie. Nel nostro microcosmo accademico le strutture più elementari non sono previste (è qui la cosa raggelante). Le idee (che ci sono, numerose e ammalianti) non riescono a prendere forma, soprattutto perché questa non è compresa nel sistema. Connessa alla precedente, riconosco una seconda, bruciante lacuna (qualcuno dei dottorandi l'ha ricordata): la scarsa qualità delle relazioni umane (di nuovo potrei lanciare una sfida un po' *gender*: siamo anche noi, accademici o aspiranti tali, sfiorati dalla crisi del ruolo maschile tradizionale, e non ancora maturi per ruoli rinnovati?).

**Claudia Scandura** Non credo che il problema sia di natura esclusivamente economica, penso che sia di natura più ampia. L'università italiana è una specie di ibrido che non interessa a nessuno. Non ci sono fondi per la ricerca ma non ce ne sono per la docenza e nemmeno per gli studenti. Non è università di élite, ma non è nemmeno democratica, bensì demagogica, perché accoglie indistintamente tutti a prescindere dagli studi fatti e dalle singole predisposizioni. In queste condizioni è difficilissimo riuscire ad andare avanti con un programma di studi sensato e che serva a qualcosa e orientarsi fra i meccanismi universitari spesso oscuri e obsoleti. Le riforme Berlinguer e Moratti hanno definitivamente fatto a pezzi l'università italiana per cui ora i docenti distribuiscono sapere in pillole, si barcamenano fra trienni e bienni, e quant'altro verrà in mente ai nostri governanti e cercano di aiutare come possono gli studenti a imparare qualcosa. Il sistema universitario è in crisi perché è assolutamente marginale rispetto al paese e il peggio è che questo non interessa a nessuno. Io ho studiato dopo il '68 e, mi vergogno a dirlo, comincio a rimpiangere l'università vecchio stile con diritti e doveri ben distinti e chiari per tutti. Sono abbastanza pessimista anche sul futuro perché non credo che cambiare il ministro servirebbe a qualcosa, infatti sono uno peggio dell'altro e anche Berlinguer che di università ne doveva capire ha fatto solo disastri.

**Giorgio Ziffer** Di questi tempi è difficile essere ottimisti quando si ragiona di questioni universitarie, ma se indulgere a un semplice, pigro pessimismo significa nemmeno cercare di cambiare le cose in meglio, nei limiti assai stretti del possibile, tanto varrà allora la pena di sforzarsi di essere almeno un po' ottimisti; e chissà che proprio il dottorato non riesca a difendersi meglio di altri settori della vita universitaria dall'assalto degli zelatori della riforma. Sì, il problema economico è gravissimo, e senza dubbio contribuisce in misura notevole a deprimere la vita universitaria a tutti i livelli; non per nulla l'Italia è uno dei paesi europei che meno investe nella ricerca: basta vedere quanti fondi vengono riservati alle biblioteche che nelle facoltà umanistiche tengono il posto di laboratori scientifici, per misurare l'insufficienza delle risorse. Ma le difficoltà, ovviamente, non sono solo di natura economica. Un altro grave proble-

ma sta nella progressiva provincializzazione delle nostre università le quali, mentre si fa un gran parlare di “internazionalizzazione”, sempre più tendono a ripiegarsi su sé stesse, a evitare una sana, intelligente concorrenza. Le cose che dovrebbero cambiare sono tante: e tante sono cambiate in pochi anni, ma non nella direzione che molti di noi auspicavano. Una riforma era necessaria, ma non *questa* riforma. Districarsi fra tutti i nuovi corsi, i moduli, i crediti e così via fa sì che si rischi di perdere di vista la formazione in senso alto; e poi sul piano dei contenuti c’è l’appiattimento sul presente, la rinuncia a tener conto della profondità storica, della complessità dei fenomeni studiati, per tener dietro alle facili mode dell’oggi.

**eSamizdat** *Secondo lei perché oggi qualcuno inizia un dottorato in slavistica? E come giudica il livello odierno dei dottorandi?*

**Giovanna Brogi Bercoff** Sono convinta che per lo più i giovani desiderino fare il dottorato per curiosità intellettuale, per approfondire le loro conoscenze. Io ho sempre trovato molta rispondenza durante i seminari che ho organizzato. Naturalmente per alcuni il dottorato è un parcheggio in attesa di un lavoro futuro, ma sono fiduciosa nella sostanziale buona fede dei dottorandi e nel loro reale desiderio di imparare. In alcuni casi, va detto, si ha l’impressione che i giovani provino a fare il dottorato per continuare a essere studenti, per evitare di diventare adulti: confrontarsi con la dura realtà, cercare un lavoro, rendersi indipendenti. Questa è una sindrome diffusa dappertutto (si matura più lentamente), ma è drammatica in Italia: un po’ per ragioni obiettive (sociali), un po’ per l’eccessivo buonismo e mammismo italiano (non a caso le più sollecite sono le ragazze). Io vorrei che ci fosse più rigore, maggiori esigenze imposte ai giovani: per esempio riterrei necessario un maggiore rigore nella verifica dei passaggi d’anno. Vorrei cioè che si facessero dei veri colloqui, lunghi e approfonditi, per verificare la capacità di ragionamento e di apprendimento. Però questo implicherebbe maggiore disponibilità di mezzi, strutture e tempo da parte della pubblica istruzione e dei docenti. Il serpente si morde la coda, come al solito. Alla fine, va detto, chi è bravo fa la sua strada, trova le soluzioni ed emerge a dispetto di tutto. In Italia è sempre stato così. Certo che per molti è dura!

**Guido Carpi** Immagino che le motivazioni siano oggi le stesse che avevamo noi: dedicarsi alla ricerca e, in prospettiva, alla didattica. Purtroppo, con la precarizzazione dei ricercatori, la carriera universitaria sta diventando praticabile solo da chi è ricco di famiglia. Non benestante: ricco, o con un coniuge che guadagna per tutti e due! Chi può permettersi di rimanere a spasso fino a 30–35 anni e precario sottopagato fino a 45–50? Già oggi, nel consigliare gli studenti più brillanti sull’opportunità di tentare o meno il dottorato, sottolineo anche questo aspetto. Che sappiano a cosa vanno incontro. Per quanto riguarda il livello, devo dire che è la figura di dottorando a sembrarmi cambiata (la mia generazione dei trentacinquenni è stata la cerniera di passaggio). La maggiore apertura dei paesi slavi, e in alcuni casi la loro entrata nella compagine della UE, permette ai giovani studiosi di scollarsi dal tradizionale e abbastanza asfittico tran tran dipartimentale di casa propria e vivere quelle realtà in forme assai stimolanti. Noi docenti non dobbiamo vivere con disagio questo fenomeno, ma incoraggiarlo. Vorrei però mettere in guardia chi giustamente si tuffa nel *mare magnum* della Slavia dall’appiattirsi troppo sulla contemporaneità e su un *mainstream* culturale senza radici. Mi rendo conto di quanto sia gratificante partecipare a serate culturali al Proekt-OGI, frequentare la *bohème* intellettuale e artistica, e di quanto sia più comodo e veloce pubblicare una bella intervista allo scrittore del momento piuttosto che dedicare mesi alla stesura di un saggio sul glagolitico o su Cheraskov, ma spero che i dottorandi di oggi abbiano la necessaria lucidità per capire che a lungo andare ciò rischia di essere limitante.

**Francesca Fici** La mia esperienza di tutor di dottorandi è relativamente recente. Ma posso dire che sono molto contenta del lavoro che svolgono.

**Stefano Garzonio** Direi che non si può fornire un’unica risposta al quesito e poi cosa significa “inizia”? Forse è meglio dire: perché qualcuno tenta la strada del dottorato di ricerca, si prepara al concorso, lo affronta più volte fino a vincerlo e poi, nel caso sia senza borsa, decide comunque di seguirlo. I motivi sono, è ovvio, tanti, quanti sono i dottorandi... Tipologicamente si può distinguere tra coloro che lo fanno per vero amore per lo studio, chi perché ritiene che sia utile per trovare

un lavoro, chi per un comprensibile spirito di gruppo o di emulazione, chi perché spinto dalla famiglia. Certo è che poi le motivazioni e gli orientamenti mutano via via che il dottorato procede per giungere al conseguimento del titolo. Lo stesso discorso vale per il livello di preparazione, anche se devo rilevare un livello più che soddisfacente con indubbie eccellenze e, negli ultimi tempi, un positivo spirito di collaborazione e interazione tra i vari dottorandi. Certo nel dottorato risulta fondamentale la capacità del singolo di organizzare il proprio lavoro, gestire i propri tempi e allargare individualmente le proprie prospettive. Sono indispensabili la fiducia nei propri mezzi e un certo interiore senso di superiorità, coniugati con sincera umiltà e disponibilità ad ascoltare tutte le opinioni, i consigli e le obiezioni.

**Gianfranco Giraudo** Per passione, direi per una passione senza speranza. Per quanto riguarda la mia personale esperienza, ho trovato sinora giovani molto motivati e in grado di raggiungere alti livelli di competenza scientifica. E mi dispiace per loro. . .

**Rita Giuliani** I motivi possono essere svariati. Innanzitutto, una passione per le materie slavistiche e per lo studio, che dispiace abbandonare quando, con la tesi di laurea, si è un po' imparato a fare ricerca. E la sotterranea, legittima, speranza di diventare docente universitario. Forse qualcuno decide la strada del dottorato per tenersi occupato e qualificarsi professionalmente in attesa di un lavoro di altro tipo. Il livello dei dottorandi è buono: c'è passione, curiosità, competenza, spesso entusiasmo. Questa buona situazione di partenza cambierà radicalmente con l'arrivo dei primi laureati post-riforma. Allora sì che sarà tragico.

**Claudia Lasorsa** Non lo so, le ragioni possono essere molteplici. In primo luogo, certo, la passione e l'interesse per le materie slavistiche. Poi perché in molti casi non esiste la prospettiva immediata di un impiego, quale che sia, e tanto meno secondo i gusti. Il livello odierno dei dottorandi in linea di massima è buono.

**Luigi Magarotto** Neanche la riforma Berlinguer-Zecchino-Moratti può far passare a molti giovani la voglia di studiare, di approfondire, di conoscere. Il dato sorprendente di questi mesi, però, è che la maggior parte

degli studenti si accontenta della laurea triennale. Pochi si iscrivono alla laurea specialistica. Pochissimi pensano al dottorato. Lo fanno, come dicevo, per sete di sapere, per migliorare la propria preparazione, per desiderio di acquisire un titolo che permetterà loro di intraprendere la carriera universitaria o perché non sanno cosa fare di meglio come ha dichiarato un certo numero di dottorandi nel vostro questionario. In questo ultimo caso pensano di studiare ancora un po' in modo da allontanare per tre anni la prospettiva del mondo del lavoro precario che li attende. Ai concorsi di dottorato non sono ancora arrivati i laureati con la laurea specialistica (questo accadrà tra un anno), per ora gli esami li sostengono i laureati del vecchio ordinamento, quindi non vedo grandi differenze di preparazione rispetto ai dottorandi dei corsi precedenti.

**Luigi Marinelli** Credo che ognuno abbia un suo perché. So che io all'epoca (II ciclo, cioè 16 anni fa) volevo continuare a studiare e, senza una qualche borsa di supporto, non me lo sarei potuto permettere.

**Gian Piero Piretto** Ritengo che lo stimolo sia ancora l'aspirazione (illusione) di potersi inserire in una carriera accademica. Così continuano a essere pensati, almeno sulla carta, la maggior parte dei dottorati. Come fucine di preparazione all'insegnamento universitario e alla ricerca scientifica. La situazione generale segnala con preoccupante urgenza che questo modo di concepire il dottorato dovrebbe essere cambiato, anche se l'incerto e allarmante stato dell'università e del paese non aiuta a identificare nuovi percorsi o modalità, scoraggia i giovani a intraprendere un simile percorso e mette i docenti in condizione di imbarazzo nel suggerire o promuovere l'investimento di anni in un progetto di dottorato. I dottorandi di oggi provengono ancora tutti dai corsi di laurea quadriennali. La loro preparazione è ancora di buon livello. Penso con scoramento, vista l'esperienza personale di questi primi anni di riforma, a quale potrà essere il grado di competenza con cui si presenteranno a un dottorato i laureati del tre più due.

**Barbara Ronchetti** Per amore dello studio. Per amore dell'Est Europa. Perché vince il concorso. Perché ha sentito le mie lezioni (scherzo, corre l'obbligo di specificare). Mi va bene tutto. Mi piace la sfida di giova-

ni occhi. Quello che mi affligge (e qui mi ripeto) è la mancanza di solidità. Senza forma non si dà forma al pensiero.

**Claudia Scandura** Secondo me il dottorato è un'opportunità fantastica per continuare a studiare quello che ti piace ed essere pure pagato! Almeno io la vedo così e così ho visto i miei anni di borsista e assegnista (ai miei tempi non c'era il dottorato). Penso che il dottorato debba essere considerato una specializzazione e non il primo gradino della carriera universitaria perché altrimenti si va incontro facilmente a delusioni. Del resto, anche all'estero si fa il dottorato per trovare un lavoro interessante e qualificato e non necessariamente per restare all'università. Penso che sia importante un coordinamento e un rapporto sempre più stretto fra i vari dottorati (sono diventati tanti!), in modo da poter offrire cicli di seminari più vari e di maggior interesse per i dottorandi in questi tempi di vacche magre. Leggendo la vostra anketa mi sono resa conto che conosco solo i dottorandi della mia università e che ignoro chi siano i dottorandi di slavistica delle altre università. Forse sarebbe utile una specie di mailing list fra i coordinatori dei vari dottorati per sapere chi fa il dottorato, dove e di cosa si occupa. Purtroppo per alcuni (viene fuori anche da alcune risposte) il dottorato è stata una scelta casuale e questo si riflette sia sull'impegno che sulle aspettative. Il livello dei dottorandi, almeno di quelli che conosco io, è molto vario e dipende dalla loro età, dalle esperienze, dal livello di preparazione. Alcuni di loro hanno le idee molto chiare su quello che vogliono fare, altri brancolano nel buio. Penso che sarebbe più utile fare il dottorato non immediatamente dopo la fine degli studi universitari ma dopo aver fatto anche qualche esperienza di lavoro. Aiuta a chiarirsi le idee.

**Giorgio Ziffer** Immagino che la molla prima sia la curiosità, la voglia di approfondire alcuni degli argomenti affrontati, o solo sfiorati, negli anni universitari. Qualcuno magari sogna già fin dall'inizio di intraprendere la carriera universitaria, il che non rappresenta di per sé un male, ma può esser fonte di cocenti delusioni. Sul livello dei dottorandi in generale mi è difficile pronunciarmi, anzitutto perché al di là del dottorato di Venezia e Udine non ne conosco molti altri. In ogni caso, mi sembra che dottorandi anche molto preparati non man-

chino, anche se la dote essenziale continua a sembrarmi il desiderio di imparare, di allargare i propri orizzonti, di estendere le proprie conoscenze linguistiche e culturali, insomma di nuovo la *curiositas*, la passione che un dottorando dovrebbe portare in dote, e che gli anni di dottorato dovrebbero ulteriormente rinvigorire.

**eSamizdat** Nel numero 2004/2 di *eSamizdat* abbiamo pubblicato un'inchiesta su come vive la propria attività formativa chi un dottorato in slavistica lo sta facendo. Il tema si è rivelato tanto "scabroso" che quasi la metà dei partecipanti ha scelto la strada delle risposte anonime. Secondo lei perché?

**Giovanna Brogi Bercoff** Non vedo perché il tema sia scabroso. A me pare normale. Io sono abituata a dire quello che penso e portarne le conseguenze. Oppure sto zitta. A me pare sciocco non dire il proprio nome. Chi fa delle affermazioni dovrebbe avere il coraggio delle proprie opinioni. È forse vero che ci sono alcuni docenti che potrebbero offendersi, ma è un rischio che comunque si corre. Ho notato, leggendo le risposte dei dottorandi, che in genere quelli che meno si lamentano sono quelli più bravi e avanzati. Forse non è un caso. In alcuni casi mi pare che siano anche degli eccessi di entusiasmo. Comunque, meglio sentire lodi che critiche non sempre giustificate. Ciò non toglie che alcune critiche sono giuste, e sono la prima ad ammettere che troppo spesso non faccio abbastanza per essere presente. Le ragioni sono varie: chi mi conosce le sa. Però sono sempre felice quando qualcuno mi interpella per sottoporre dubbi o problemi. Questo vuol dire che c'è interesse a quello che si fa. Forse i dottorandi stessi dovrebbero avere meno soggezione e rivolgersi loro stessi con domande e chiedendoci di dar loro ascolto.

**Guido Carpi** Mi sembra evidente: gli eroi morti non servono a nessuno.

**Francesca Fici** Ho letto le risposte e mi ha sorpreso il numero degli anonimi. Posso solo dire che evidentemente non sono abituati a discutere con i professori. Poveri tutti!

**Stefano Garzonio** Non credo di poter spiegare i motivi di tanta reticenza a firmare le proprie dichiarazioni, anche perché il dottorato dovrebbe essere contras-

segnato da un rapporto franco e critico tra docenti e dottorandi. Insomma, se qualcosa non va, bisogna denunciarla e senza patemi (nessuno rischia *sem' let na perekličke prosaživat' molodost' svoju*).

**Gianfranco Giraud** Forse perché la loro esperienza è talmente frustrante che non hanno voglia di parlarne. Se l'università sta diventando un maxi istituto professionale, il dottorato si sta licealizzando. Secondo la normativa vigente, o la sua interpretazione nella mia università, i dottorandi sono costretti a seguire lezioni non pertinenti e a sottoporsi a verifiche che sono spesso una pura perdita di tempo.

**Rita Giuliani** È una scelta che rispetto ma che non capisco: paura di ritorsioni da parte dei docenti? Ridicolo o spaventoso (a seconda dell'identità dei docenti interessati). La verità rende liberi e impedisce di nascondersi dietro accuse e recriminazioni generiche.

**Claudia Lasorsa** Il perché quasi la metà dei partecipanti ha scelto la strada delle risposte anonime alla vostra inchiesta lo lascio indovinare a voi.

**Luigi Magarotto** Non lo so, probabilmente perché qualche dottorando, avendo avuto intenzione di dichiarare come poi ha fatto che il dottorato non gli stava dando nulla e che era abbandonato a se stesso, temeva una eventuale ritorsione del suo docente.

**Luigi Marinelli** Credo dipenda dal loro livello di (auto)coscienza. Invece di vivere "politicamente" la loro condizione di dottorandi (come condizione cioè "pubblica", condivisa e condivisibile con altri), la vivono più privatamente, e temono forse per se stessi qualcosa che in realtà non dipenderà né dalle loro enunciazioni pubbliche né dai loro comportamenti. Ma credo che si sbagliano.

**Gian Piero Piretto** Oltre a uno scontato e fin troppo ovvio timore di uscire allo scoperto, credo che la ragione sia da leggere in una più seria e inquietante mancanza di rapporto o di fiducia tra docenti e studenti-dottorandi. Manca evidentemente una reale volontà di dialogo tra le parti. Da parte di molti studenti-dottorandi ho riscontrato uno scarso coinvolgimento o impegno a esigere rigore e serietà in ogni ambito del lavoro che il percorso

di dottorato prevede. Troppo facilmente giustificabile con il timore di ritorsioni per essere attribuibile solo a questo motivo. Se da parte di alcuni docenti manca effettivamente la disponibilità a dialogare serenamente con i discenti, a concepire il dottorato come un percorso di formazione e a non ridurre i rapporti a vessatorie sedute in cui ribadire la propria superiorità intellettuale rispetto a quella della controparte, sul fronte dei dottorandi ho notato troppo spesso una riduttiva tendenza a investire sul risultato a dispetto del procedimento. Tacitamente accettare (e di conseguenza anonimamente segnalare eventuali disfunzioni) una situazione non soddisfacente in nome di un non meglio definito quieto vivere che garantisca la più veloce possibile conclusione dell'esperienza, magari con uno pseudo consolatorio investimento in altre forme di studio o ricerca parallele al percorso di dottorato stesso.

**Barbara Ronchetti** Non credo di dover rispondere. Ma vorrei conoscere anch'io le motivazioni.

**Claudia Scandura** Lo ammetto, appena ho letto questa domanda, mi sono precipitata a scaricare il file dell'anketa e a leggere che cosa ci fosse di tanto scabroso, ma sono rimasta molto perplessa. Francamente non capisco proprio perché metà dei partecipanti abbia scelto l'anonimato per dire cose assolutamente ovvie e condivisibili che sono più o meno le stesse che dicono gli altri che declinano nome e cognome! La scelta dell'anonimato (che poi lo è per modo di dire perché alcuni anonimi sono riconoscibilissimi) è una scelta che non condivido assolutamente perché le critiche, se motivate ed espresse con educazione, sono ben accolte da tutti. Il dottorato costa tempo, impegno e lavoro anche ai docenti ed è nel loro interesse fornire ai dottorandi gli strumenti per una formazione soddisfacente. Se le critiche possono aiutarli a migliorare, a cambiare quello che non va, ben vengano! Inoltre, le risposte che pubblicate sono tutte così soft, stile dico/non dico, che non capisco proprio chi possano offendere! Se invece sono anonime perché non si sa mai... X me lo potrei trovare a un concorso, Y potrebbe pensare che non sono soddisfatto di come mi segue e roba del genere, allora scusatemi, ma mi sembra un modo di fare vecchio che mi stupisce trovare in gente giovane... Un'altra ragione della scelta dell'anonimato che mi viene in mente è legata al costume italico



per cui quando si tratta di farsi avanti, di dare le proprie generalità, di testimoniare a un incidente, ci si dilegua all'istante. Se è così, andiamo proprio male. . .

**Giorgio Ziffer** Evidentemente molti hanno preferito dare delle risposte anonime per timidezza e prudenza, e non per paura mi auguro (del resto le risposte anonime non si discostano affatto da quelle firmate). D'altra parte siamo oggi talmente abituati ai diritti della privacy, che nel carattere anonimo di molte riposte non ci vedrei un fatto negativo.

**eSamizdat** *Nelle (poche) reazioni dei docenti ci ha particolarmente colpito la frequenza con cui le annotazioni dei dottorandi vengono giudicate "ingenerose". Che impressione hanno fatto a lei e fino a che punto le sembra reale il quadro che emerge dalle parole dei singoli dottorandi?*

**Giovanna Brogi Bercoff** In verità mi sembra che i giudizi negativi non siano poi così numerosi. In buona parte gli studenti hanno qualche ragione seria per dire quello che dicono. Molti hanno notato che i docenti sono frastornati perché debbono far fronte a tutti i corsi, dai principianti ai dottorandi, e questo è vero. Inoltre la vita è resa molto difficile dalla mancanza di biblioteche funzionanti e centralizzate. Questo però nessuno sembra averlo notato, e invece io ritengo che alcune discipline rischiano il collasso proprio per questo. Forse questo interessa meno il russo e il polacco, perché ci sono molti libri in giro, privati o pubblici, ma diventa ogni giorno più drammatico per lingue e culture come quella ceca, quelle balcaniche, quella ucraina. Ritengo grave che nessuno dei dottorandi si sia lamentato dello stato delle biblioteche: capisco che loro stanno a lungo all'estero, ma i docenti lo possono fare sempre meno, e questo è uno dei danni più gravi.

**Guido Carpi** Io, al contrario, sono rimasto perplesso di fronte alle "sviolinate" francamente imbarazzanti fatte da alcuni intervistati ai propri *capataz*, con tanto di nomi e cognomi. . . Dubito peraltro che il servilismo faccia piacere a chi ne è destinatario. Per quanto riguarda le critiche, alcune le ho trovate un po' piagnone: ma che credono, di essere i primi a scontrarsi con indifferenza, scarso appoggio, routine, etc.? Comunque ammetto che, se mi avessero intervistato sei o sette anni or

sono, avrei forse detto le stesse cose. . . Molti intervistati mi sono al contrario parsi consapevoli della necessità di "uscire dal guscio" ed essere "propositivi": è questo l'atteggiamento giusto da parte di una persona adulta che ambisce a fare cultura. Ho trovato condivisibili le critiche sulla mancanza da parte nostra di una prassi comune nei confronti dei dottorandi, su una certa ingesatura dei programmi del primo anno, sulla "mancanza di un giusto equilibrio fra libertà di ricerca e attenzione per i passi che il dottorando sta muovendo". Vorrei però invitare i dottorandi a stare coi piedi per terra: la slavistica italiana è una disciplina di nicchia, strutturalmente debole, che ha goduto a lungo di una "rendita di posizione" grazie all'isolamento imposto alle culture slave da parte della guerra fredda. Con la nascita di una slavistica sempre più integrata a livello internazionale – per di più abbondantemente foraggiata da fondazioni internazionali (Soros e così via) – l'Italia rischia di diventare il proverbiale vaso di coccio. Da parte del dottorando sarebbe dunque lungimirante, come ho già accennato, iniziare fin da subito a sprovvincializzarsi.

**Francesca Fici** Non ho letto le reazioni dei docenti. Il quadro emerso dalle risposte dei dottorandi è molto pessimista, e credo che loro si aspettino dal dottorato molto di più di quanto non si possa loro dare.

**Stefano Garzonio** Intanto devo convenire che i problemi non mancano e non tutti possono ovviamente essere imputabili alla situazione generale dell'università italiana. Insomma sono pronto a prendermi le giuste critiche dei dottorandi, quando si parla di disponibilità o attenzione non sempre costanti. L'importante è capire fino a che punto siano motivate e come si possa ovviare alle carenze individuali. Certo è che il dottorato nella situazione italiana, specie un dottorato consortile che prevede continui spostamenti e che ora vive di e-mail, attachment, e tecnologie varie di contatto, presenta indubbi problemi logistici e organizzativi. Ciò significa che il dottorando deve fare molto da sé e, in primo luogo, trascorrere quanto più tempo possibile nel paese slavo di competenza. Il docente può essere soltanto un punto di riferimento, un sostegno.

**Gianfranco Giraud** Le reazioni dei dottorandi possono essere "ingenerose", ma molto spesso rifletto-

no il disagio di chi si sente sorvegliato piuttosto che stimolato, punito piuttosto che aiutato.

**Rita Giuliani** Sono stata una dei docenti che ha usato quell'aggettivo e l'ho usato come forma di *understatement*. A caldo, molte affermazioni, anche se non riferite a me e al dottorato che coordino, mi hanno stupito e ferito. Poi ci ho riflettuto su e ho pensato come sia giusto il concetto ebraico di "verità": il punto d'incontro tra la mia e la tua verità. Solo i dottorandi conoscono le difficoltà che incontrano nello studio, e che spesso i docenti non sospettano, e solo i docenti conoscono le difficoltà che incontrano nell'insegnamento e che spesso i dottorandi non sospettano. In realtà noi docenti lavoriamo fianco a fianco dei dottorandi nelle medesime "cave siberiane". E ciò che tiene in piedi la struttura è *unicamente* la nostra passione e il forte impegno personale. Ricordo come il professor Colucci, storico coordinatore del più antico dottorato in "slavistica" d'Italia, gravemente malato, si trascinasse spesso all'Ufficio dottorato, incurante dell'aspetto devastato da interventi chirurgici e cerotti, a perorare la causa del "suo" dottorato tra lo stupore degli impiegati, esterrefatti di fronte a una persona che, in quelle condizioni, non se ne stesse tranquillamente a casa. Dai lombi del dottorato in "slavistica" sono usciti 3 professori ordinari, un idoneato a professore ordinario, 9 professori associati e 9 ricercatori: perché brillanti, ovviamente, ma sicuramente anche perché seguiti nel loro cammino di formazione. Un dottorando che si cela sotto lo pseudonimo di "Anonimo 1" ha scritto nell'inchiesta: "l'abilità che i docenti ci trasmettono con maggiore passione è quella di eludere le proprie responsabilità; ed io imparo in fretta". Per fortuna, in questo caso il discepolo ha superato – in fretta – i maestri: che tristezza un'affermazione del genere, che sguardo superficiale dall'esterno! Non so chi sia "Anonimo 1", non so chi siano i suoi docenti, ma nel quadro fatto da lui non riconosco affatto i colleghi impegnati nei nostri dottorati di Slavistica. Un'altra osservazione fatta da più parti è quella che nel dottorato non si affrontano temi che corrispondano agli interessi dei dottorandi. Un'eventuale coincidenza mi sembrerebbe, oltre che chimerica, anche inopportuna. I dottorati sono infatti multidisciplinari, abbracciando varie lingue e letterature in una diacronia che supera i mille

anni di estensione. Che può fare il dottorato? Secondo me, garantire una formazione di base, che permetta di affrontare ricerche sui temi più svariati, e dare exempla di metodologia d'indagine critico/filologica, attraverso lezioni di argomento diverso.

**Claudia Lasorsa** A me le risposte dei dottorandi sono sembrate non tanto ingenerose, quanto franche, anche quando rivelano una certa amarezza e/o una certa dose di ingenuità. Il quadro complessivo che emerge dalle parole dei singoli dottorandi è abbastanza reale.

**Luigi Magarotto** Io conosco abbastanza quanto accade nel dottorato di Roma-Salerno con il quale collaboriamo (l'anno scorso i nostri dottorandi hanno seguito un seminario romano, mentre i dottorandi romani sono venuti a Venezia a seguirne uno nostro), ma ovviamente posso parlare per il dottorato di Venezia (che è consorziato con l'università di Udine). A Venezia organizziamo per i dottorandi un calendario di corsi dedicati soltanto a loro. Questi corsi sono tenuti da docenti dell'università di Venezia e di Udine, ma soprattutto da docenti che invitiamo da altre università, in particolare straniere. Secondo il calendario di quest'anno<sup>1</sup>, tra lezioni e seminari si tratta di 100 ore tenute da 10 professori. I dottorandi del primo anno sono tenuti a frequentare 75 ore e i dottorandi del secondo anno 45 ore, ma se sono all'estero per la ricerca relativa alla propria tesi, sono esentati. I dottorandi del terzo anno non sono tenuti a frequentare lezioni perché devono scrivere la tesi. Alle lezioni o ai seminari i dottorandi devono arrivare conoscendo a grandi linee il tema che sarà trattato, per cui ricevono, circa un mese prima dell'inizio delle lezioni o dei seminari, una bibliografia essenziale che devono leggere. Inoltre i nostri dottorandi devono imparare, nei tre anni del dottorato, una seconda lingua slava, se non la sanno già. Fin dai primi giorni, al dottorando viene assegnato un tutor con il quale egli dovrà vivere in simbiosi. Il tutor lo seguirà per tutta la durata dei suoi studi, controllerà il suo lavoro, gli suggerirà letture indispensabili alla formazione di uno slavista e al tutor il dottorando si rivolgerà per consigli teorici e pratici, insomma il tutor diventerà il suo angelo custode. All'inizio del secondo anno, quando il dottorando

<sup>1</sup> Il calendario è consultabile all'indirizzo web <[http://venus.unive.it/angloam/dipa/phd\\_text.htm](http://venus.unive.it/angloam/dipa/phd_text.htm)>.

sceglie, in accordo con il tutor, il suo tema per la tesi, gli vengono anche assegnati un relatore e un correlatore che lo seguiranno durante tutta la sua ricerca per la tesi. Come si vede dal calendario, i temi trattati nelle lezioni e nei seminari sono i più diversi, nell'ambito però della slavistica. Non sono, si chiederà qualcuno, un po' dispersivi? Il fatto è che il concorso non è vinto da persone che hanno la stessa formazione (mettiamo quattro russisti o quattro polonisti), ma quest'anno, ad esempio, hanno vinto due boemiste e due russisti, quindi bisogna che la loro preparazione si integri a vicenda. D'altra parte se un russista impara qualcosa del movimento hussita o un boemista viene a sapere che negli scavi di Novgorod si sono scoperte delle iscrizioni su corteccia di betulla non c'è nulla di male, anzi approfondisce la sua preparazione slavistica. Tuttavia la cosa che ritengo più importante in queste cento ore di lezioni è che esse sono svolte da professori diversi e soprattutto provenienti da altre università e da altri paesi. Questo permette ai dottorandi di conoscere approcci metodologici differenti, se non nuovi, di percepire l'aria che si respira nella slavistica degli altri paesi. Insomma prima di tutto un dottorando, prima ancora del movimento hussita o delle iscrizioni su corteccia di betulla, deve imparare varie metodologie di ricerca in modo che quando comincerà a camminare da solo sia in grado di svolgere il suo lavoro a un buon livello. Per i dottorandi con borsa seguire il calendario che ho esposto non è un problema (essere pagati per studiare capita poche volte nella vita), mentre più difficile è per i due dottorandi che non hanno la borsa e che devono svolgere qualche lavoro precario per poter studiare. A loro noi veniamo incontro rimborsando spese di viaggio e, parzialmente, i soggiorni all'estero. Se però i fondi del dottorato l'anno prossimo saranno tagliati, come da noi hanno già annunciato, non so come faremo ad aiutare finanziariamente i dottorandi senza borsa. Mi rendo perfettamente conto che il lavoro che svolgiamo a Venezia con i dottorandi può da alcuni essere ritenuto ottimo (mi offrono molte possibilità di apprendere!), mentre da altri può essere sentito troppo pesante e invasivo (controllano ogni minuto della mia vita e non permettono che io segua i miei interessi! si lamentavano molti dottorandi nel vostro questionario). Sulla questione degli interessi del dottorando che non vengono minimamente tenuti

in debita considerazione dagli organizzatori dei dottorati vorrei chiedermi: quali sono gli interessi coltivati da chi vince un concorso di dottorato in slavistica? Nel novanta per cento dei casi sono legati agli studi compiuti per la preparazione della tesi di laurea. Qualche anno fa, dopo aver vinto il concorso per accedere al dottorato, è venuto da me un dottorando dicendomi che aveva fatto una tesi su Venedikt Erofeev e che intendeva continuare gli studi e scrivere la tesi di dottorato sullo stesso autore. Naturalmente io gli ho risposto che doveva rimboccarsi le maniche per imparare molte altre cose, oltre a Erofeev. Ho avuto un atteggiamento repressivo? Non lo credo.

**Luigi Marinelli** Non amo molto gli aggettivi in uso ("rigoroso", "fiducioso", "in-generoso"), e quindi non rispondo. Certo che, se ciascuno di noi docenti si dovesse *seriamente* impegnare in tutto quello che gli è richiesto dalla "nuova" università (specie quelli come me che sono sostanzialmente soli in una sede a insegnare una determinata disciplina), dottorati compresi, credo che avrebbe pochissimo tempo per dormire (senza parlare dello studio!).

**Gian Piero Piretto** Mi dispiace per l'anonimato, visto che sono d'accordo con una gran parte delle obiezioni sollevate dai dottorandi, per lo meno rispetto alle situazioni di dottorato con cui ho avuto a che fare direttamente o che ho conosciuto da vicino. Credo però che una fattiva soluzione o intenzione di riforma possa avvenire soltanto attraverso un aperto confronto tra dottorandi e docenti e che le segnalazioni dell'anketa siano state utili per sollevare un problema, ma che se si intende procedere operativamente le modalità di dibattito dovrebbero cambiare.

**Barbara Ronchetti** Mi sembrano risposte sensate e consapevoli, talvolta disorientate, ma è più che comprensibile. Ritengo che il disagio espresso dai dottorandi sia in parte lo specchio del disagio che attraversa la vita accademica e in parte l'espressione (legittima) di attese sospese. Un solo rammarico: qualche nota di aspra arroganza che spezza il filo della discussione.

**Claudia Scandura** Le annotazioni dei dottorandi mi sono sembrate nel complesso condivisibili (specialmen-

te quelle del povero anonimo che una volta al mese se ne va a sentire una lezione di due ore sulla città!) anche se sono un po' generiche e non sanno a volte operare dei distinguo. Il dottorato di cui faccio parte io ha organizzato ad esempio due cicli di lezioni sulla versificazione tenuti da Maksim Šapir. Non sto a farvi il pianto greco su quante lacrime e sangue siano costate queste lezioni (soldi, invito, telefonate, reperimento di un alloggio, inviti a cena, transfer da e per l'aeroporto, e così via) perché ritengo che tutto questo rientri nei nostri compiti, ma vi assicuro che la risposta dei dottorandi a queste splendide lezioni è stata inferiore a quella che mi aspettavo. Per ragioni varie, fra cui anche un po' di pigrizia mentale, i dottorandi (non tutti, ovviamente) mi sono sembrati poco consapevoli della possibilità di crescita e di maturazione che veniva loro offerta. Lo ammetto: ho pensato che forse era meglio non stare ad ammattirsi tanto per organizzare qualcosa di veramente valido ma aspettare che qualche studioso di più o meno chiara fama passasse per Roma... Un'altra cosa che proprio non riesco a capire è perché i dottorandi siano in genere così stanziali. L'idea di andare all'estero per più di un mese li manda nel panico e non vedono l'ora di tornare in Italia, nonostante si rendano conto che soggiornare all'estero fa la differenza... Preoccupante e avventata mi è parsa la richiesta di alcuni dottorandi di essere impiegati in corsi e lezioni. Non si rendono conto che si tratterebbe di sfruttamento bello e buono? Innescare meccanismi di precariato è molto pericoloso ed è avvilente per chi si trova in condizione di doverli subire.

**Giorgio Ziffer** A me personalmente non sono sembrate "ingenerose" nel loro complesso, tutt'altro. Il quadro che ne emerge credo sia realistico, con le sue luci e le sue ombre.

**eSamizdat** *Di cosa ci sarebbe bisogno per trasformare i dottorati in modo tale da rispondere non solo alle aspettative dei docenti, ma anche a quelle dei dottorandi?*

**Giovanna Brogi Bercoff** Penso che si dovrebbe ridurre il numero, fare 2-3 scuole serie con vari docenti, magari con una dislocazione geografica razionale e, forse, con una qualche specializzazione più specifica. È del tutto assurdo che ci sia un dottorato di slavistica in

ogni università: so che dico una cosa impopolare, ma ci sono troppi posti e così non c'è né specializzazione né selezione.

**Guido Carpi** In particolare, sono interessanti le proposte di Guagnelli a pp. 240–241. Alla scarsità di coordinamento fra noi docenti, peraltro, mi sembra che i dottorandi rispondano egregiamente organizzandosi in proprio, anche al di là dei singoli dottorati: ultimamente se ne sono avuti numerosi esempi (workshop, miniconvegni), che noi docenti dovremmo incoraggiare e supportare.

**Francesca Fici** C'è bisogno di ripensare tutto il percorso universitario; c'è bisogno di convincersi che studiare, a tutti i livelli, è un lavoro, che come tale richiede impegno e anche compenso. E che per i dottorandi, per i primi due anni, dovrebbero essere pensati dei corsi specifici o in comune con altri corsi di livello non elementare. Dovrebbe essere anche previsto un impegno, sia pure limitato, di docenza, perché molte cose si cominciano a capire quando si cerca di comunicarle agli altri.

**Stefano Garzonio** Quali siano le aspettative dei docenti io non lo so e anzi per rispondere alle mie aspettative i dottorati italiani dovrebbero trasformarsi radicalmente, ma questo è un altro discorso, assai lungo e complesso. Per quanto riguarda i dottorandi ritengo che sia indispensabile il contatto costante con centri slavistici che abbiano una qualche vivacità culturale, uno sviluppo tecnologico adeguato delle strutture, la possibilità di avere esperienze di insegnamento e di partecipazione a convegni e incontri (non necessariamente per soli dottorandi, ma anche individualmente e possibilmente anche all'estero).

**Gianfranco Giraud** Senz'altro di una normativa più agile, di disponibilità dei docenti a essere meno giudici severi e più guide disponibili a studiare insieme ai dottorandi; ma, soprattutto, una qualche speranza di uno studio che come unico sbocco ha situazioni di eterno precariato.

**Rita Giuliani** Innanzitutto che i dottorandi esponessero chiaramente i loro desiderata. Poi che usassero ciò che la struttura mette loro a disposizione: ogni dotto-

rando ha un tutor, di cui ha i vari recapiti. Se non lo contatta e poi si sente smarrito e solo, la colpa non è certo del tutor. Oltre ad avere una vita personale e familiare, il tutor insegna nei corsi della laurea triennale, di quella specialistica, di dottorato, segue tesi di laurea di primo livello, di secondo livello, di dottorato, di ordinamento quadriennale, fa esami, partecipa alle riunioni degli organi collegiali, sta in commissioni di vario tipo e, da ultimo, tenta anche di sopravvivere come studioso, di fare ricerca: studiare, pubblicare, andare a convegni. Molto spesso il tutor è anche docente pendolare. Chiedergli di essere lui a prendere l'iniziativa per contattare il dottorando, mi sembra un po' utopistico e un po' superomistico! Inoltre i dottorandi potrebbero essere propositivi e avanzare proposte di vario tipo: incontri di studio, conferenze, e così via. In realtà il dottorato può essere l'occasione di una grande crescita culturale, di una bella avventura intellettuale. Bisognerebbe sfruttare a pieno le opportunità che il sistema offre: non sono molte, ma ci sono. Poi ci sarebbe bisogno di adeguare il dottorato alle aspettative dei docenti: ad esempio, un computer non obsoleto, che permetta di far girare software e aprire le pagine internet necessarie, personale amministrativo che facesse lavoro di segreteria e di archivio, che aprisse e chiudesse le sedi, procedure di pagamento più snelle, per cui un professore straniero di passaggio percepisca in tempo reale l'onorario per le lezioni tenute e che il coordinatore non sia costretto ad anticiparglielo di tasca sua. Capita anche di dover anticipare spese d'albergo e, è successo anche questo, di offrire di tasca propria l'albergo al professore ospite. Carina questa, no?

**Claudia Lasorsa** Ci sarebbe bisogno di un migliore clima complessivo, connesso a una totale disponibilità di tutti i docenti a lavorare "per la causa", ciascuno nell'ambito delle proprie specifiche competenze, e di una serenità esistenziale. Ma non si può pretendere categoricamente questo dai docenti. Oggi meno che mai. Tutti, o quasi tutti i docenti seri oggi per i motivi già esposti (attacco frontale politico all'università come ambito principale del sistema nazione per la formazione superiore e la ricerca, licealizzazione del corso triennale e declassamento delle filologie) sperimentano le conseguenze di una riforma affrettata, di una perestrojka del

sistema università che tiene continuamente in fibrillazione. I mancati investimenti nella ricerca, i tagli ai finanziamenti demoralizzano. È ovvio che i dottorandi ne risentano.

**Luigi Magarotto** Da quanto detto più sopra e tenendo conto di ciò che mi raccontano i colleghi che dirigono dottorati di scienze umane in Francia e negli Usa, credo che il dottorato di Venezia sia organizzato in modo da permettere a un dottorando di apprendere seriamente una metodologia, imparare cose nuove e svolgere una ricerca seria guidato da un tutor e da un relatore. Per quanto ci riguarda, il problema primario che si pone non è, mi pare, l'organizzazione del dottorato, ma il fatto che i due dottorandi che non hanno la borsa devono lavorare per guadagnare dei soldi e nello stesso tempo adempiere agli obblighi del dottorato come i loro compagni che hanno la borsa. Il problema ancora più grosso, verrà dopo la tesi, quando dovranno trovarsi un lavoro. Ma questo è un altro discorso. Comunque a fine febbraio a Venezia si addotteranno 5 persone. Dopo la discussione (in modo che non ci siano timori di ritorsioni) potete intervistarli e chiedere le loro opinioni sul dottorato che hanno appena concluso. Da parte mia ho già inviato loro un questionario, pregandoli di farmi avere, (ben inteso dopo la discussione), le loro osservazioni e le loro critiche sul dottorato che stanno concludendo.

**Luigi Marinelli** Di meno dottorati (locali) e di una forza lavoro docente meno oberata di altro lavoro (né didattico, né scientifico).

**Gian Piero Piretto** Quella che considero esigenza primaria, e che mi ha spinto alcuni anni fa a dimettermi dal collegio docenti di cui facevo parte, è il riconoscimento del dottorato come percorso di formazione e la conseguente necessità di seguire i dottorandi attraverso seminari, attività didattiche espressamente pensate e realizzate per loro, riscontri regolari e costanti, impostazioni metodologiche. Evitare le convocazioni finalizzate esclusivamente alla verifica, spesso affrettata e inquisitoria, di capitoli o parti di tesi. Evitare le lezioni-conferenze, anche di studiosi di prestigio, avulse da qualsivoglia contesto di studio o conseguente rielaborazione del contributo. Coinvolgere i dottorandi in

attività seminari, esperienze didattiche (ridotte e seriamente motivate), convegni o giornate di studio che confluiscono in una ripresa analitica dell'evento, analizzato e discusso, per evitare che cada nel nulla o si risolva in un'escursione priva di approfondimenti, spirito critico e utilità pratica.

**Barbara Ronchetti** Credo che se un dottorato fosse in grado di rispondere alle aspettative scientifiche e didattiche dei docenti, condivise e apprezzate reciprocamente dai membri del collegio, sarebbe in grado di soddisfare a pieno anche quelle dei dottorandi. Non è infatti la consonanza delle inclinazioni artistiche, la predilezione comune per un certo tema, una determinata epoca o una forma specifica ad avere rilevanza rispetto alla capacità di suscitare interesse. La chiave più importante è nella possibilità di offrire passione rigorosa e condivisa. Ho scelto il punto di vista *ex cathedra* per rispondere a questa domanda non solo per ragioni semplici, legate al mio ruolo di docente (sebbene la memoria del dottorato milanese sia comunque sempre viva), ma per un convincimento più profondo, che assegna ai professori il dovere di costruire percorsi formativi e di ricerca da offrire come *exemplum* (auspicandosi poi che, dopo averlo condiviso, gli allievi lo sappiano ripudiare). Mi sembra, infine, oggi più che mai fondamentale riscoprire la necessità dello studio "pedante" (una parola che vengo vieppiù apprezzando) e affermare il ruolo guida della poesia (preferisco questo termine rispetto ad altre pur degne varianti, usate per descrivere gli incerti confini del nostro oggetto dei desideri) nel cammino infinito della conoscenza.

**Claudia Scandura** Di un po' più di entusiasmo e della consapevolezza che un corso di dottorato aiuta ad approfondire e indirizzare gli studi ma non assicura un lavoro. Inoltre, bisogna avere le idee chiare su quale tema si vuole approfondire e perché. Tanto per restare nell'anonimato, se un dottorando si ostina a fare una tesi sull'alchimia, mi spiegate voi che c'entra con la slavistica? Che cosa ci si può aspettare da parte di docenti che di alchimia non si interessano? Sarebbe quindi il caso che i dottorandi si chiedessero se hanno fatto la domanda per entrare nel dottorato giusto per loro, e non si presentassero al concorso tanto per fare qualcosa. Ho molto apprezzato quello che dice un dottorando (non anoni-

mo) a proposito del fatto che non ha accettato per due anni di entrare nel dottorato perché era senza borsa. Mi pare un modo di ragionare sensato, molto più di quello di altri che accettano e poi si lamentano di non avere la borsa. Francamente non capisco cosa voglia dire anonimo 9 quando dice di aver accettato il dottorato senza borsa "per fede in un'ideale comunità scientifica". Forse non capisco perché non sono credente. Ho invece molto apprezzato l'atteggiamento pragmatico di Alessandro Catalano che se ne è andato a Vienna e confesso di invidiarlo un po'...

**Giorgio Ziffer** La domanda è più difficile di quel che sembra, perché molto dipende in realtà dal particolare rapporto che si crea tra il dottorando e il professore che lo segue (o i professori che lo seguono) durante la stesura della tesi. Lì non esistono ricette, formule magiche, tabelle ministeriali che tengano. Personalmente, avendo vissuto gli anni del mio dottorato come un'esperienza esaltante, ed essendo molto grato a chi allora mi ha seguito e aiutato, ho cercato e cerco di comportarmi allo stesso modo nella mia veste di docente. In questi anni spero dunque di essere riuscito a trasmettere qualcosa ai dottorandi con i quali ho lavorato, sicuramente da loro ho imparato parecchio. Sarebbe forse bene se almeno in parte i futuri dottorandi seguissero un dottorato con docenti diversi da quelli conosciuti prima di arrivare alla laurea, magari anche in un'altra sede universitaria. So che è difficile, soprattutto quando un dottorando non percepisce alcuna borsa di studio, però questo sarebbe anche un modo per combattere la provincializzazione di cui dicevo prima.

**eSamizdat** La nostra rivista è regolarmente registrata presso il Tribunale di Roma e ha un codice ISSN. Per ora è una rivista esclusivamente elettronica, ma da parte nostra abbiamo espletato tutti gli obblighi burocratici affinché i contributi da noi pubblicati siano a tutti gli effetti validi anche ai fini concorsuali. La reale considerazione nei concorsi dipende però naturalmente dalle singole commissioni. Ci piacerebbe sapere qual è la sua opinione rispetto all'editoria elettronica e quale sarà il suo atteggiamento nei concorsi futuri. . .

**Giovanna Brogi Bercoff** Sono assolutamente favorevole all'editoria elettronica e per conto mio non farei

gran differenza nella valutazione di un articolo sulla base della rivista in cui è pubblicato. Se l'articolo o la recensione (o qualsiasi altro intervento) è buono, lo valuto oggettivamente come tale. Detto questo, mi pare importante che la vostra rivista conservi il suo carattere di "palestra", un po' anche di "avanguardia" e di dibattito aperto e sincero, forse a volte anche un po' provocatorio.

**Guido Carpi** Considero l'editoria elettronica una risorsa straordinaria. Se a un concorso di cui sono in commissione mi capita un candidato che partecipa, ad esempio, all'allestimento di una biblioteca on line (tipo feb-web.ru, per intenderci), lo considererò un ottimo titolo.

**Francesca Fici** Naturalmente l'editoria su carta è immediatamente visibile, sia all'autore, che ai lettori e ai commissari dei concorsi. Con tutto questo, io credo che sia uno strumento molto interessante, perché consente a ciascuno di conservare ciò che interessa. Come ho già detto anche ad Alessandro, è una bellissima iniziativa.

**Stefano Garzonio** Ritengo che le riviste elettroniche abbiano pari dignità di quelle tradizionali a stampa. Non esiste alcun problema di valutazione relativo ai lavori presentati in questa veste.

**Gianfranco Giraud** Contrariamente a tendenze invalse recentemente (tipo *impact factor* ed altre americane), ritengo si debba giudicare il contenuto e non il contenitore. Così ho sempre fatto e continuerò a fare.

**Rita Giuliani** È questione solo del materiale impiegato: carta o byte. Non ho nessuna remora contro le versioni elettroniche. Come esponente di una vecchia generazione, ho un bisogno fisico di carta (e matita!) per capire e rivedere un testo: non ho discernimento né grafico né scientifico nei confronti di un testo che appaia sul display, ma questo è un mio problema, risolvibile facilmente con la stampa dei testi.

**Claudia Lasorsa** La mia opinione rispetto all'editoria elettronica è positiva, anche se personalmente amo tenere il libro in mano. Ai fini concorsuali i contributi, a mio parere, saranno giudicati secondo il loro valore scientifico oggettivo.

**Luigi Magarotto** Si sa benissimo che la serietà della sede dove si pubblica un articolo non è dovuta al fatto che sia cartacea o elettronica, ma dal comitato scientifico che vaglia gli articoli che riceve. Voi sapete che molte riviste nel mondo, anche quando ricevono un articolo da una persona famosa, lo inviano a due specialisti dell'argomento (*referees*) che valutano l'articolo ed esprimono la loro opinione. Ora questi specialisti hanno tre opzioni: 1. possono dire che l'articolo va bene se ritengono che vada bene; 2. possono proporre di sviluppare in certi punti l'articolo, magari suggerendo altre fonti bibliografiche, e di tagliarlo in certi altri; 3. possono respingere l'articolo, ritenendolo insufficiente. Se anche voi operate in questo modo bisogna riconoscervi la massima serietà scientifica.

**Luigi Marinelli** L'editoria elettronica non è sostanzialmente diversa, secondo la legge, credo, da quella cartacea. L'unico criterio di valutazione di un testo comunque pubblicato è per me quello della sua validità e originalità scientifica.

**Gian Piero Piretto** Sono in prima persona coinvolto in un'esperienza sperimentale, in corso di elaborazione, relativa a una rivista-dossier-forum in formato elettronico. Credo che, previa registrazione ed espletazione di tutti gli obblighi legali, il formato di una rivista o pubblicazione non possa determinarne il valore o la serietà scientifica. In occasione di concorsi considererò pienamente valido e degno di essere sottoposto ad attenzione e valutazione ogni contributo in veste elettronica che abbia ottemperato gli obblighi di legge sull'editoria.

**Barbara Ronchetti** L'editoria elettronica è preziosa e in crescita. Mi aspetto che oltre a belle riviste come la vostra si arrivi (anche in campo slavistico) alla produzione di ipertesti, portali tematici e così via. Qualche progetto interessante c'è, mi auguro che vada a buon fine. Sarebbe una conquista notevole. La comunità scientifica internazionale ha affrontato da tempo questo argomento, trovando risposte diverse nelle varie discipline. Il primo obiettivo è definire i criteri di scientificità di una rivista o di una pubblicazione on line; è particolarmente importante, per il nostro settore, accertare la chiarezza e l'attendibilità delle fonti (chi pubblica e come, ma, soprattutto, affidabilità delle coordinate edi-

toriali); per il resto i parametri di giudizio sono quelli consueti, che regolano la valutazione degli articoli scientifici. Nel caso di pubblicazioni multimediali su cd o in linea, il problema è più complesso, soprattutto là dove i dati sono sottoposti ad aggiornamenti o modificazioni costanti.

**Claudia Scandura** Ragazzi, il problema che ponete è reale anche se secondo me il punto fondamentale è il valore dei contributi e non il fatto che la rivista sia elettronica. Detto questo, non ho nulla contro le riviste elettroniche tranne il fatto che non riesco a leggerle a lungo perché mi fanno male gli occhi. Per questo vi ho chiesto le copie stampate e sono contenta di sapere che vi siete organizzati per poterle vendere. Penso che però in futuro di concorsi ce ne saranno pochini perché l'università italiana terrà tutti a lavorare fino agli 80 anni. Mi pare inoltre che questa domanda c'entri poco con il monitoraggio dei dottorati. A parte questo, la rivista mi sembra interessante e varia anche se a volte un po' presuntuosa e autoreferenziale. Se posso darvi un consiglio, vi suggerirei di smorzare un po' il tono giovanilistico anche perché gli anni passano per tutti.

**Giorgio Ziffer** Credo che una rivista elettronica non vada di per sé giudicata in maniera diversa da una cartacea. In generale poi, credo che i lavori scientifici vadano giudicati in sé e per sé, indipendentemente dal luogo dove appaiono, nel senso che la pubblicazione in una sede prestigiosa non garantisce certo a priori che un dato lavoro sia di livello ottimo, e viceversa un lavoro che esce in una rivista poco nota non deve rappresentare per forza un contributo scadente.

**eSamizdat** Ovviamente sia la precedente anketa che questa rischiano di essere di parte visto che le domande le abbiamo pensate noi. C'è qualcosa che vorrebbe aggiungere e che noi non abbiamo considerato?

**Giovanna Brogi Bercoff** Vorrei aggiungere che per conto mio andrebbe riformato un po' tutto il sistema didattico, soprattutto per gli anni superiori, ossia il biennio e il dottorato. Penso che si dovrebbero fare meno lezioni cattedratiche e più seminari. Nel numero precedente qualcuno si è lamentato che non si tien conto abbastanza degli interessi dei dottorandi. In realtà,

è molto difficile farlo, primo perché ogni docente ha competenze comunque limitate, secondo perché è anche bene che impariate qualcosa di diverso dal vostro stretto campicello. Comunque un fatto è certo: ed è che in Italia si fanno pochissimi seminari e lavori individuali o di gruppo di studenti e dottorandi. Questo per conto mio è molto dannoso, fa restare l'Italia indietro nello sviluppo moderno, soprattutto in considerazione della terribile mancanza di biblioteche serie di cui si parlava sopra. Ai dottorandi non faccio mai lezioni cattedratiche, cerco solo di indirizzare le loro letture e farli ragionare, per poi possibilmente tirar fuori un "paper" (o anche una recensione, a qualcosa di simile). Mi piacerebbe sapere cosa pensano di questo i dottorandi!

**Guido Carpi** Colgo l'occasione per dare una dritta ai dottorandi secondo il più pragmatico *baron-style*: secondo ricerche che circolano fra gli addetti ai lavori, nel 2008–2012 si verificherà una gobba nel pensionamento dei colleghi anziani. Si potrebbero aprire prospettive concorsuali interessanti: si tratta di vedere se le risorse liberate da tali pensionamenti verranno impiegate per attirare forze fresche, o – come mi sembra purtroppo probabile – per gli scatti di carriera dei già garantiti.

**Stefano Garzonio** Ci sarebbero molte cose, è ovvio. Qui vorrei solo aggiungere che, tenendo conto dell'evidente disagio vissuto oggi dall'università italiana e le sue nebulose prospettive future, forse sarebbe il caso di ripensare in generale le finalità stesse del dottorato e favorire al suo interno profili più ampi che prefigurino anche diversi sbocchi professionali. Questa esigenza richiederebbe un evidente sforzo di riqualificazione anche da parte dei docenti. La creazione di esperienze pilota in un primo momento assai circoscritte e limitate mi sembra indispensabile. A questo punto si pone la questione del sostegno economico e della sponsorizzazione di questo tipo di esperienze. Purtroppo l'innovazione, come le riforme, non la si fa a costo zero. Forse l'allentamento di qualche laccio burocratico-amministrativo potrebbe favorire un qualche progresso. Per il resto sono necessari entusiasmo e amore per il rischio (quello che non c'è nell'università italiana di oggi).

**Gianfranco Giraud** Che male c'è a essere di parte?



**Rita Giuliani** Si potrebbero e si dovrebbero fare tante altre considerazioni. Forse la cosa migliore sarebbe organizzare un incontro tra docenti e dottorandi e discuterne per un'intera giornata (provo a lanciare quest'idea). Sarebbe importante, anche per rendersi conto di una realtà strisciante e di "tendenza": la progressiva soppressione dei dottorati in slavistica, inglobati in maniera coatta in dottorati in letterature comparate, in cui la specificità slavistica si annacqua e si perde. Siamo forse, come i dinosauri, a rischio d'estinzione? E che possiamo fare, docenti e dottorandi, per garantirci la sopravvivenza?

**Claudia Lasorsa** Che cosa vorrei aggiungere? Una considerazione: è necessario che voi allargiate il vostro orizzonte all'Europa, almeno, ma anche agli Usa e ai paesi slavi. La tendenza attuale è quella di "internazionalizzare" i dottorati attraverso programmi congiunti e/o integrati (e i dottorati vengono valutati in maniera rilevante anche in base alle relazioni che intrattengono con istituzioni straniere: docenti e dottorandi).

**Luigi Magarotto** Credo che abbiamo chiacchierato abbastanza. In conclusione si potrebbe auspicare una maggior collaborazione tra i dottorati in slavistica esistenti in Italia in modo da sfruttare le diverse sinergie. Però questo comporta notevoli costi di alloggio e di trasporto. Già mi sembrano molto positive le iniziative come il seminario per dottorandi organizzato ad aprile 2003 a Gargnano o il convegno di studi per docenti e dottorandi che c'è stato l'anno scorso a Salerno. Una cosa analoga la stanno preparando ora i colleghi del dottorato di Milano. Iniziative simili noi a Venezia le facciamo tra docenti e dottorandi di aree diverse, ma su un tema comune. Per esempio l'anno scorso sul tema Memoria, scrittura, censura hanno parlato 6-7 docenti e 19 dottorandi (ripeto di aree diverse). Tutte le relazioni di quella giornata sono già state raccolte e presto saranno pubblicate nel primo numero dei quaderni del nostro dottorato.

**Luigi Marinelli** Perché non organizzate una discussione pubblica sui risultati di questi vostri questionari?

**Gian Piero Piretto** Vorrei segnalare la necessità che in vista delle modifiche che già stanno riguardando i dot-

torati di ricerca (aggregazioni, compattazioni e così via) si tenga conto, anche nell'ambito della slavistica, dell'esigenza di formare figure non esclusivamente centrate sulla letteratura, ma su indispensabili percorsi affini quali la didattica delle lingue, la linguistica e, non ultima, la culturologia.

**Barbara Ronchetti** Le vostre indagini non sono di parte sono, per l'appunto, vostre. Detto questo vorrei concludere con una chimerica visione. Una università, la nostra. Una biblioteca aggiornata e ordinata, aperta anche la sera; un laboratorio informatico, un bar al coperto con salette di lettura, un parco, una piscina a bassi costi; aule attrezzate; uno studio, un cassetto, una scrivania con qualche oggetto a me caro, una segreteria studenti che conosce i ragazzi per nome, li segue, li aiuta. Un progetto di ricerca finanziato che mi permette di offrire opportunità ai giovani valenti, un comitato scientifico che discute i risultati condivisi della ricerca svolta. Certezze sulle prospettive di sviluppo della disciplina nell'arco di cinque anni (che questo auspicio non sia una traccia di sovietiche reminiscenze?). E poi anche un castello con le torri merlate, l'*izba* che gira sulle zampe di gallina, il principe azzurro che vola sulle ali dell'uccello di fuoco...

**Claudia Scandura** Vi dico cosa manca a me nei dottorandi: la curiosità e la vivacità! A volte mi sembrano immersi in un sonno perenne in attesa del bacio che li consacrerà docenti... Vi faccio un esempio spicciolo: in occasione del Festival russo organizzato all'Auditorium di Roma mi sono data da fare come una matta per avere dei biglietti gratis. Sono riuscita ad averne 60, credete che ci sia stato un dottorando (dico 1) che me li abbia chiesti? Probabilmente ignoravano che all'università ci fossero dei biglietti perché il binomio cultura/università non è evidentemente così lampante per loro come lo è per me, inoltre il dottorando medio non considera l'università come il suo primo luogo di riferimento ed evita come la peste i luoghi dove potrebbe incontrare un docente (che va cercato solo se c'è bisogno di chiedergli qualcosa). Sono andata a quasi tutti gli spettacoli e non ho incontrato mai più di un paio (al massimo 3) dottorandi e la stessa cosa mi è capitata agli incontri, ai film. È vero, non tutti sono russisti, non tutti abitano a Roma, ma cosa vuol dire per voi studiare

slavistica se non ve ne frega niente di Šnitke o di Fomenko? Che slavisti volete essere se pensate che Šnitke sia tedesco? Scusate, ma è questo che fa la differenza, ve lo dice una che il dottorato non l'ha fatto, ma *slava Bogu!* ha studiato con Ripellino!

**Giorgio Ziffer** La vostra preoccupazione per la nuova natura che il dottorato è venuto assumendo in questi ultimi anni è più che legittima, e credo che la vostra iniziativa sia lodevole. Avrei solo un piccolo suggerimento: perché non guardare anche ai dottorati in slavistica di altri paesi non slavi, per vedere come sono organizzati, quali sono le aspettative dei dottorandi francesi, inglesi, tedeschi, quali le loro effettive carriere dopo il dottorato e così via? In quei paesi un dottorato come quello che progressivamente ha preso corpo da noi esiste da tanto tempo, e forse – ora che anche in Italia il dottorato non è necessariamente o quasi il primo gradino di un *cur-sus honorum* esclusivamente accademico – uno sguardo comparativo potrebbe risultare utile.

### **Giuseppe dell'Agata**

Alcune considerazioni sull'attuale dottorato di ricerca

I giovani che sono stati ammessi nell'ultimo ventennio al dottorato di ricerca lo hanno recepito, del tutto correttamente, come un passaggio in qualche modo "organico" a un percorso di crescita postuniversitario. Il fatto che in precedenza non fosse stato istituzionalizzato non significa naturalmente che percorsi di studi postgraduati, specializzazioni, *aspirantury* o quantaltro non ricoprivano una analoga funzione di formazione e selezione dei giovani studiosi. Picchio, Danti e Colucci (e con loro tanti altri) hanno fatto i lettori di italiano all'estero; Strada, l'inviato dell'Unità in Urss; tantissimi altri hanno goduto di borse del Ministero degli esteri o hanno lavorato presso gli Istituti di cultura. Il vaglio era poi in qualche modo garantito dall'esame di libera docenza che sotto molti aspetti esigeva dai candidati più di quanto esiga ora un esame per il conferimento del dottorato. La libera docenza era più simile all'attuale Grande dottorato, esistente tradizionalmente in alcuni paesi e, dal punto di vista tecnico, ricordava le modalità odierne relative al concorso a professore associato. Va inoltre distinta una prima fase dell'attuazione del nuo-

vo istituto che vedeva un solo dottorato di slavistica esistente in Italia sulla base di un ampio consorzio di università, da una seconda che ha visto una proliferazione, forse incauta, di più dottorati, per lo più organizzati su base locale come terza fase di un percorso 3+2+3 dal sapore troppo casalingo, a volte anche stantio. La definizione del dottorato che Simone Guagnelli, a pagina 238 di *eSamizdat* 2004/2, ritiene spia di una organica fragilità dello stesso come si presenta oggi, era stata da me riferita alla prima di queste fasi e ripercorreva il fervore con cui venne affrontata, da alcuni di noi (ricordo tra gli altri Picchio, Graciotti, Colucci, De Michelis, Strada, Di Salvo, Marchesani, Vitale) la costruzione del primo dottorato in slavistica. Gli investimenti governativi, oltre a modeste spese di gestione, riguardavano esclusivamente le borse per i dottorandi e si presentavano a costo zero riguardo alla docenza: di qui il carattere volontaristico e culturalmente militante, anche se a volte alquanto sfilacciato ed episodico, che segnava allora vari tra di noi. Del resto il primo dottorato ha prodotto frutti di un qualche pregio, come Daniela Rizzi, Giovanna Tomassucci, Gabriella Imposti. Credo che sia realisticamente piuttosto ingenua, anche se le difficoltà e insufficienze lamentate dai dottorandi e addottorati intervistati mi paiono in linea di massima sacrosante, la speranza utopistica che un gruppo di docenti di una o al massimo due sedi universitarie, possa fabbricare in vitro un "giovane studioso" e, dopo solo tre anni, proclamarlo ufficialmente tale e garantirlo (senza peraltro offrirgli, di norma, alcuna prospettiva di impiego anche precario). Una speranza come quella auspicata da Guagnelli (pagina 240) di avere a disposizione, da subito, una squadra di 3 o 4 professori addetta a ciascun dottorando, anche se generosa nel suo idealismo utopistico, non sta evidentemente né in cielo né in terra. Quei tre o quattro docenti svolgono attività didattica sia nel triennio che nella laurea specialistica, partecipano, incavolandosi, a consigli di dipartimento, di corso di laurea e di facoltà (oltre ad altri eventuali incarichi nell'ateneo o in commissioni didattiche e per l'orario delle lezioni), rispondono a questionari demenziali sulla valutazione e sulla autovalutazione, leggono i giornali, talora vanno anche a teatro o a un concerto, a qualche rara riunione politica, hanno per lo più famiglia ed esprimono ancora, sia pure stentatamente, conati affettivi e sentimen-

tali. Se poi seguono direttamente un dottorando per la stesura della tesi, hanno anche, per quanto sappia, frequenti discussioni con lo stesso. Una cosa sembra ormai dover essere esclusa: lo studio e la ricerca individuale. Per quanto paradossale sono attività che i dottorandi si possono ancora permettere. Un migliore funzionamento degli attuali dottorati, anche ammettendo robuste iniezioni di risorse specifiche, non sarà quindi mai la panacea risolutiva per formare giovani studiosi; potrà al massimo fiancheggiarli, incitarli, moderatamente consigliarli, manifestare loro stima. Ma il percorso di formazione è, nel suo nocciolo duro, opera del giovane stesso: consiste nella somma di tutti gli stimoli, frequentazioni e interazioni in Italia e all'estero, con docenti, scrittori, artisti, nel familiarizzare con cinema, teatro, politica e in generale cultura, dell'area specifica, dell'Europa e del mondo. Solo la somma delle esperienze e delle reazioni del singolo giovane laureato, nuovo *clericus vagans* allo sbaraglio, che, spinto dalla sua curiosità e confidando nella sua passione generosa e disinteressata fa sì che un giovane possa in qualche modo divenire *artifex fortunae suae*. Del resto le singole risposte all'inchiesta condotta fanno già trasparire un discrimine tra chi si dà da fare attivamente e confida principalmente in se stesso e chi si schiaccia, per convenienza o per incertezza, a percorsi eteronomi puramente istituzionali. Va però detto con grande chiarezza: gli attuali dottorandi e addottorati sono, in grande maggioranza, intelligenti e bravi, e meriterebbero un maggior rispetto da parte dei docenti, dello stato e dei cittadini in genere. La loro ansia, incertezza per un futuro di cui si sentono giustamente derubati è inoltre pienamente motivata. Forse i giovani studiosi che si vanno formando, e si formeranno in futuro, sono in numero maggiore dei posti che potranno essere distribuiti. Le generazioni precedenti, che si sono gettate allo sbaraglio nei diversi comparti della Slavia con passione e disinteresse e senza fini di trovare una qualche collocazione accademica (studiando a Praga, frequentando lezioni e seminari, andando al teatro o al cabaret, non sono mai stato sfiorato non dico dalla speranza, ma neppure dall'idea stessa che potessi finire a lavorare all'università!) avevano purtuttavia una rete di protezione: sapevano che sarebbero stati comunque assunti nella scuola secondaria. I giovani di oggi hanno perso anche questa possibilità!

**Nicoletta Marcialis** Cari *samizdateli*, pur avendo l'abitudine di rispondere alla posta immediatamente, nel caso di messaggi brevi, o comunque entro le 24 ore, per risposte più impegnative, mi ritrovo questa volta a scrivervi all'ultimissimo momento (o è già tardi?). Esaurite le giustificazioni più superficiali (anche se vere), ovvero che non ho avuto tempo che non ricordavo bene l'anketa precedente e che desideravo rileggerla prima di rispondere alle vostre domande in merito, sono consapevole di una ragione più profonda: non ho molto da dire. Sentimento composito, che provo ad analizzare con voi. In primo luogo, vorrei evitare l'interpretazione più negativa: i docenti si preoccupano del dottorato talmente poco che anche alle lamentele dei dottorandi rispondono con indifferenza. I docenti, come tutti gli esseri umani, non sono mai indifferenti al giudizio che viene dato su di loro, anzi. Le ragioni del mio spaesamento vanno dunque cercate altrove. Sedimentate nel lasso di tempo intercorso dal vostro appello a oggi, mi pare di individuarne due: la prima riguarda la delimitazione del "noi" e del "voi". Se "voi" dottorandi avete giustamente lavorato al consolidamento di una solidarietà della categoria, fondata sull'affinità delle esperienze, niente di simile avviene dall'altra parte del tavolo, e solo la sottovalutazione della profonda asimmetria tra la possibilità di un "noi" dottorando e la possibilità di "noi" docente vi ha spinto a cercare l'interlocutore in una categoria che a me dice poco, non avendo niente a che fare con l'unica realtà della mia responsabilità individuale. Ci saranno forse docenti poco disponibili, caratteriali, magari mediocri, come ci sono anche politici corrotti, amministratori ladri, giudici compiacenti, arbitri venduti, e così via. Alla fin fine si tratta di una questione poco interessante. Pensate poi al lato tecnico della risposta: se parlare della categoria ha poco senso, promuovere se stessi (ma anche denunciarsi pubblicamente) non è elegante, giudicare gli altri è inammissibile. Dovremmo contrattaccare, come nelle beghe tra fidanzati, e dire che anche voi avete i vostri difetti? Voi chi? Vengo al secondo punto: la lettura integrale dell'anketa evidenzia un disagio che riflette una situazione esistenziale ancor prima che accademica. La solitudine, l'incertezza del futuro, il senso della propria estraneità e inutilità in un mondo che ha scelto la cultura del fare, soprattutto nel sintagma "fare soldi", e considera la ricerca scientifica che non

si occupi del cancro o meglio ancora dell'eterna giovinezza una truffaldina cazzata. Chi meglio di noi può capirvi! Se la vostra sofferenza non si riduce a banalità adolescenziali, ma poggia su una corretta analisi della situazione attuale dell'università e della ricerca, come noi docenti potremmo essere entusiasti, motivati, pronti a coinvolgervi in progetti di ricerca e a farvi vincere borse e assegni? Qualcuno ha scritto che ci si lamenta della Moratti per coprire le proprie responsabilità individuali. Sarà anche parzialmente vero. Ma non sopravvalutate il ruolo della personalità (parlo ovviamente dei docenti: la Moratti non sembra averne) nella storia. In quanto al senso da dare all'esperienza del dottorato, molto è in relazione all'età e al fatto di avere o no vinto una borsa. Il modo più sereno di essere dottorandi è quello di godersi un inatteso prolungamento degli studi che oltre a costituire una gratificazione personale, un'occasione di divertimento, un'oasi di "otium" nel deserto dell'Italia dei nuclei di valutazione, offre persino un titolo di studio da spendere sul mercato del lavoro. D'altra parte: si può continuare a studiare, a trent'anni, solo per il piacere di studiare, senza farsi domande sul proprio futuro? E anche ammesso che una grande passione, una notevole disponibilità al sacrificio, un carattere poco ansioso e magari una famiglia alle spalle permettano a qualcuno di concedersi questo lusso, cosa studiare, se non si sa a cosa ci si stia preparando? A insegnare? A fare l'editore? Il traduttore? Il giornalista? Mettiamoci anche nei panni del povero maestro: cosa deve insegnare? Con quale convinzione? Cosa può offrire? (ecco perché qualcuno vi ha detti "ingenerosi": criticabile è chi non dà quello che ha, non chi non dà quello che non ha!).

E adesso in sintesi rispondo (ma non a tutte le domande):

1. Nell'anketa ricorre spesso l'idea che l'università sia asfittica, chiusa al mondo esterno, indifferente alla contemporaneità e quindi incapace di analizzarla. Suppongo che la vostra domanda sulla crisi "solo economica" abbia questo sottotesto. Io credo di eliminare la contraddizione dicendo che la mancanza di denaro rende appunto asfittici. Come sapete anche voi, quando si è costretti a tirare a campare, un anno dopo l'altro, dei grandi slanci rimane poco: laboratori, progetti di ricerca, collaborazione con docenti stranieri, dottorati congiunti, internazionalizzazione, stages, masters... ben

poco va in porto. Vivificare il rapporto con l'esterno in queste condizioni di debolezza significherebbe, temo, inseguirlo sui suoi terreni e nei suoi ritmi, e allora capisco che l'università si arroccchi in difesa di una tradizione di studio fatta anche di tempi lunghi e di concentrazione e di pesantezza. La slavistica ha poi dei suoi problemi particolari: la cosiddetta Europa dell'est si è dissolta sotto i nostri occhi e prendere le misure del nuovo non è affatto facile.

2. Perché qualcuno inizi oggi un dottorato in slavistica è per me un mistero, qualcosa di illogico e di generoso che fa simpatia, come se si tenesse alta la fiaccola di una concezione del mondo complessa e controcorrente, avversa a ogni logica mercantile. So bene che più realisticamente voi vorreste prepararvi a lavorare in campi che vanno dall'università al Cnr all'editoria, e mi auguro che ci riusciate. In quanto al livello dei dottorandi, mi sembra che rispetto agli esordi, quando i migliori vincevano chi un posto di ricercatore chi un posto di dottorato e tutti si avviavano alla carriera universitaria, oggi la proliferazione e la trasformazione in terzo livello stia abbassando la qualità a favore del numero. Speriamo che in futuro chiunque lavori con il mondo slavo, dal Ministero degli esteri al Chelsea FC, si voglia avvalere della consulenza di dottori di ricerca!

3. Il fatto che l'anonimato si accompagnasse in genere a risposte innocenti, quando non francamente lusinghiere per i docenti, mi fa pensare a forme di timidezza piuttosto che di vigliaccheria. E comunque, credo che chi ha scelto l'anonimato temesse più il giudizio dei colleghi che le vendette dei docenti.

PS Nei concorsi futuri valuterò i titoli elettronici con i requisiti di legge alla stessa stregua di quelli cartacei. . .



- |   |         |                   |
|---|---------|-------------------|
| D. Masłowska, <i>Prendi Tutto</i> , traduzione di C. Borsani Ucci, Frassinelli, Milano 2004   | 253–256 | Alessandro Amenta |
| D. Masłowska, <i>Prendi Tutto</i> , traduzione di C. Borsani Ucci, Frassinelli, Milano 2004   | 256–258 | Alessandro Ajres  |
| V. Vojnovič, <i>Propaganda monumentale</i> , traduzione di M.C. Ghidini, Garzanti, Milano 2004  | 258–260 | Giulia Bottero    |
| L. Ulickaja, <i>Funeral party</i> , traduzione di E. Guercetti, Frassinelli 2004  | 260–262 | Giulia Marcucci   |
| V. Otrošenko, <i>Didascalie a foto d'epoca</i> , a cura di Mario Caramitti, traduzione di Mario Caramitti e Bianca Sulpasso, Voland, Roma 2004  | 262–264 | Gabriella Imposti |
| <i>L'immaginazione</i> , 2001 (XVIII), 179 [Fascicolo monografico dedicato alla letteratura ceca a cura di A. Catalano]; <i>L'immaginazione</i> , 2004 (XXI), 208 [Fascicolo monografico dedicato alla recente narrativa ceca a cura di Idem] | 264–265 | Massimo Tria      |
| M. Kononov, <i>Nuda. Mucha, la piccola pioniera</i> , traduzione di C. Zonghetti, Meridiano Zero, Padova 2003   | 265–267 | Marzia Cikada     |
| Ju. Tynjanov, <i>Kjuchlja</i> , traduzione di A. Accattoli, Metauro, Pesaro 2004  | 267–269 | Simone Guagnelli  |

A. Kručenyč, <i>Pobeda nad solncem / Vittoria sul sole</i> , a cura di M. Böhmig, La Mongolfiera Editrice Alternativa, Cosenza 2003	269–270	Giulia Greppi
O. Tokarczuk, <i>Ostatnie historie</i> , Wydawnictwo literackie, Kraków 2004	270–272	Leonardo Masi
E. Švarc, <i>Vidimaja storona žizni</i> , Limbus Press, Sankt-Peterburg 2003	272–274	Alessandra Carbone
M. Belozor, <i>Volšebnaja strana</i> , Krasnyj Matros, Sankt-Peterburg 2003	274–275	Laura Piccolo
W. Szymborska, <i>Discorso all'ufficio oggetti smarriti</i> , traduzione e postfazione di P. Marchesani, Adelphi, Milano 2004	275–277	Alessandro Ajres
J. Skácel, <i>Il colore del silenzio. Poesie 1957–1989</i> , a cura di A. Cosentino, con una postfazione di J. Mikolajewski, Metauro Edizioni, Pesaro 2004	277	Jana Sovová
M. Pavlović, <i>L'ultimo pranzo</i> , a cura di S. Šmitran, Le Lettere, Firenze 2004	278	Alessandra Andolfo
<i>Petali di rose, Spine dai Balcani. Antologia della poesia bulgara</i> , Edom Servizi Editoriali, Padova 2004	278–279	Giuseppe Dell'Agata
<i>Petali di rose, Spine dai Balcani. Antologia della poesia bulgara</i> , Edom Servizi Editoriali, Padova 2004	279–280	Roberto Adinolfi
<i>Dumki su "dumki"</i> , a cura di O. Vdovycenko, Editrice La Rosa, Brescia 2003	280–282	Massimo Maurizio
Ph. Jaccottet, <i>La parola Russia</i> , a cura di A. Anedda, Donzelli, Roma 2002	282–283	Giulia Greppi
O. Figes, <i>La danza di Nataša. Storia della cultura russa (XVIII-XX secolo)</i> , traduzione dall'inglese di Mario Marchetti, Einaudi, Torino 2004	283–285	Ilaria Remonato

A. Ferrari, <i>La foresta e la steppa. Il mito dell'Eurasia nella cultura russa</i> , Scheiwiller, Milano 2003	285–287	Catia Renna
<i>Un “mensonge déconcertant”? La Russie au XX<sup>e</sup> siècle</i> , a cura di J.-Ph. Jaccard in collaborazione con K. Amacher, l'Harmattan, Paris 2003	287–288	Elena Simonato e Irina Kokochkina
O. Mandel'stam, <i>Il programma del pane</i> , a cura di L. Tosi, Città Aperta Edizioni, Troina (En) 2004	288–289	Milly Berrone
I. Iwasiów, <i>Gender dla średnio-zaawansowanych. Wykłady szczecińskie</i> , W.A.B., Warszawa 2004	289–292	Alessandro Amenta
<i>Prešerniana. Atti del convegno internazionale Dalla lira di France Prešeren: armonie letterarie e culturali tra Slovenia, Italia ed Europa</i> , a cura di J. Jerkov e M. Košuta, Ricerche Slavistiche, 2003 (I-XLVII)	292–294	Angelo Floramo
A.A. Bogdanov, <i>Quattro dialoghi su scienza e filosofia. Con scritti di E. von Glaserfeld, M. Stanzione, S. Tagliagambe</i> , Odradek Edizioni, Roma 2004	294–295	Milly Berrone
<i>Adieu Musen. Anthologie des Poetismus</i> , a cura di L. Kundera e E. Schreiber, München 2004	295–297	Alessandro Catalano
<i>La Poesia di Nikola Šop. 1904-1982. Tra filosofia e cosmologia</i> , a cura di F. Ferluga-Petronio, Marsilio, Venezia 2004	297–298	Angelo Floramo
<i>Le discours sur la langue à l'époque stalinienne (épistémologie, philosophie, idéologie)</i> , a cura di P. Sériot [Cahiers de l'ILSL 14], Losanne 2003	298–299	Elena Simonato e Irina Kokochkina
S.E. Birjukov, <i>ROKU UKOR</i> , RGGU, Moskva 2003	299–302	Laura Piccolo

N.N. Zapol'skaja, "Obščij" slavjanskij literaturnyj jazyk: tipologija lingvističeskoj refleksii, Indrik, Moskva 2003	302–304	Viviana Nosilia
L. Casadei, <i>Grammatica pratica della lingua ceca</i> , Bagatto Libri, Roma 2004	305	Jana Sovová
L. Koutchera Bosi, <i>La Chanson Russa. Canzoni di delitto e castigo</i> , Polimetrica, Milano 2004	305–307	Sergio Mazzanti
Glosse storiche e letterarie III ["La nuova stagione dell'avanguardia"; A. Wagnerová, <i>Milena Jesenská. Una biografia</i> , traduzione di C. Mainoldi, Archinto, Milano 2004; <i>Politica e religione nell'Europa centro-orientale (sec. XVI-XX)</i> , a cura di G. Platania, Sette città, Viterbo 2002; <i>L'Europa centro-orientale e gli archivi tra età moderna e contemporanea</i> , a cura di Idem, Sette città, Viterbo 2003; J. Duindam, <i>Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550–1780</i> , Cambridge University Press, Cambridge 2003 [ <i>Vienna e Versailles (1550–1780). Le corti di due grandi dinastie rivali</i> , traduzione di M. Monterisi, Donzelli editore, Roma 2004]; P. Mat'a, <i>Svět české aristokracie (1500–1700)</i> , Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2004]	307–316	Alessandro Catalano



## Recensioni

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 253–316 ◇

D. Masłowska, *Prendi Tutto*, traduzione di C. Borsani Ucci, Frassinelli, Milano 2004

È uscito anche in Italia il romanzo che ha movimentato il panorama letterario della Polonia postcomunista, che per oltre un anno ha accentrato sulla sua giovane autrice l'attenzione della stampa, della televisione e della critica, che è sembrato lanciare, senza peraltro mantenere le aspettative, una casa editrice di nicchia (Lampa i Iskra Boża) e *last but not least* ha fatto nascere una serie di cloni (o proposti come tali per sfacciati motivi commerciali). Intorno alla Masłowska si è scatenato un vero e proprio caso mediatico, tanto che a un certo punto nessuno poteva mostrarsi neutrale, era obbligatorio prendere posizione, a favore o contro, senza troppa differenza. Il romanzo ha iniziato a circolare grazie a una sorta di passaparola, ma ben presto è sfuggito di mano alla sua autrice e ha varcato i confini dei circuiti underground. Il successo presso il grande pubblico è stato probabilmente conquistato grazie all'opera di promozione di alcuni scrittori della generazione precedente, tra cui Jerzy Pilch, Marcin Świetlicki e Paweł Dunin-Wąsowicz, editore polacco del libro, che di fatto hanno sancito la canonizzazione letteraria della Masłowska. *Prendi tutto*, nato come testo *cult* giovanile, a un certo punto si è trovato a pieno titolo nel cuore della cultura ufficiale. Il meccanismo di lancio, che ne ha determinato il massiccio successo di vendite, si fondava su una strategia semplice, ma astuta. La Masłowska, diciannovenne di provincia, è stata trasformata, non senza partecipazione e consapevolezza della stessa scrittrice, nella voce di una intera generazione di giovani disorientati, disagiati, alla ricerca di uno scopo nella vita tra sesso, alcol e droghe in uno squallido paesaggio suburbano. Ma è effettivamente tutto qui? Davvero questo libro è solo un ennesimo quadro di gioventù bruciata, oppure c'è qualcosa di più, qualcosa che è sfuggito al controllo della grande macchina di promozione, forse in parte anche alla stessa autrice, e ha inserito spunti realmen-

te trasgressivi e contestatori nel dibattito pubblico? Se proviamo a sostituire la semplicistica chiave di lettura sociologico-generazionale con una prospettiva attenta agli aspetti *gender* e postmodernisti del romanzo, vediamo che il libro riserva più di una sorpresa e mostra il suo carattere complesso e multistratificato.

La storia narrata, dalla costruzione semplice e spesso monotona, ripetitiva, passa in secondo piano rispetto alle implicazioni derivanti dalla lingua in cui è composta e dallo sfondo politico su cui si svolge. Ma andiamo per ordine. La trama è riassumibile in poche battute. In oltre duecento pagine seguiamo le vicende tossico-amorose di un giovane di provincia, Andrzej Robakowski soprannominato il Forte, circondato da una schiera di strani personaggi femminili: la sua ex ragazza Magda, la subdola e sfacciata Arleta, la volitiva Natasza in astinenza da anfetamine, la "troiadark sadomaso" e "metallara rincoglionita" Angela, la santarellina e perbenista Ala. Il tutto si svolge nell'arco di poco più di un giorno, in un clima spesso allucinato, che sfocia nella Giornata Senza Russi (ma di questo, tra poco). Il Forte rievoca con rancore e rabbia i momenti salienti della sua storia con Magda, dopodiché incontra Angela, che finisce per perdere la verginità sul letto del Forte e vomita pietre nel suo bagno. Sopraggiunge Natasza alla ricerca di qualche droga e, tra uno sputo e un insulto, elabora un piano: sfrutta l'ingenuità di Angela e la porta con sé da un ricco imprenditore per spillargli qualche soldo. Il Forte si reca allora alla sagra del paese, dove incontra Ala, insopportabile brava ragazza, che lo invita a casa sua. Quando è chiaro che non ha alcuna intenzione di fare sesso con lui e si allontana per un istante, il Forte pischia nella gabbia dei pappagallini della ragazza e scappa via. Con un amico ruba dei walkie talkie in un McDonald's e viene fermato dalla polizia. A questo punto la storia subisce un cambiamento di tono e ritmo, diventa confusa e ambigua. In questura il Forte rilascia la sua deposizione a Dorota Masłowska [sic!], che autotematicamente

si presenta come personaggio onnisciente: il racconto si trasforma allora in metanarrazione e, quando il Forte si ritrova improvvisamente in ospedale per overdose, Magda stacca la spina delle macchine che lo tengono in vita e segna la fine della sua storia. Il romanzo però non termina qui, continua ancora per una decina di pagine in cui l'autrice riprende possesso della parola e svela che tutto il teatrino di squallore suburbano è solo una sua invenzione, abbandona lo *slang* e conclude il libro con una lingua pura, elegante, poetica. Dunque non è solo tutto qui, una nuova gioventù bruciata in salsa postcomunista? Il finale del libro lascia infatti supporre che siano possibili altre interpretazioni.

Per comprendere i diversi livelli di costruzione del romanzo della Maślowska è meglio dimenticare il brutto titolo italiano, che spinge sul tasto generazionale come chiave di lettura privilegiata. Proviamo a pensare a questo testo a partire dal titolo originale, la guerra polacco-russa sotto la bandiera bianco-rossa, che non deve fare immaginare scenari bellici, ma una guerriglia quotidiana, uno scontro tra noi e loro, dove loro sono i non polacchi, i non assimilati, gli altri: “allora lei mi chiede se so che sulle nostre terre c'è la guerra polacco-russa sotto la bandiera biancorossa che si combatte tra i nativi polacchi e i russi ladri, che li derubano delle fascette del monopolio, della nicotina. Le dico che non ne so nulla. E lei: proprio così, i russi vogliono cacciare via i polacchi e metterci una popolazione russa, forse proprio i bielorusi, vogliono chiudere scuole e uffici, uccidere i neonati negli ospedali per eliminarli dalla società, imporre tributi e contributi sui prodotti industriali e sui beni di consumo. Io le dico che sono solo dei poveri stronzi, delle miserabili spie” (pp. 47–48). Questa guerra, che costituisce lo sfondo e al contempo è asse portante della narrazione, non è uno specifico generazionale, ma appartiene al clima attuale di tutta una nazione, al suo provincialismo, alle sue paure ataviche verso lo straniero conquistatore. Una cappa opprimente di dinamiche razziste, dove il nemico è ovunque, ogni sguardo emana ostilità verso ciò che è diverso, non allineato, e questo odio guida le azioni, tanto che il romanzo è una lunga (forse troppo) climax intorno alla preparazione della Giornata Senza Russi, apogeo e celebrazione della xenofobia nazionale. Per questa occasione le autorità della città inviano operai a dipingere

le case nei colori della bandiera nazionale. Quando il Forte si mostra titubante (è infatti l'unico personaggio del libro a dichiarare confuse idee di sinistra, se non addirittura pro-russe), le conseguenze della sua neutralità gli sono mostrate a chiare lettere: “perché, signore, se sei dalla parte del no, francamente le voglio dire che non è che questa decisione non abbia la sua influenza. Perché influisce. Niente, ma poi di colpo tutto. E le si rompe qualcosa, e all'improvviso le viene giù il rivestimento, e all'improvviso le muore la moglie anche se prima non ha mai avuto un raffreddore in vita sua. E non si trova più qualcosa, pare che certi documenti con il suo nome e cognome compaiono all'improvviso non dove dovrebbero stare ma proprio dove non dovrebbero, e così capiterà che, a un tratto, lei sparirà dalla faccia della terra insieme a tutta la sua famiglia, una scomparsa improvvisa dalla città” (p. 116). Non esistono vie di mezzo, si può essere solo pro-polacchi o pro-russi, nazionalisti o tolleranti: “o si è polacchi o non si è polacchi. O si è polacchi o si è russi. E, per farla breve, o si è un uomo o non si è un cazzo. Fine” (p. 116). Ma chi sono questi russi? Non sono solo gli eredi di una disastrosa Unione sovietica, che vendono sigarette di contrabbando, tirano su qualche soldo con mercatini di cianfrusaglie o prodotti contraffatti. I russi sono soprattutto un altro termine per dire gli Altri, da cui bisogna difendersi e distinguersi.

Il punto successivo su cui vale la pena soffermarci è la lingua usata dalla Maślowska, che non è uno strumento comunicativo neutrale, ma nasconde sottotesti ricchi di implicazioni sul piano identitario. Secondo alcuni critici la scrittrice ha attuato un calco della parlata giovanile, un tentativo di canonizzazione letteraria del gergo delle strade. In realtà quello della Maślowska è un linguaggio inventato *ad hoc* che, pur rifacendosi alle sgrammaticature, alla sintassi e al ritmo dello *slang* giovanile, è una costruzione originale, personale, una manipolazione creativa di stereotipi linguistici. Come ha notato giustamente Jerzy Pilch, non è la Maślowska a parlare la lingua della strada, ma la strada a un certo punto ha iniziato a parlare come la Maślowska. Dunque ci troveremo dentro una dimensione squisitamente letteraria. Ma per lingua dobbiamo intendere anche lo strumento che una categoria di persone usa per esprimere e definire se stessa. Proprio in questa chiave andrebbero letti i

procedimenti e le scelte linguistiche della scrittrice, che possono essere interpretati grazie agli strumenti critici forniti dai *gender studies*. La Masłowska attua un travestimento letterario, sceglie un io narrante maschile, che dallo stesso soprannome (il Forte) richiama dinamiche di costruzione identitaria legate strettamente ai meccanismi patriarcali. Attraverso questo *porte parole* la scrittrice porta avanti un discorso di apparente annullamento della propria sessualità, non senza conseguenze sul piano narrativo. Per quasi tutto il corso del romanzo seguiamo le vicende dalla prospettiva del protagonista che, nella sua interpretazione del mondo e nei suoi giudizi di valore sul comportamento umano, rappresenta un punto di vista maschilista, misogino: “voi donne siete uno schifo, delle carogne tiranniche! E ti dirò di più: non voglio più avere una donna, anche se mi si avvinghiasse addosso come una piovra. Perché sono tutte troie. Una volta al mese si rompono e non c’è modo di aggiustarle” (p. 62). Il ruolo della donna per il Forte è spiegato sinteticamente nella sua fantasia di un ipotetico partito anarchico di cui sarebbe stato presidente: “le segretarie anarchiche la danno sulle scrivanie, sulle sedie, dove capita, preparano un buon caffè macchiato e ti portano la colazione al letto” (p. 83). Nei suoi discorsi la donna è tanto Altra, tanto pericolosa quanto i russi. Misoginia e xenofobia si rivelano essere strettamente connesse: “le donne sono tutte troie. Da sole mica se ne vanno: aspettano quatte quatte. Fino a che non mi infurio ed esplodo e devo mandarle via, staccarmele di dosso come carta moschicida. Comincio a sospettare che sia sempre la stessa cagna travestita in modi diversi [...] Può darsi che sia russa, perché proprio così si chiamano eufemisticamente le donne. E noi uomini sradichiamole dalla città, che portano sfortuna, epidemie, pestilenze, siccità, cattivi raccolti, depravazione” (p. 99). A prima vista potrebbe sembrare che la voce della Masłowska si annulli in quella del suo protagonista e sviluppi un discorso estraneo alla sua identità, un discorso che, anzi, la umilia e la svilisce proprio in quanto donna. Tuttavia nelle ultime pagine del libro la scrittrice riconquista una sua dimensione (personale, femminile, individuale, come vogliamo). Questo viene sottolineato in maniera evidente dal salto linguistico e dall’introduzione del personaggio della Masłowska, grazie al quale avviene lo svelamento delle dinamiche narrati-

ve. La coda del romanzo ci permette dunque di rivalutare la soppressione apparente dell’io femminile della scrittrice: la Masłowska in realtà ha messo in atto un processo di distorsione del linguaggio del suo protagonista, lo ha decostruito dal suo interno, se ne è appropriata e ne ha al contempo espropriato il suo originario possessore. Alla fine a prendere la voce è la donna che si è nascosta per tutto il tempo dietro la prospettiva del suo alter ego maschile (e con lei tutti i personaggi femminili del romanzo), dimostrando di aver parlato in maniera provocatoria, beffarda e ironica da dietro una maschera, di aver portato avanti un gioco di trasgressione linguistica. Perché trasgressione? Perché se il linguaggio in se stesso è neutro, le sue connotazioni specifiche dipendono dal parlante, dalle finalità e dall’uso che ne viene fatto. Quella della Masłowska sembra una ricerca di modalità comunicative che, nello scontro con la cultura dominante, provano a delegittimarne il portato normativo non attraverso la scelta di strumenti linguistici nuovi, ma attraverso una forma di implosione di schemi e convenzioni, di linguaggi standardizzati e stereotipati. Le dinamiche *gender* si intrecciano a quelle postmoderniste: metatestualità, autotematicità e meta-narrazione sono strettamente connessi al procedimento di costruzione sessuale che la scrittrice realizza sul piano narrativo. Insieme all’introduzione del personaggio della Masłowska prende avvio una vera e propria riflessione metatestuale che mostra la scrittura come finzione e serve a rendere esplicita la consapevolezza dell’atto narrativo, e dunque anche del momento linguistico. Abbiamo una rivincita dello scrittore sulla sua stessa storia, sui suoi personaggi, sui meccanismi alla base della società rappresentata. Meglio ancora: è soprattutto una rivincita della scrittrice, della donna che si è camuffata dietro la lingua del suo personaggio, e che alla fine rivela al lettore chi è stato in realtà a reggere le fila del discorso, chi è stato in realtà a parlare per tutto il tempo. Mostra le regole del gioco, svela il carattere di finzione della storia: “non penserai mica che questo stia accadendo veramente, questa città in realtà è fatta di carta, sono fatta di cartone anche io” (p. 246).

A questo punto risulta difficile considerare ancora *Prendi tutto* come un semplice racconto della vita quotidiana di giovani allo sbando, disorientati, privi di valori, immersi in uno squallido presente e con poche prospet-

tive per il futuro. La Masłowska sembra piuttosto sfruttare le convenzioni di un genere narrativo, producendo come risultato un romanzo addirittura antigenerazionale, un gioco (forse non del tutto consapevole) con certi cliché non solo letterari, ma legati anche al rapporto uomo-donna nel contesto patriarcale. Alla fine giunge a una loro decostruzione, a un loro annullamento, come avviene soprattutto nelle ultime pagine del romanzo, grazie alle quali è possibile ripensare e rivalutare il portato di tutto il libro.

Una menzione finale va al traduttore, che riesce a rendere in un italiano fluido e scorrevole un testo linguisticamente difficile e spesso ambiguo, sciogliendo passaggi problematici tramite soluzioni spesso inventive e riuscite, anche se forse con un eccessivo ricorso al dialetto e con qualche scivolone (“Dice che nel quartiere gira voce che ti fai di anfa e di kvas [sic!], il distillato di segale” [p. 49]; “Rimettiamo le cose a posto, già da oggi. In piazza, tutto quello che capita: telefoni cellulari, portafogli, chiavi di casa, piloti [sic!] di automobili” [p. 135]).

Alessandro Amenta



Frassinelli è stata la prima casa editrice europea, insieme con la francese Noir sur Blanc, a credere di poter esportare il testo di Dorota Masłowska al di là dei confini polacchi. Un'operazione certo coraggiosa, data la giovanissima età dell'autrice (19 anni al momento della prima stampa in Polonia) e la sua terra d'origine spesso tagliata fuori dalle rotte editoriali più battute dal nostro mercato librario. Né potevano bastare, a mo' di garanzia, le 50000 copie vendute dall'opera in pochi mesi dalla sua comparsa in patria. Ebbene, oggi la scommessa può dirsi vinta senz'altro: il libro ha ottenuto un buon successo di pubblico e di critica in Francia come in Italia, ne sono uscite frattanto le versioni ceca, olandese, tedesca, ungherese e si sta preparando quella inglese; mentre in Polonia, dove la vendita media dei romanzi si attesta intorno alle 6000 unità per titolo, *Prendi tutto* ha largamente superato quota 120000.

Oltre che come best-seller, l'opera di Dorota Masłowska si tramanderà come manifesto della prima generazione polacca post-comunista, della *Generacja Nic* [Generazione Nulla], ovvero di quella che la stessa

autrice ha definito: “una generazione perduta, allevata su un terreno poco fertile di materiali sintetici, che germoglierà di fiori ostentatamente di plastica”. Il ritratto della realtà giovanile che ella compie è dunque desolante, senza speranza, lo stesso che emerge talvolta dalle analisi di ambienti simili nel cosiddetto occidente. Dalle nostre parti, il problema sembra essere piuttosto l'accettazione dell'esistenza stessa di certi strati di popolazione. Tanto che, nella critica a *Prendi tutto*, molti giornalisti occidentali si sono intestarditi a indicare nell'Europa, nell'Unione europea l'unica speranza per i giovani protagonisti del romanzo. Pare loro impossibile, insomma, che stia crescendo nel nostro continente una “generazione contro” a prescindere, contro le vecchie ideologie comuniste e contro l'occidente degli Stati uniti, dei McDonald's, ma anche delle istituzioni europee, fino al punto di passare oltre certi passaggi del libro. In esso si coglie tutta l'ironia di frasi come questa, a proposito di chi lascia la Polonia: “e non andrà in Occidente a fare carriera come segretaria o come attrice, perché nessuno lascia passare alla frontiera persone che tossiscono a quel modo, perché diffondono batteri, brutti mali che nell'Unione Europea non hanno diritto di esistere”; mentre due protagonisti della narrazione raccolti da McDonald's si convincono l'un l'altro: “non si può permettere che Bruxelles ci prenda per il culo”.

Lo spettro di un'ampia fascia di ventenni nichilisti e alla consapevole ricerca dell'auto-distruzione, dunque, sta attraversando l'Europa attuale; a est, tali sentimenti paiono rafforzati dal pericolo comunista appena passato, ma ancora non percepito come superato, oltre che da quello rappresentato dall'occidente consumista di là da venire. Del resto, il titolo originale del libro di Dorota Masłowska è: *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* [La guerra polacco-russa sotto la bandiera bianco-rossa]. Quello dell'infinita battaglia contro il vicino russo rappresenta il tormentone del testo, il contorno alle avventure di tutti i suoi protagonisti. Esso è una metafora creata per ritrarre l'impotenza delle masse che si agitano, come marionette, intorno a un pericolo senza approdare a nulla di concreto; ma è anche la denuncia nei confronti di un paese che continua ad accusare i fantasmi del passato, fino al punto di confezionarne un nemico invisibile, per giustificare i propri fallimenti. In ambito narrativo, ogni figura è

pesata a seconda del proprio sentimento anti-russo, dato che nessuno oserebbe mostrarsi favorevole nei confronti degli oppressori di un tempo; la città immaginata per ospitare le gesta dei protagonisti pullula di bandiere bianco-rosse polacche, le sue case vengono dipinte di bianco-rosso per riaffermare l'identità degli abitanti, si festeggia in essa la Giornata Senza Russi; gli aspetti tragici della vita, le malattie infettive, i crimini stradali, le tombe, l'infelicità "sono tutte delle infami trovate dei russi".

L'unico che, in rari momenti di lucidità, pare essere contrario alla diffusione dell'odio per i russi è il protagonista assoluto del romanzo, Andrzej Robakowski detto il Forte. Egli spende le proprie giornate alla ricerca di *speed*, sabbia o anfetamina che dir si voglia, o di qualcosa che possa almeno evitargli l'astinenza. In tanta disperazione, il sentimento che lo lega all'ex-fidanzata Magda è quel che gli conserva una dimensione umana. Le figure che lo circondano e ne condividono le abitudini, invece, hanno imboccato la strada senza ritorno del cinismo e dell'egoismo più biechi. Magda stessa, che pure dal Forte aspetta un figlio, lo umilia ripetutamente accusandolo di essere pro-russo e di sinistra, tradendolo con chi le fa più comodo per ottenere in cambio della droga; sotto allucinazione, inizialmente egli tenta di accoltellarla e poi di allontanarsene per sempre, ma l'affetto per lei torna a crescere prima della conclusione. Gli altri personaggi del racconto, quelli con un profilo ben delineato sono tutti femminili, condividono con Magda la stessa, esclusiva concentrazione su se stessi. Angela è un'anoressica dark impegnata contro le sofferenze degli animali, ma anche disposta a tutto pur di arrivare ad avere delle conoscenze altolocate e a diventare reginetta della Giornata Senza Russi; Natasza è una tossicomane lucida soltanto sotto l'effetto delle anfetamine, sfruttatrice e spietata con chiunque la circonda; Ala incarna la secchiona di buona famiglia chiusa a ogni tipo di esperienza e corteggiata dal Forte unicamente per sfida. Proprio Ala introduce l'ultima figura importante che si incontra nel testo, ovvero l'incaricata di raccogliere e stendere deposizioni all'interno del commissariato di polizia dove viene condotto il Forte con l'accusa, tra le altre, di "opportunismo pro-russo". L'impiegata è l'alter-ego dell'autrice stessa: si chiama nello stesso modo, con la lieve differenza di Masłoska invece di Masłowska, ha

la stessa storia alle spalle. Come l'autrice, ha vinto un concorso letterario e una nota rivista femminile ha pubblicato il suo diario: "tipo che ha vinto due anni fa ma l'hanno pubblicata molto più in là perché la precedenza era per un sacco di réclame urgenti"; come l'autrice, è stata bocciata alla maturità; come l'autrice, ha deciso di scrivere un libro su tutto il suo vissuto. Certo non immagina che, tra poco, sarà candidata alla vittoria dell'importantissimo premio Nike per la letteratura, le saranno dedicati vari siti internet, partirà un progetto per trarre un film dalla sua opera.

La presenza dell'autrice all'interno degli eventi narrati annuncia e accompagna l'epilogo del racconto. Il finale del testo è stato duramente criticato da più parti, anche in Polonia. L'overdose e la lunga, conclusiva allucinazione del Forte, cui si accavalla quella dell'impiegata Dorota Masłoska, è stato giudicato come passaggio narrativo troppo forte, troppo distante dagli eventi precedenti. L'impressione di molti critici, insomma, è che si vada perdendo il bandolo della matassa, che le ultime pagine siano uno stentato balbettio. In realtà, il libro va verso la sua fine naturale. In esso tutto è sempre preso tra realtà e finzione, tra essere e allucinazione. Lungi dal voler indicare un antidoto alla deriva inevitabile, l'autrice fa filtrare almeno il suo pensiero: l'allucinazione continuerà. Quella di chi ne ha fatta una scelta di vita, anzitutto, ma anche quella della gente comune. Attraverso la metafora della guerra polacco-russa, si introduce proprio questo concetto nel seguente passaggio: "la guerra polacco-russa è solo un fatto storico documentato oppure un insieme di pregiudizi circostanziali? Come si sta evolvendo l'allucinazione collettiva in riferimento alla lotta contro un nemico immaginario?". Da una parte stanno coloro che subiscono passivamente le visioni imposte dal potere, coloro che inghiottono le pillole di *murti-bing* distribuite dalla classe dirigente senza batter ciglio; dall'altra sta chi ha deciso di vivere esclusivamente le proprie, di allucinazioni, e sostituirle a quelle del mondo esterno. La domanda non riguarda tanto la posizione da tenere, ossia quale delle due condotte sia preferibile, poiché nessuna lo è; la domanda è, piuttosto, se davvero non esista una terza via al cospetto di un panorama così desolante.

Al di là del messaggio introdotto, la vera forza del testo consiste nel linguaggio che adopera. Esso è te-

so a riprodurre quello proprio dell'universo descritto: errori scolastici elementari, espressioni gergali, triviali, idiomatiche si susseguono senza posa. Del resto, in una narrazione pressoché priva di fabula, azione e sviluppo, l'interesse di chi legge è catturato con forza dai termini che gli scorrono davanti. I dialoghi del libro sono effettivamente quelli che si sentono tra giovani di una cittadina polacca inclini a perdersi, così come tra quelli di una qualsiasi cittadina europea. L'autrice ha ammesso di aver preso spunto, per gli scambi di battute, da quelli ascoltati di persona seguendo il Grande fratello polacco; mentre un suo punto di riferimento linguistico risulta Helena Mniskówna, scrittrice di romanzi piuttosto scadenti ma capace di usare moltissimi vocaboli, di deformarli in modo barocco. Da lei s'impara molto di più, secondo Dorota Maślowska, che non da un autore come Czesław Miłosz.

L'autrice di *Prendi tutto* lavora con abilità sulla poetica del sogno, nel caso specifico dell'allucinazione, e ne plasma il linguaggio secondo le sue necessità. Per tutto il testo, realtà e finzione-allucinazione si toccano e si mescolano anche in virtù del mantenimento della medesima cifra linguistica. La sua prosa varia soltanto in funzione del finale, liberandosi di elementi triviali e gergali eccessivi, spingendo avanti addirittura delle visioni idilliache e non più da incubo: "sul marciapiede abbiamo visto due ragazzini abbracciati, erano piccini e siamo come patatine che rotolano fuori dal fuoco [...] Due piccole divinità che passeggiano sul marciapiede, sposini sdentati, qui si dovrebbe erigere un tempio e tutte le preghiere innalzate, tutte le domande poste e i desideri espressi in questo luogo si avvererebbero". L'illusione in un futuro di speranza svanisce ben presto: "e guarda attentamente la parete. Ecco, era stata appena pitturata, sono arrivati dei ragazzacci e hanno scritto: SATANA". La spiegazione di un finale complesso, preso tra tensione al miglioramento e brusco risveglio rispetto alla possibilità che si realizzi davvero, nonché dei mezzi linguistici utilizzati per accompagnarlo viene brillantemente fornita da Marek Zaleski, critico e storico letterario: "la prosa termina con una coda scritta in maniera del tutto diversa, con un linguaggio parimenti magnifico dal punto di vista letterario, che rappresenta una fuga dal mondo del racconto. Ma anche una fuga disperata verso una vita 'vera': verso nessun luogo". Una

vita "vera" non è più possibile in nessun luogo, tutto è ormai corrotto; non resta che ritirarsi nella realtà allucinata descritta nel testo e in essa scegliere la propria strada.

Le trappole linguistiche disseminate in ogni punto del libro vengono affrontate, e superate, in maniera convincente da parte del traduttore. Questi rende comprensibili alla nostra realtà varie espressioni gergali e idiomatiche; aiuta le capacità del lettore italiano sino al punto di usare i titoli di trasmissioni televisive nostrane, *La prova del cuoco* e *C'è posta per te*, per tradurre quelli di analoghi programmi polacchi. Come è giusto riconoscere i meriti di Frassinelli per aver creduto nelle possibilità del testo di Dorota Maślowska e riconoscere i meriti al traduttore, bisogna avanzare una critica per quanto concerne il titolo in versione italiana. Quelli utilizzati nel resto d'Europa che pure ha pubblicato il libro, infatti, paiono più azzeccati. Il francese *Polo-cocktail party*, quelli di prossima pubblicazione tedesca *Schneeweiß und Russenrot* e l'equivalente inglese *Snow white and Russian Red* rendono almeno un'atmosfera o sono più conformi all'originale. *Prendi tutto*, invece, ben distante da rappresentare una traduzione letteraria si addice poco anche al tentativo di trasmettere un messaggio. Quella descritta nel libro è una gioventù, una società in generale che, anche messa nelle condizioni di farlo, non sarebbe in grado di prendersi alcunché. A parte la droga. La traccia che viene fornita al potenziale lettore, insomma, risulta molto fuorviante. Una buona occasione per rifarsi potrebbe essere il prossimo romanzo in uscita di Dorota Maślowska, *Diable Tory Supermarket*.

Alessandro Ajres

V. Vojnovič, *Propaganda monumentale*, traduzione di M.C. Ghidini, Garzanti, Milano 2004

Nell'estate del 1918, sulla rivista *Plamja*, A. Lu-načarskij lanciava il piano di "propaganda monumentale", un'idea di Lenin che prevedeva la costruzione a Pietrogrado e a Mosca di numerosi monumenti in gesso, raffiguranti grandi uomini della storia, russi e stranieri, che avrebbero parlato alle masse attraverso brevi iscrizioni e slogan dal contenuto rivoluzionario. L'idea della città parlante, che usa iscrizioni e statue per edificare e ricordare la propria grandezza, venne suggerita

a Lenin dalla lettura della *Città del sole* di Campanella, tradotta quell'anno in Russia. Come è noto però, quest'iniziativa, una delle prime misure architettoniche del regime bolscevico, si risolse in un fiasco totale: la fattura delle sculture era talmente mediocre da suscitare la derisione dei passanti e il materiale così fragile da non resistere alle intemperie.

Sulla scia di questo crollo dell'utopia, che si sgretola rovesciandosi nella sua variante parodica e grottesca, si iscrive l'ultimo romanzo di Vladimir Vojnovič, che racconta l'amore metonimico della veterana Aglaja Stepanovna Revkina per una statua di Stalin, e insieme la storia – dai primi anni Cinquanta a oggi – di una lenta e inesorabile fine: quella dell'impero sovietico. Il grande affresco di Vojnovič si struttura tematicamente attorno ad alcuni punti cardinali, procedendo però con un andamento polifonico di bachtiniana memoria: i piani narrativi sono infatti molteplici e si intersecano l'un l'altro dando vita a una vastissima pletora di personaggi, storie e voci. La linea dominante nel *plot* è la storia della fanatica Revkina alle prese con la politica di destalinizzazione del paese. La metastruttura in cui è intessuta questa storia è l'indagine sulla vita dell'eroina che l'io narrante, un concittadino della Revkina emigrato da tempo, decide di intraprendere, appresa la notizia della morte di Aglaja, tornando alla città natale per intervistare gli abitanti. Oltre alle avventure della stalinista ad animare il romanzo è proprio la storia corale di questa cittadina russa di provincia (Dolgov), un punto immaginario nella sterminata carta geografica sovietica. Infine, ultimo nodo tematico nel testo, è la linea dialogica delle conversazioni tra l'io narrante e un altro personaggio ugualmente vago e simbolico: Aleksej Michajlovič Makarov, detto l'Ammiraglio, che discetta di politica e di arte e che commenta con lungimiranza gli avvenimenti contemporanei. Questi dialoghi si innalzano su un livello che supera il dipanarsi concreto degli eventi narrati – pure essendovi profondamente connessi – per diventare una sorta di riflessione, di commento universale e metafisico su un'umanità in declino, che cementa la materia viva e minuta delle storie di Dolgov in una conversazione intima dell'autore con se stesso, tra un io narrante ingenuo e istintivo e un alter ego saggio, ma cinico e disilluso.

Un'altra presenza significativa nel romanzo di Vojno-

vič è il rapporto strettissimo con la tradizione letteraria russa e in primo luogo con quella satirica. Già solo il nome della città in cui si svolge la storia (Dolgov – da *dolg* [debito, dovere]), ma anche i nomi dei dirigenti locali di partito (il vicesegretario Porosjaninov (da *porosenok* [porcellino]); il procuratore Strogij (da *strogij* [severo]); o l'assessore alla pubblica istruzione Nečitajlov (analfabeta, dall'imperativo negativo *ne čitaj* [non leggere]) evocano chiaramente la Glupov di *Istorija ondogo goroda* (1869-'70) di Saltykov-Ščedrin. Nella sua spietata satira ottocentesca quest'ultimo concretizzava metaforicamente nello spazio unico di una piccola città di provincia, tutto l'orrore di un mondo assolutistico che si andava affermando, sia dalla parte conservatrice dei progetti prussiano-militaristici di un Arakčeev, che da quella progressista dei sogni alla Černyševskij e delle illusioni liberali scaturite dopo il 1861. Allo stesso modo Vojnovič condensa nelle vicissitudini di Dolgov il paradosso e la crudeltà del potere sovietico. Tuttavia la sua satira è più realistica di quella di Saltykov-Ščedrin che, prefigurando una possibile involuzione sociale, inventa un mondo di sana pianta: a parte l'artificio letterario della città inventata, che si carica così di valore simbolico, e la radicalizzazione del grottesco in alcuni momenti, dietro al vissuto dei personaggi di Vojnovič leggiamo la storia assolutamente verosimile dell'ordinaria "follia" del quotidiano in un regime totalitario, fatto di paura, sopravvivenza, delazione e ipocrisia.

È proprio contro l'ipocrisia e l'incoerenza in cui versa il paese che la Revkina combatte la sua crociata. Sdegnata dal voltafaccia chruščeviano e dalle offese recate a Stalin, Aglaja osa contrapporsi al partito, innescando un meccanismo che la porterà alla rovina e all'exasperazione psicotica del suo credo: compiacere in ogni azione il grande padre, comportarsi alla luce dei suoi precetti trasformandoli nella propria ragione di vita, che diviene mostruosamente prioritaria rispetto a qualsiasi altra cosa. Per lei, membro del Pcus dal 1933 e veterana di guerra, Stalin rappresenta un'entità divina che incarna l'idea, ma che autoreferenzialmente la trascende.

Questa ossessione e l'impossibilità di adeguarsi alla nuova linea di partito la porta a intessere un rapporto privilegiato con una statua di Stalin, eretta solo pochi anni prima al centro di Dolgov. Ai suoi occhi la scultura sembra animarsi e Aglaja, che scorge il suo idolo d'un

tratto ingobbato e triste, denigrato persino dai piccioni, si eleva a unica depositaria della sua eredità infangata. Espulsa dal partito perché contraria a riconoscere gli errori staliniani, Aglaja porta avanti la sua missione da sola, fino a farsi trasportare a casa sua il convitato di pietra, per salvarlo dalla discarica. Nonostante il consueto scorrere della vita a Dolgov, tra piccolezze e infamie che si perpetuano anche sullo sfondo del nuovo clima di disgelo, la scomparsa della statua e il suo trasferimento nell'appartamento della Revkina suscitano le voci più strane: come il *Mednyj vsadnik* [Cavaliere di bronzo] puškiniano, il monumento di Stalin prende vita e inizia a far visita agli abitanti della città, tanto da divenire una presenza costante nell'immaginario del luogo, così satiricamente reale da poter dire che "è un fatto storico e inconfutabile che per molti anni dopo la sua morte, lo spirito di Stalin abbia aleggiato sulla provincia di Dolgov, su tutto il territorio dell'Unione Sovietica e su spazi ancora più vasti".

Questa antropomorfizzazione della statua giunge all'apice tra le mura domestiche di Aglaja: Stalin sarà l'unico "uomo" a donarle un orgasmo, l'unico in grado di sciogliere una donna raggelata e contratta per la sterilità affettiva e per il rigore ideologico della sua vita. Nonostante questo e altri sprazzi di vitalità, Aglaja è tuttavia sola a remare contro la vorticoso corrente della storia. Quest'isolamento, dettato da una coerenza coriacea a confronto con un mondo intento sopra ogni altra cosa a non contrariare i superiori, porta la veterana a perdere il contatto con la realtà, a sprofondare in una sorta di sonnambulismo etilico che dura vent'anni, che procede di pari passo con il degrado dell'Unione sovietica, dal disgelo alla stagnazione, dal crollo al golpe, dai neocomunisti ai nuovi russi.

La grandezza di questo affresco tragicomico, che riconferma Vojnovič come uno dei più significativi autori russi contemporanei, sta nella capacità di produrre una satira spontanea, che sembra fluire da sola dalla realtà sovietica, senza forzature o cacce alle streghe. Vojnovič non demonizza nessuno se non il genere umano nella sua interezza e i suoi personaggi, infatti, pur nella loro meschinità, sono profondamente umani, vivi e reali. Questa "umanità", anche nei confronti di chi si critica, permette all'autore di estendere la sua riflessione su un piano più ampio, che trascende l'epoca staliniana per

investire la natura stessa degli uomini, "che si faranno di nuovo accecare, e non una volta soltanto, da false dottrine e cederanno alla tentazione di conferire a qualcuno dei tratti sovrumani, lo glorificheranno, lo innalzeranno su un piedistallo, per poi abbattearlo di nuovo". Da questa visione scaturiscono anche le riflessioni attuali sugli aspetti più inquietanti della realtà postsovietica, che Vojnovič, per bocca del saggio ammiraglio, definisce epoca del Terrore senza confini, alludendo alla venuta di un nuovo tiranno, tratteggiato a tinte fosche ma angosciosamente rispondenti a quella che è la situazione politica odierna in Russia.

Giulia Bottero

L. Ulickaja, *Funeral party*, traduzione di E. Guercetti, Frassinelli 2004

In un angusto e quasi soffocante *loft* newyorchese si assiste a un continuo viavai di personaggi bizzarri: emigrati russi, per lo più donne (accomunate dall'amore per il pittore Alik), un rabbino, un pope, musicisti paraguaiani, medici americani, impresari delle pompe funebri. Tutti ruotano attorno all'artista, in fin di vita per una forma progressiva e incurabile di paralisi; a prendersi cura di lui, in particolare, è una schiera di crocerossine morbose, ciascuna con il proprio compito e una personalità distinta. È questo il pretesto di cui si serve L. Ulickaja per presentare una realtà sdoppiata tra il presente del *loft* e il passato sovietico dei personaggi rivissuto attraverso il ricordo e il sogno. Basta un dettaglio perché la scrittrice distolga l'attenzione dal tema centrale e narri antefatti e vicende collaterali con una intonazione umana non priva di quegli spunti ironici che caratterizzano il suo stile. L'ambientazione newyorchese di *Funeral party* è ispirata a una esperienza vissuta *in primis* dall'autrice, come da lei stessa affermato in un'intervista del maggio 2003: "questo romanzo breve è legato a una parte piuttosto significativa della mia vita. I miei figli hanno vissuto in America per dieci anni. Di anno in anno andavo a trovarli e vivevo con loro, in modo molto frammentario e molto selettivo, l'immigrazione americana. Frequentavo sempre le stesse persone. Per dieci anni ho osservato l'evoluzione dei rapporti, dei soggetti, dei destini..." (<<http://www.litwomen.ru/autogr23.html>>).



*L'incipit* dominato da creature femminili lascive e sensuali potrebbe suscitare nel lettore il sospetto di trovarsi di fronte a un esempio di vacua *ženskaja proza* [prosa femminile]. Per fortuna non è così, basti pensare a Irina, vero e proprio esempio di eroina del realismo socialista, la quale sembra nascere dall'incontro dei tratti di Marion e Tanja, le interpreti delle allegre commedie musicali firmate da G. Aleksandrov, *Cirk* [Il circo, 1936] e *Svetlyj put'* [Il radioso avvenire, 1940]. Con la prima ha in comune l'appartenenza al mondo circense, per il quale l'autrice sembra nutrire una spiccata simpatia, con l'altra la tenacia e la determinazione che farà guadagnare a Irina il successo professionale in America. Non come circense, bensì come avvocato (notare che sarà lei a mantenere Alik e moglie). In ogni pagina emerge il rapporto tra la Russia, che i frequentatori della "casa sconclusionata" (p. 90) si sono lasciati alle spalle, e l'America in cui si sono ritrovati. Il *loft* è una Russia in miniatura, in cui tutti seguono uno stile di vita tipicamente nazionale: non si beve thè americano; nel frigorifero si trova "pane nero, in un sacchetto di carta del negozio russo" (p. 29); le creme per il corpo usate dalla moglie di Alik, Nina, vengono spedite da Mosca, perché lei "non si fidava di quelle locali" (p. 103); in occasione del banchetto funebre organizzato in memoria del pittore "Libin raccoglieva soldi, secondo la vecchia tradizione russa" (p. 138). Il *made in Usa*, invece, è connotato con disprezzo, in diretto riferimento alle proprietà consumistiche in esso racchiuse (si veda l'ironia nei confronti della tecnologia americana, rappresentata da un computer: "roba americana", sogghignò Barman, 'non vuole saperne di lavorare gratis...'", p. 39). Tuttavia nella prosa di *Funeral party* non troviamo mai un punto di vista unico e basta voltare pagina per imbattersi in altri personaggi portatori di un differente modo di vivere la condizione di sradicamento dalla *počva* [suolo]. Alik, il cosmopolita, sta bene ovunque; Irina non ha bisogno di elementi che giustifichino la scelta dell'emigrazione e vive con disinvoltura tale realtà.

Al mondo dello spazio proprio l'autrice sembra voler contrapporre quello dello spazio *čuzoe* [altrui] che filtra da una finestra somigliante all'omonima del film girato nel 1993 da J. Mamin, *Okno v Pariž* [in Italia distribuito come *Insalata russa*] in cui, in modo altrettanto

bislacco, veniva presentata l'esperienza di un gruppo di russi improvvisamente calati in un mondo opposto a quello natio. Ma gli elementi dell'esteriorità disturbano il malato, come quella fastidiosa musica latinoamericana suonata per strada da un gruppo di paraguaiani; quando questi entreranno nell'appartamento, nella Russia in miniatura, e diverranno parte dello spazio *svoe* [proprio], la loro musica avrà un effetto nuovo, rasserenante e conciliante. Il finale offre poi lo spunto per un altro parallelismo: l'annuncio della morte di Alik segue la notizia degli sconvolgimenti storici e dei disordini di Mosca alla vigilia del crollo dell'Unione sovietica.

Le accuse mosse a *Funeral party* di banalità, semplicità, eccessivo appiattimento realistico (I. Kirillov, "Kolbasa kosy' Ljudmily Ulickoj", *Zavtra*, 2000, 14; V. Juzbašev, "L. Ulickaja, Veselye pochorony", *Znamja*, 1998, 11) suscitano qualche perplessità. Il legame con le opere precedenti, in particolare *Sonečka* [*Sonja*, Roma 1997] e *Medea i ee deti* [*Medea*, Torino 2000], è evidente sia a livello di personaggi che di motivi trattati: la figura centrale di un personaggio maschile, generalmente un dongiovanni appartenente al mondo delle arti; donne a lui succubi e altre con una personalità più distinta; tradimenti, tentativi di suicidi, presenza di un figlio segreto... Tuttavia, la scrittrice non scade mai in stucchevolezze finì a se stesse, rivelandosi padrona delle situazioni narrate, sostenute nel caso specifico di *Funeral party* da una lingua eterogenea, mescolanza di registri differenti. Elementi del linguaggio colloquiale e popolare (questi ultimi non sempre adeguatamente resi nella traduzione italiana), di turpiloquio, diminutivi e anglicismi con funzioni differenti si intrecciano e contribuiscono sia all'arricchimento della caratterizzazione del personaggio che a dar spessore al tessuto narrativo. Mar'ja Ignateva, l'anziana fattucchiera rubiconda, viene descritta con pennellate così nitide che non è difficile collegarla a un'immagine reale, inoltre alla caratterizzazione esteriore fa da *pendant* un modo di parlare marcatamente popolano, che si distingue da quello della giovane Valentina, in cui a interferire sono gli anglicismi.

Il destino di Alik è segnato sin dall'inizio, tuttavia Ulickaja ci convince che è possibile fare qualcosa qui, in terra, in modo da rendere meno cupi gli ultimi istanti di vita di una persona che abbiamo amato. Chissà

perché la semplicità viene spesso associata dalla critica a una bassa qualità, così come si tende a ritenere banale una rappresentazione del vissuto esistenziale con qualche concessione al sentimentalismo, ma non ai giochi con gli intertesti di altri tempi e di altre culture, procedimento tanto in voga tra scrittori della stessa generazione della Ulickaja.

Giulia Marcucci

V. Otrošenko, *Didascalie a foto d'epoca*, a cura di Mario Caramitti, traduzione di Mario Caramitti e Bianca Sulpasso, Voland, Roma 2004

L'attacco del romanzo ti coinvolge immediatamente proiettandoti in una dimensione straniata, fantastica: "quando le basette di zio Semen si incendiarono, lui decretò il lutto nella casa, ordinò di stendere del satin nero su tutti gli specchi e indossò un abito nero con il collo di raso e un tal puzzo di naftalina che tutte le zanzare e le mosche che si trovavano in casa volarono via all'istante" (p. 11). E invero le basette costituiscono il segno distintivo di questa singolare famiglia il cui capostipite, Malach Grigor'evič Mandrykin, definito "l'immortale", rimane "irreperibile per una quarantina d'anni" (p. 19) nei recessi di una casa sterminata come il mondo, tra ciarpame di varia natura e insetti repellenti dopo aver adempiuto all'ultimo coito da cui era originato l'ultimo zio, Izmail, nato anch'egli, ovviamente, con le basette. Sono dodici i figli di Malach, a cui si aggiunge, come un tredicesimo apostolo, Semen, figlio del "greco" Antipatros, e concepito dalla madre, Annuška – una sorta di "umida madre terra" inesauribilmente feconda – durante l'assenza dell'"immortale". Il *plot* di questo romanzo potrebbe dunque essere riassunto così: "come Annuška riuscì a gabbare il vecchio baggiano e a riprendersi dall'orfanatrofio il figlio dell'amore senza suscitare sospetti".

La narrazione è meandrica e non si cura di accompagnare il lettore passo passo, anzi sembra gioire del suo disorientamento tra le steppe della foce del Don, le montagne del Caucaso, le campagne belliche nella Galizia e in Persia, le tournée del circo del greco in Africa, la cui sagoma è serbata dall'unico pezzo di carta scampato all'incendio che il fulmine scagliato da un Giove adirato aveva attizzato nella favolosa e lontana Repubblica di San Marino onde distruggere il Libro delle profezie del

greco e tutte le sue reliquie. Il narratore stesso infine, come del resto l'Ignatij Stavrovskij, relatore della conferenza sul "perché il grande tamburmaggiore odiasse i viaggi" (Otrošenko, *Testimonianze inattendibili*, Roma 1997), parla dallo "sperduto regno del Druk-Yul, il minuscolo Bhutan" (p. 113) allargando infinitamente la prospettiva spaziale in cui si inserisce il romanzo, in una sorta di passione "mongolica" per gli spazi illimitati che, peraltro, pare ossessionare lo scrittore stesso, il quale ne ha parlato in più occasioni, non ultima quando un anno fa durante il convegno bolognese, *Post-scripta. Incontri possibili e impossibili tra culture*, ha parlato sul ruolo dello spazio statale e geografico nell'autocoscienza dello scrittore (in corso di stampa per i tipi del Poligrafo di Padova).

E se il lettore volesse raccapezzarsi nelle coordinate temporali della narrazione, invano cercherebbe di segnare un punto fermo. Le fotografie che successive generazioni di fotografi si affaccendano a scattare diventano "baluardo di inebriante immobilità in un oceano di mutevoli immagini e tempo fluttuante" (p. 56). Questo tempo rappreso, quasi sospeso, sembra poi dilatarsi, senza mutamenti, nella vastità misteriosa della casa e nell'estensione quasi epica della vita dei singoli personaggi le cui immagini color seppia hanno tutto il gusto degli inizi del secolo, con tanto di mustacchi e basette sui volti intenti, quasi ieratici, le uniformi da cosacco, le sciabole e le pistole dal calcio di madreperla. Le uniche date che la narrazione lascia trapelare sono quelle della Prima guerra mondiale, uno spartiacque epocale che segna la fine anche di quella favolosa cosaccheria, che è sostanzialmente la vera protagonista di questa e di altre opere di Otrošenko. Il lettore, infatti, invano cercherebbe indizi o riferimenti all'epoca sovietica, solo forse nel capitolo "AllegOrie" potremmo coglierne un accenno nel personaggio del "commissario di zona" (p. 64). Ma questa fissità temporale che al massimo riesce a proiettarsi all'indietro, "ai tempi senza inizio" del fotografo Friedrich Karlovič Seutter "che avevano dato i natali a Malach e ad Annuška, al loro figlio maggiore [Profirij]" (p. 104) trova una sua ragion d'essere e una sua giustificazione poetica proprio in quell'album fotografico del titolo originale, dal quale, con felice scelta, i traduttori hanno derivato il titolo italiano, *Didascalie a foto d'epoca*, che ben rende l'idea attorno alla quale tutto

il libro è costruito con grande coerenza e solidità nonostante l'apparente caoticità del racconto (i titoli originali erano *Priloženje k fotoal' bomu. Roman e Dvor pradede Griši. Desjat' novell i epilog*).

Se infatti dovessimo trovare una metafora della modalità narrativa di Otrošenko in questo romanzo, dovremmo ricorrere alla figura della spirale che torna sempre allo stesso punto ma a un livello diverso trascinando con sé il lettore, confuso e avvinghiato sempre di più nelle sue spire, che di volta in volta aprono o chiudono bagliori di senso. Lo stile narrativo di questo scrittore appena quarantenne ha indubbiamente subito nel corso della sua attività letteraria un'evoluzione profonda che procede verso una sempre maggiore complessità e serratezza, a causa anche del gusto barocco che lo pervade. Ciò è particolarmente evidente in questo volume grazie alla scelta di pubblicare in appendice un gustoso ciclo di dieci "novelle" – e su questa definizione di genere torneremo tra poco – scritte proprio agli esordi della carriera di Vladislav Otrošenko (1987), *Il cortile del bisnonno Griša*. Ritroviamo qui la stessa ambientazione cosacca e il gusto per i personaggi strampalati e iperbolici – a volte decisamente grotteschi, come il vicino Nikolaj Makarovič o il vecchio Semen il Gobbo – del romanzo. C'è anche il brulichio di insetti più o meno repellenti, di animali da cortile, di cianfrusaglie di vario genere che sono accatastate nelle sterminate stanze della casa di Annuška. Ma lo stile narrativo è più lineare, a volte scarno, si risolve in periodi brevi, ben lontani dal *cursus ornato*, complesso e barocco di tante pagine delle *Didascalie*.

Dicevamo della definizione di genere, nel sottotitolo originale Otrošenko usa la parola "novella", termine da lui spesso usato e dotato di un significato specifico, lontano, pare, da quello attribuitogli nella nostra lingua e nella nostra tradizione letteraria. Il traduttore ha scelto di renderlo con "racconti", una scelta adeguata? Si ripropone nuovamente qui il problema, forse irrisolvibile, della traducibilità delle definizioni dei generi narrativi russi in italiano. Ma per una discussione dal punto di vista dello scrittore rimandiamo alla conversazione con lui pubblicata in questo stesso numero della rivista (pp. 15–20).

Vorrei concludere parlando di una caratteristica che mi pare contraddistingua la narrativa di Otrošenko, e

cioè la sua particolare concezione di fantastico, che è andato sviluppando nella sua opera. Egli preferisce il principio del "fantastico gogoliano", come lui lo definisce, e cioè una sorta di "diffusione", in senso fisico del termine, del fantastico che rende difficile distinguere gli elementi fantastici da quelli reali. Secondo lo scrittore il fantastico rappresenta un tipo specifico di mimesi della realtà, per questo motivo non occorre sforzarsi per inventare di sana pianta qualcosa di fantastico, si tratta piuttosto di ritrovare particolari, luoghi, oggetti, avvenimenti che ne hanno tutte le caratteristiche, pur essendo perfettamente reali, storici. Per questo motivo Otrošenko è stato spesso definito dalla critica russa "mistificatore", perché pur avendo cura di presentare sempre con grande esattezza e fedeltà i *realia* storici, riesce a esaltarne i tratti fantastici appunto, suscitando in tal modo inevitabilmente nel lettore dubbi circa la loro verosimiglianza. Un esempio lo troviamo nel racconto *Il congedo dell'archivista* in *Testimonianze inattendibili*. L'episodio della campagna dei 40000 cosacchi mandati dall'imperatore Paolo I nel 1801 a conquistare l'India non è una "trovata postmodernista", come hanno sostenuto inizialmente alcuni critici, si tratta in effetti dell'unico particolare dotato di fondamento storico in tutto il racconto. Otrošenko sfrutta dunque il carattere assolutamente fantastico di questo episodio storico e lo inserisce in una struttura che, al contrario, assume tutti i tratti della verosimiglianza, pur essendo assolutamente fantastica. Si tratta di un processo camaleontico, il reale che si presenta come fantastico mentre il fantastico viene "truccato" come reale. In questa linea vanno viste anche le foto che corredano il testo del romanzo che qui recensiamo, combinazione divertente di una fedele ricostruzione dello stile fotografico d'epoca e di "appendici" inventate di sana pianta. Questo principio fantastico non è limitato alla narrativa, in Otrošenko si estende anche alla saggistica: di recente ha pubblicato un ciclo dal titolo *Gogoliana*. Come noto, il saggio è un genere che esige rigore scientifico, che non pare poter ammettere elementi di invenzione, di fantastico. Tuttavia, nel corso dello studio delle lettere di Gogol' Otrošenko si è imbattuto in particolari che emergevano qua e là con una certa costanza e regolarità, che a ben guardare sono dotati di caratteri assolutamente fantastici. Proprio su questi tratti è costruito tutto il saggio, che

quindi, pur avendo una solida base scientifica, acquista innegabili connotazioni fantastiche.

Vladislav Otrošenko sta riscuotendo, meritatamente, molto successo in Italia, ne è testimonianza il prestigioso premio Grinzane Cavour, ricevuto l'estate del 2004, assieme a Elena Kostjukovič e Evgenij Rejn, e l'invito a partecipare alle giornate della cultura russa e della piccola e media editoria tenutesi a Roma nel dicembre scorso. Un ruolo decisivo nella sua notorietà è stato svolto dall'opera di cura e traduzione di Mario Caramitti, che instancabilmente si adopera per diffondere in Italia la conoscenza di "schegge di Russia", nonché della casa editrice Voland che sta portando avanti una politica editoriale coraggiosa alla quale auguriamo tutto il successo possibile.

*Gabriella Imposti*

*L'immaginazione*, 2001 (XVIII), 179 [Fascicolo monografico dedicato alla letteratura ceca a cura di A. Catalano]; *L'immaginazione*, 2004 (XXI), 208 [Fascicolo monografico dedicato alla recente narrativa ceca a cura di Idem]

La letteratura ceca, questa sconosciuta... Indubbiamente in Italia non si traduce molto di letteratura ceca. Di conseguenza poca se ne legge. E sentiamo già le voci ghignanti dei lettori, scattanti e tese a ricordarci che nel nostro paese ci sono problemi ben maggiori... Concordiamo.

Ciò nonostante, il "problema" succitato sarebbe trascurabile solo nel caso che *non esistesse* una letteratura ceca. Visto che qualcosa da dire i nostri neo-coinquilini europei ce l'hanno, sarà forse il caso di ascoltarli? Lo stesso discorso a nostro avviso vale per la letteratura polacca contemporanea o per alcune letterature della ex-Jugoslavia o degli stati e staterelli post-sovietici. La letteratura c'è, questi paesi sono a noi più vicini di altri per tradizioni e interessi geopolitici, ma al momento in cui scriviamo in testa alle classifiche ci sono non uno, bensì due romanzi di uno stesso autore. Inutile ricordare da quale esportatore di massa di "cultura" egli provenga. E poi "autore?", "romanzi"? Che il lettore italiano (chi scrive si addossa per primo questa colpa) sia pigro e tv-centrico è triste realtà. Ma che sia così pecorone da assestarsi beato sulla linea Maginot gastro-erotico-esoterica della letteratura mordi-e-fuggi (e vomita) non

ci lascia tranquilli. Se i pochi italici lettori attivi che si avventurano in libreria si accattano biografie di modelle e faraoni egizi, ricettari di monache e cuochi bavosi o pastoni antistorici a stelle e strisce, uno dei modi più "sicuri" perché acquistino qualcosa d'altro è per sbaglio.

Crediamo che la situazione accennata in queste righe non sia casuale, ma senza voler sproloquiare sulla potenza politica e di immagine di certi paesi o sulla maggiore accessibilità al nostro mercato di testi in inglese o spagnolo, non possiamo che condividere un'opinione estrema espressa da Alessandro Catalano nell'introduzione alla prima antologia di scrittori cechi da lui curata per la rivista *L'immaginazione*: "un libro scritto in ceco è di fatto un libro morto".

Ma appunto a dimostrare che è presto per un funerale e che, nonostante le ben più urgenti questioni quotidiane del nostro paese, la letteratura ceca *esiste*, ci sono due agili fascicoli della rivista edita dal leccese Piero Manni: il numero 179, uscito nell'estate del 2001 e il più recente 208 (settembre 2004), che per comodità recensiamo congiuntamente. Qual è l'impressione che deriva dai racconti, estratti di romanzi, poesie della trentina di autori rappresentati? Una sana e promettente varietà, prima di tutto: una gamma di voci che non si sono esaurite negli ultimi decenni e offrono dunque uno speranzoso ponte fra i grandi dei Sessanta e i nuovi talenti. Sia il primo che il secondo dei volumetti mischiano volontariamente classici degli anni d'oro con autori giovani (ma mancano ancora i giovanissimi), uniscono autori già in diverse misure tradotti in italiano a possibili novità sulle quali gli editori del Belpaese potrebbero scommettere (invece che sul 53). E se sono presenti l'imprescindibile Hrabal, ancora fresco di santificazione nell'ottimo Meridiano del 2003, o uno dei pochi autori della generazione media già rintracciabile sugli scaffali delle nostre librerie (l'interessante e combattivo Michal Viewegh), si fanno evidenti alcuni paradossi non trascurabili, che pensiamo si debbano e si possano risolvere al più tardi nel prossimo lustro. Parliamo di piacevoli, a volte profondi, comunque "esportabili" quarantenni o giù di lì, quali Jáchym Topol e Miloš Urban, o addirittura del sessantenne "postmodernista" Jiří Kratochvíl, che se proprio di postmoderno slavo dobbiamo morire, meriterebbe almeno la versione di qualche racconto nell'idioma di Dante.

Ma se per i primi due romanzieri, l'Urban che ragiona in modo audace sulla cultura boema (si legga l'estratto dalle *Sette chiese*, nel fascicolo numero 179, pp. 3-6) o "l'underground" Topol (*Ho fatto un sogno*, 179, pp. 6-7) siamo ancora in zona Cesarini per una scoperta sincronica, rimane uno degli enigmi della trasmissione interculturale l'unico racconto disponibile in italiano fino a pochi anni fa di Arnošt Lustig, classico a tutti gli effetti del periodo d'oro della cultura ceca dei Sessanta, qui presente con *Il bianco* (208, pp. 20-24). All'assenza sui nostri scaffali dei tre o quattro autori testé citati a nostro modestissimo parere si dovrebbe porre rimedio. Paradossalmente, non motiveremo questo nostro invito a forza di elogi letterari (sebbene la qualità dei loro testi ci sia, eccome), ma anche sulla base di una più dignitosa conoscenza dei paesi con cui avremo a che fare nei prossimi anni in modo ormai organico e regolare. Come osservato ancora nell'introduzione alla seconda antologia, la Repubblica ceca è un paese noto all'italico cittadino più che altro per calciatori e modelle. Beh, se l'italiota medio si è accorto dell'esistenza di un paese di decine di milioni di abitanti come l'Ucraina grazie a un Pallone d'oro (*en passant*: esiste pure una ricca letteratura ucraina), era comprensibile che una "città dell'est" come Praga (molto più vicina di quanto non si pensi, e meno "a oriente", per esempio, di Taranto) dovesse venire scoperta per i meriti delle Tette d'oro del Wonderbra. Siamo qui a ricordare invece che in quel paesino si legge ancora molto, e si scrive, e cose diverse pure.

Anche per noi è una scoperta, per esempio, la varietà di voci della letteratura femminile: si va dalle poesie filosofiche di Sylvie Richterová, che gioca con le parole e i loro significati e che la sua profondità l'ha dimostrata anche nei suoi saggi e nel suo romanzo *Topografia* (tradotto in italiano nell'86) alla crudezza di vite femminili sprecate di Lenka Hašková (bello il suo racconto *Una giornata è fatta di 360 badilate*, 208, pp. 42-44), o alla scrittura dotta di Daniela Hodrová, o ancora a Milada Součková, accostata nelle note alla più famosa russa Nina Berberova.

Vero, è difficile farsi un'idea anche minimamente attendibile di un dato autore finora sconosciuto leggendone solo quattro pagine di estratto, ma la scelta delle "esche" che dovrebbero invogliare il lettore e (soprattutto) l'editore italiano medio ci sembra azzecata: si veda

il "racconto storico libero" di Patrik Ouředník, che nella sua *Europeana. Breve storia del ventesimo secolo* riesce a compattare sarcasticamente in poche pagine qualche decennio di vicende continentali (208, pp. 4-10), o l'estratto da Viewegh (*La sauna*, 208, pp. 25-29) che incuriosisce sul senso complessivo della storia da cui è tratto, o ancora la letteratura alta dei classici Weil (*Verde e rosso*, 179, pp. 24-25), Hrabal, Lustig, Klíma cui bastano davvero tre pagine per invogliare un portatore di encefalogramma non piatto a leggere le rispettive opere nella loro integrità.

Ora, leninianamente: "che fare?". Innanzitutto ordinare questi fascicoli dal modico prezzo e di perfetta digeribilità all'editore (per informazioni si consultino le pagine <[www.esamizdat.it/tribu/limmaginazione1.htm](http://www.esamizdat.it/tribu/limmaginazione1.htm)> e <[www.esamizdat.it/tribu/limmaginazione2.htm](http://www.esamizdat.it/tribu/limmaginazione2.htm)>), poi scegliere i tre-quattro autori preferiti e andarli a cercare nelle librerie. Sono due passi facili facili per avere Praga ancora più vicina. Chissà che poi non si incontrino Nedvěd o la Hercigová a cena: almeno avrete di che parlare... Altrimenti no: parlateci di Leonardo da Vinci.

Massimo Tria

M. Kononov, *Nuda. Mucha, la piccola pioniera*, traduzione di C. Zonghetti, Meridiano Zero, Padova 2003

Lo ammetto. Non è stato facile avvicinarmi alla lettura di questo romanzo di Kononov. A ogni pagina sfogliata scoprivo una voce più stridula, sotterranea a quella più esplicitamente narrante, e questa voce confondeva le immagini e impediva il fruire della lettura. Ho cominciato a cercare cosa fosse. Perché non era una difficoltà dovuta al tema arduo della violenza sessuale, benché la piccola pioniera è valsa a suo tempo all'autore un'accusa di pedofilia, e non era neppure una fatica legata al sottofondo di revisionismo nei confronti della storia russa, già criticato a Kononov e che pure ha spinto tante mani a scrivere in quegli stessi anni. Solo verso la fine della lettura ho avuto modo di capire. Lo sforzo che mi segnava pagina dopo pagina era nel sentimento della partecipazione. L'irritazione che provavo era la stessa dell'autore. Ma andiamo per ordine. Il romanzo di Kononov viene scritto negli anni Ottanta ma trova un editore solo parecchio tempo dopo, nel nuo-

vo secolo. Chi è Mucha, la nuda del titolo? Mucha è una ragazzina. Una quindicenne. Una piccola pioniera, cuore pulsante della gioventù comunista. Cosa fa Mucha? Vive i suoi quindici anni in prima linea, trascorrendo gran parte della sua giornata su luridi materassi a compiacere gli sfoghi sessuali degli ufficiali di tutta l'Armata rossa, a inventare impropri e a vedersi strappare le mutande. Perché lo fa? Perché da ragazzina qual è, è una devota, e, sebbene la sua patriottica missione rivesta i panni dell'assurdità, le sue sono le gesta di una credente. Mucha ha fede nella vecchia Russia di Stalin e crede che qualunque cosa accada è giustificabile perché in fondo "la guerra è guerra, PUZZONA PORCA!" e, tra tutto ciò che accade, poco peso ha soddisfare le voglie degli ufficiali, se poi si ha la possibilità di accedere al Komsomol e di sentirsi parte di qualcosa, finalmente riconosciuta con una propria appartenenza. Siamo nel periodo del conflitto bellico contro i nazisti e per tutto il romanzo si avverte una battaglia ideologica prima che militare, pagina dopo pagina viene dipinto un affresco ridicolo delle imprese dell'impero. Eppure già nelle stilette affondate contro la filosofia dell'eroica patria, qualcosa va oltre. Certo, una vena satirica piuttosto visibile attraversa la narrazione ed è presente il fantasma della revisione storica, intento a tirar giù i drappaggi dorati che coprono una guerra fatta di tante ombre, certo ci sono tratti di eccessiva attenzione alle morbide carni di questa quindicenne e gli otto capitoli sono infuocati, ma da quale fuoco? Le vicende di Mucha sono raccontate con satira graffiante. Vero. Ma non abbastanza per nascondere il vero dolore di Kononov. Nella descrizione della morbosità in cui la protagonista vive il suo credo rivive un mondo di ideali che trasforma il dovere in missione e questa in ossessione. I personaggi che si susseguono sono emblematici di un esercito alla rovina, dove vige l'assurdo, nel fare grottesco dei soldati non c'è solo ironia e neppure un vago tentativo di analisi critica. La storia di Mucha è la denuncia dell'unica strada possibile per la salvezza, strada che passa attraverso le allucinazioni di un benessere più alto, da perseguire fino alla morte, invenzione di un potere impietoso che trasforma in suo utile il bene adolescenziale dell'ingenuità. È rammarico quello che impasta le parole di Kononov. Lo stesso autore non poteva sostenere tanta amarezza ed ecco che regala a Mucha la possibilità di sognare, di

evadere quando la notte è troppo fredda per darsi pace. Nella notte, alla piccola pioniera è dato di volare al di sopra del suo mondo in guerra e di diventare la Gabbianella, eroina capace di ergersi oltre il dolore di una vita sacrificata a un sogno malsano. E di cercare così le voci perdute del suo passato, quella infanzia bruciata al sacro fuoco della patria, fuoco che minimizza a sfondo tutto il resto, che brucia al suo altare genitori e primo amore. Durante la lettura mi sono persa nella matassa dei proverbi popolari, nel mondo tutto sovietico dei valori dell'eccesso, dove Stalin vige come una divinità, per incastrarmi poi nella denuncia ai danni del generale Zukov, nome di battesimo di Georgij Ukov, additato ai più per il vizio di uccidere a bruciapelo i soldati tornati vivi dai combattimenti, e in altre minuzie del genere. Episodi accompagnati naturalmente da descrizioni di cannibalismo o da un sistematico smantellamento dell'immagine dell'eroe, peraltro, diciamo, necessaria in una guerra, o ancora nelle sfumature accese dell'oltraggio alla giovane carne di Mucha. A fine lettura, riaprendo il libro, sono riuscita a trovare come incollare tutto questo. Solo allora, quando ho potuto rileggere la dedica a "coloro che ci salvano" e, finalmente, parteciparvi. Ma non prima di aver sentito lo stesso freddo sentito da Mucha sulla panca di legno su cui trascorrevano le sue notti. Allora sono potuta correre oltre, finire nel post scriptum, ormai fondamentale, e trovare l'autore, pronto a svelarmi il motivo di tanta partecipazione, sentendo il fiato caldo che aveva spinto avanti la sua mano. Nella postfazione ho conosciuto Valentina Vasil'evna, scrittrice e combattente, donna che parla perché ha vissuto la sua guerra e muove la mano di Kononov spingendola al ritmo della sua esperienza. Protagonista reale della guerra combattuta da Mucha, la Vasil'evna cercherà di raccontare di nuovo e per sempre la sua storia, ma, nell'atto di rendere finalmente il nero su bianco, si rompe dannatamente un braccio e la penna di Kononov si intinge nel risentimento, nell'amarezza di vedere superato il limite della comprensione. È questo il dolore che si fa largo nelle pagine del romanzo, vestito con i panni della fantasia, per girare grottesco nel fango, tra i militari e nelle loro mani infilate nel corpo di Mucha. Un dolore rabbioso che diventa invocazione sulle labbra dell'autore, che scrive: "forse che tu non senti il dolore? [...] Che sia il Tuo

amore, disperando della via crucis del bene, a perseguire l'uomo come una moglie brontolona, come il figlio di una ragazza-madre bistrattata che pretende attenzioni, affetto e severità non femminili, diverse, certe, che potrebbe dargli solo un padre? Ma Tu non sei il nostro Padre, Signore? Non sei tu il primo a preferire la libertà di un diavolo tentatore o di un padre che deve pagare gli alimenti e che vuole riscattarsi dai suoi figli affamati con le briciole della tavola di un'esistenza, di un sapere e di una felicità sterminate?". E mentre Kononov faceva i conti con Dio, io comprendevo finalmente tutto il romanzo e partecipavo della sua rabbia, vedendolo scrivere della piccola Mucha, seduto sulla sua sedia a rotelle, dove da anni è immobilizzato dalla sua infermità. Nel tentativo di capire ha scritto una storia acre e dolorosa, pulsante e pornografica come lo è il dolore quando non trova spiegazioni. Kononov è una Mucha privata del sogno, che si aggira desolata a guardare con meraviglia i bambini che dormono e fanno l'effetto di una "bella lampadina che gorgoglia di onde dorate e si accende di arcobaleno" e, come la ragazzina nuda, si chiede dove siano finiti quei bagliori, chi glieli abbia portati via e se tutto ha veramente un senso. Chiudendo il libro, l'unica bestemmia contestabile è quel "Deus conservat omnia" odoroso di rancore e affatto di consolazione che capeggia il quinto capitolo. Dopo aver tanto preso parte al gioco, lasciando in pegno i propri sogni e i propri arti, quanto la divina preservazione è una benedizione e non invece una amara pena?

Marzia Cikada

Ju. Tynjanov, *Kjuchlja*, traduzione di A. Accattoli, Metauro, Pesaro 2004

Negli ultimi anni in Italia si sta assistendo a un crescendo di nuove traduzioni di opere letterarie dal russo. Il fenomeno è particolarmente accentuato nel caso di scrittori giovani o contemporanei, ovvero di quegli scrittori che nel loro paese, nel bene o nel male, rappresentano "il caso del momento". In questo flusso di ingegni letterari rischia di non essere notato, anche perché mal distribuito, un romanzo straordinario, *Kjuchlja* di Juryj Tynjanov, uno dei maggiori esponenti, insieme a Viktor Šklovskij, Roman Jakobson e Boris Ejchenbaum, del cosiddetto metodo formale.

Ancora una volta ci stupiamo di fronte al talento artistico di chi alla storia della letteratura è passato più come teorico che come suo artefice. *Kjuchlja* è la biografia resa romanzo di un rivoluzionario decabrista, Vil'gel'm Karlovič Kjuchel'beker (1797–1846), poeta minore (come del resto chiunque in Russia abbia vissuto e scritto sotto lo splendore del sole puškiniano). Questo è il romanzo d'esordio di Tynjanov e la prima parte di quella trilogia dedicata a tre poeti diversi, per talento e per carattere, ma accomunati da un intenso amore per il proprio paese e da una "solitudine eroica" sperimentata nella Russia del primo quarto del XIX secolo. Fra il 1927 e il 1928 Tynjanov pubblicherà infatti anche *Smert' Vazir-Muchtara* [La morte del Vazir Muchtar], incentrato su Aleksandr Griboedov, mentre incompiuto resterà il terzo romanzo su Puškin. Il romanzo su Kjuchel'beker racconta la vita del suo protagonista dall'adolescenza fino alla morte, lo segue nel suo perenne vagabondare per l'Europa, nell'esaltazione e successiva sconfitta dei propri ideali, nelle sue amicizie, nei suoi amori. Combinando talento artistico e sapiente uso dei documenti, Tynjanov riesce nel miracolo di introdurci nel vivo tessuto letterario e sociale della Russia di Alessandro e Nicola (entrambi primi). Davanti ai nostri occhi incedono di continuo tutti i protagonisti principali di quell'epoca scintillante e terribile (Puškin, Griboedov, Puščin, Del'vig, Ryleev, Nikolaj Turgenev, Čadaev, Deržavin, Žukovskij, Bulgarin, Ermolov, la famiglia imperiale), ogni personaggio ha qualcosa di familiare e allo stesso tempo di imprevisto, tanto è umano e intimo il modo in cui Tynjanov lo ritrae.

Come si è già detto il romanzo racconta la vita di un decabrista, eppure, a lettura ultimata, morti tutti gli amici, cadute tutte le illusioni, il protagonista principale continua a sembrarci un minore in tutti i sensi, un uomo che non ha realizzato niente, che ha vissuto senza una vera meta, che non ha saputo agire; per quanto sia invecchiato, abbia viaggiato, abbia fatto esperienze, Kjuchel'beker è rimasto, inchiodato sin dal titolo, sempre "Kjuchlja", il suo soprannome a metà strada tra un vezzeggiativo e la russificazione di un cognome tedesco e, probabilmente, allusione, anche solo per assonanza, a una *kukla* [bambola]. Non a caso il secondo capitolo, intitolato "Bechel'kjukeriade" e incentrato sui primi anni di liceo, è un susseguirsi pirotecnico di sopranno-

mi, di burle, di scherzi goliardici ai danni del nostro piccolo eroe (“al Liceo lo perseguitavano. La sua sordità, l’irascibilità, gli strani modi, la balbuzie, tutta la sua figura, lunga e ricurva, suscitava un riso irrefrenabile”, p. 25). Da questo soprannome, nel corso della narrazione, ne proliferano molti altri, tanto che all’interno del romanzo principale se ne prefigura un altro, un romanzo di soprannomi (“verme solitario”, “Geselle”, “Chlebopekar’”, “Willy”, “il mostro”). Persino negli episodi più solenni e tragici, in *Kjuchlja* c’è qualcosa di infantilmente buffo, di teneramente incompiuto (ad esempio, quando la sua pistola, caduta precedentemente nella neve, si inceppa per due volte al momento decisivo della rivolta decabrista); nessuno, nemmeno gli amici più affezionati, riesce a guardare al *Kjuchel’beker* rivoluzionario senza dimenticare il *Kjuchlja* del liceo (a Puščin “guardando il lungo *Kjuchlja* che agita la pistola, per un attimo [...] viene in mente il Liceo e sorride”, p. 285).

Publicato in occasione del centenario della rivoluzione decabrista del 1825, *Kjuchlja* è ovviamente anche un romanzo sulla rivoluzione bolscevica e sui destini degli uomini che ne furono testimoni. Agnese Accattoli (già nota per aver tradotto il racconto di Ergali Ger “Liza elettrica” per l’antologia *Schegge di Russia*, Roma 2002, pp. 225–260), oltre a saper rendere in maniera sempre brillante e vivace la versione italiana di *Kjuchlja*, arricchisce l’edizione Metauro con una “nota” dal titolo “Il primo romanzo di Tynjanov”. L’autrice ricorda l’importanza del 1917 per Tynjanov: “senza la mia infanzia, non avrei compreso la storia. Senza la rivoluzione non avrei compreso la letteratura” (la citazione è tratta dall’*Autobiografia* di Tynjanov, curata in italiano dalla stessa Accattoli su eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 151-160). Questa combinazione di destino (curioso come Viktor Šklovskij, intervistato da Serena Vitale nel bel libro *Testimone di un’epoca*, Roma 1979, ricordi di Tynjanov una dedica in cui scriveva all’amico “se non avessi incontrato te, la mia vita sarebbe trascorsa invano”, p. 43) e rivoluzione è il grande motore che anima il romanzo. Non a caso la voce narrante si fa voce autentica del suo autore ed esce fuori dalla finzione romanzesca proprio all’inizio del capitolo IX, “La piazza di Pietro”, dedicato a quel fatidico giorno del 14 dicembre 1825. Questa prima parte del capitolo, oltre a

essere, come scrive la Accattoli, “un saggio straordinario di come la letteratura possa essere influenzata dalle tecniche del cinema” (p. 403), è una magistrale e sintetica interpretazione della rivoluzione vista attraverso il prisma topografico delle due capitali, Mosca e San Pietroburgo. “L’unità di misura di Mosca è la casa [...] L’unità di misura di Pietroburgo è la piazza [...] Le rivoluzioni di Pietroburgo sono avvenute nelle piazze; quella del dicembre 1825 e quella del febbraio 1917 si sono svolte in due piazze. Sia nel dicembre del 1825 sia nell’ottobre del 1917 la Neva ha partecipato alle rivolte [...] Per Pietroburgo l’alleanza del fiume con le piazze è naturale, a Pietroburgo ogni guerra si trasforma inevitabilmente in guerra delle piazze [...] Così, la piazza di Pietro, simbolo della potenza dell’autocrazia, si trovava accanto alla piazza di sant’Isacco, che ne testimoniava la debolezza. La rivolta del 14 dicembre fu una guerra delle piazze [...] si risolse pertanto in questa circolazione sanguigna della città: lungo le arterie stradali il popolo e i reggimenti insorti si riversarono nelle piazze come in vasi sanguigni, ma poi le arterie furono ostruite e i reggimenti, con un’unica spinta, strariparono dai vasi. Per la città fu un arresto cardiaco, e quello che sgorgava era sangue vero [...] Furono decisive le piazze, e non le vie, e quello fu un giorno senza eroi” (pp. 269–272).

*Kjuchlja* dunque, come si è detto, è un romanzo su un poeta minore, sulla rivoluzione, sul destino umano, sui soprannomi, su una città, su una letteratura, su una generazione, ma è anche in ultima analisi un romanzo sul poeta che meglio ha rappresentato quella generazione e che continua a essere l’emblema irrinunciabile della cultura russa, ovvero è anche quel romanzo, rimasto incompiuto, su Puškin. È un romanzo *in absentia* però, perché in realtà Puškin compare poco, lo vediamo all’inizio (negli anni del liceo coi suoi soprannomi di “francese” e “scimmia e tigre”) e verso la fine (prima di morire), quando Tynjanov immagina l’incontro (e l’addio) con *Kjuchlja* detenuto e in trasferimento verso la fortezza di Dinaburg. Eppure Puškin (che in quegli anni è in esilio) è costantemente nella mente, nel cuore, nelle parole di *Kjuchlja* e di tutti gli amici del liceo che aspettano sue notizie, che imparano a memoria i suoi versi, che piangono e ridono a ogni sua nuova impresa letteraria. E nel finale struggente, a Vil’gel’m ormai vecchio e moribondo, sconfitto e sposato a una donna



che non ama, il trapasso dalla vita alla morte avviene attraverso il sogno: “egli sentiva un suono, un usignolo, o forse un ruscello. Era un suono fluido, come di acqua. Lui giaceva proprio accanto al ruscello, sotto un ramo. Davanti a lui c’era una testa ricciuta. Rideva, mostrava i denti e solleticava per gioco i suoi occhi con i riccioli rossastri” (p. 393). Kjučlja sogna Puškin, ormai morto da tanto tempo, che lo esorta, che lo guida verso la pace eterna. Ma a Kjučlja, cui non è riuscito nulla nella vita, sembra impossibile anche questo ultimo passo e prima di morire dice a Puškin con gioia “fratello, ci sto provando” (p. 394).

Simone Guagnelli

A. Kručnych, *Pobeda nad solncem / Vittoria sul sole*, a cura di M. Böhmig, La Mongolfiera Editrice Alternativa, Cosenza 2003

La fama di *Pobeda nad solncem*, messa in scena nel dicembre 1913 al teatro Luna park di San Pietroburgo con musiche di Michajl Matjušin e scene e costumi di Kazimir Malevič, si deve soprattutto al contributo di quest’ultimo. La rappresentazione dell’opera fu rivoluzionaria soprattutto per l’impiego delle luci e per le scenografie, nelle quali si è vista un’anticipazione del Suprematismo.

Fin dalla veste grafica “a due copertine” (come i vecchi quarantacinque giri con due lati “A”) l’edizione italiana sceglie di mettere in primo piano il testo di Kručnych, il creatore della lingua trasmentale. Da una parte la traduzione, la prima completa pubblicata in italiano, dall’altra il testo originale, accompagnato dai bozzetti dei costumi di Malevič.

L’opera si divide in “due agimenti” più un prologo, scritto da Velimir Chlebnikov, in cui si esorta il pubblico a recarsi a teatro. Il primo “agimento” è la descrizione più o meno frammentaria della lotta vittoriosa dei “forzuti futuristi”, degli uomini nuovi, contro il sole. Nel secondo “agimento” è rappresentata la vita dell’umanità nel mondo nuovo, un mondo alla rovescia, “liberato” dalla tirannia del sole.

Nel saggio che segue la traduzione (e che troviamo nella parte centrale del libro, fra la traduzione italiana e il testo originale) l’autrice mette giustamente in evidenza come *Pobeda nad solncem* sia da inserirsi a pieno

titolo nel repertorio del futurismo mondiale, e non solo. In essa si ritrovano, intrecciati in forma originale, temi e forme che riflettono l’attitudine avanguardistica del periodo, dal cubismo al futurismo, e che anticipano per molti aspetti il dadaismo e addirittura il teatro dell’assurdo.

Centrale all’interno dell’opera è il motivo di stampo futurista della lotta al sole come immagine-simbolo della tradizione poetica del passato. Ma se il futurismo italiano si limitava a esaltare la conquista degli astri nell’universo come prova della superiorità del nuovo uomo tecnologico e ardito, in Russia, come ben evidenzia la curatrice del libro, la “vittoria sul sole” porta alla costruzione di un mondo alla rovescia, dove sono trascesi i tradizionali confini delle dimensioni spazio-temporali e della forza di gravità.

Il gioco di Kručnych, poeta certamente minore rispetto ai giganti Chlebnikov e Majakovskij, con i quali si trovò a condividere l’esaltante esperienza del movimento cubofuturista, è un gioco tutto linguistico, dove la lingua trasmentale (*zauannyj jazyk*), liberata dalle convenzioni e dalle catene delle regole grammaticali e sintattiche, è il simbolo creazione dell’uomo del futuro, il *budetljanin*.

Il messaggio ideologico di lotta alla tradizione e della creazione del mondo nuovo, libero dalla logica, è descritto da una serie di artifici poetici, frasi sgrammaticate e frammentarie, serie di parole slegate fra loro, che seguono i metodi futuristi delle “parole in libertà”, unendoli alla tecnica del cubismo pittorico: decostruzione analitica e ricomposizione sintetica del materiale linguistico, frantumazione dell’azione scenica e delle singole battute che perdono così qualsiasi legame causale o temporale. Dal linguaggio si parte e al linguaggio si torna, sempre. L’antifemminismo tipico del futurismo italiano si ritrova nei personaggi, tutti maschili (Kručnych si vantava del fatto che la sua fosse l’unica opera al mondo in cui non vi sia nessun ruolo femminile). Ma, conforme all’interesse (tutto russo) per la lingua, il dettato futurista si traduce nell’abolizione del genere femminile fra i sostantivi: così il “Viaggiatore in tutti i secoli”, arrivato dal futuro, afferma che “il tutto si è fatto maschile”. La terra del futuro, il regno che si è sviluppato dopo la sconfitta del sole, è infatti un “decimo contrario” (*desjatyj stran*), in cui il termine che designa il paese

(*strana*) ha perso la vocale finale, che indicava il genere, femminile appunto.

Vengono in mente allora gli esperimenti verbali del prologo scritto da Velimir Chlebnikov. Questo è definito giustamente dalla curatrice un “esempio poeticamente maturo” delle aspirazioni contenute nei saggi teorici di Kručnych. Il prologo chlebnikoviano è un “fantasmagorico gioco di parole”, nel quale l’autore inventa un gran numero di neologismi attingendo alle radici dell’antico slavo ecclesiastico (impossibile, ammette la stessa curatrice, rendere in italiano il contrasto fra l’innovazione e la radice antica dei termini creati da Chlebnikov); scompone le parole al fine di sostituire termini di derivazione occidentale con termini autenticamente russi per indicare il teatro. La radice del verbo russo “osservare”, “guardare”, viene fornita dei suffissi per indicare il “guardamento oppure guardatorio” (*sozercog ili sozercavel’*), al quale il poeta *budetljanin* invita ad affrettarsi.

Kručnych non possedeva la stessa inventiva di Chlebnikov, ma il testo, con le sue parti sconclusionate e trasmentali (“materiale verbale fluttuante”), con i suoi dialoghi insensati e frammentari e i personaggi improbabili (dal già citato “Viaggiatore in tutti i secoli” a “Nerone e Caligola” in un unico personaggio, ai forzuti futuristi che guidano la rivolta contro il sole) mantiene a distanza di più di novant’anni un’impensata freschezza, risulta divertente e affascinante soprattutto nella seconda parte, che descrive il mondo futuro, un mondo al contrario dove le regole e leggi scientifiche non hanno valore, sono state spazzate via insieme al sole e alle sue “fresche radici / grasse puzzano di aritmetica”.

Il secondo “agimento”, che descrive la vita dell’uomo nuovo, il mondo alla rovescia privato del sole, è infatti una bizzarra e divertente sovrapposizione di linguaggi, parole e personaggi alle prese con una logica “asimmetrica”, al di fuori dello spazio e del tempo tradizionali. I “forzuti futuristi” hanno “sparato al passato”, hanno disgregato la logica tradizionale e rimpiazzato la scienza con calcoli bizzarri e privi di fondamento: “il lavoratore: non illudetevi non avranno pietà! Qualsiasi cosa calcoliate, la velocità si fa sentire. Se su ciascuno di due molar si pone un vagone di vecchie casse e si riempiono di sabbia gialla e si mette in moto tutto ciò pensateci un po’ / be’, la cosa più semplice è che vadano a sbattere

contro qlcuno (sic) dei tubi nella poltrona”.

In questo spazio confuso e sottosopra il personaggio del Grassone esprime le sue numerose difficoltà ad ambientarsi in un (non)luogo in cui “le finestre sono tutte costruite verso l’interno”, “non si può muovere né la testa né il braccio si svitano o si spostano”, in cui risultano vani i suoi tentativi di uscire: “no non è qui tutte le vie si sono ingarbugliate e vanno in alto verso la terra e non vi sono uscite laterali...”. Non sembrano soddisfacenti le istruzioni fornitegli da un “vecchio abitante”: “ecco se volete uscire direttamente all’indietro... un altro non c’è proprio oppure direttamente in alto verso la terra”. Anche il tempo è impazzito, le lancette vanno, secondo la definizione del “lavoratore attento”, “all’indietro tutte e due insieme prima di pranzo”.

Il Grassone è perso alla finestra nella perplessa contemplazione dell’assenza di senso, e là lo lascia Kručnych, terminando l’opera con l’entrata in scena di un aviatore sopravvissuto a un incidente che canta felice una “canzone di guerra” in lingua trasmentale, la lingua del futuro, formata da lettere singole o combinate fra loro (“kr kr / tlp / tlmt”, “žr / vida / diba”). È la definitiva dissoluzione del linguaggio, dopo la quale i forzuti futuristi celebrano la loro vittoria sul tempo e sullo spazio, una vittoria sul mondo suggellata dalla frase finale, che riprende le battute iniziali dell’opera: “tutto è bene quel che comincia bene / e non ha fine / il mondo perisce ma noi non avremo / fine!”.

Giulia Greppi

O. Tokarczuk, *Ostatnie historie*, Wydawnictwo literackie, Kraków 2004

Olga Tokarczuk (1962) si annovera oramai, insieme a Pilch, Stasiuk, Tulli e pochi altri, tra quegli autori polacchi “over 40” che si sono conquistati un pubblico eterogeneo nel proprio paese (decisamente meno all’estero) e la meritata reputazione di “bravi scrittori”. Né piatti tradizionalisti, né arditi sperimentatori, sono autori più o meno proficui, ma che difficilmente sbagliano un libro. Non c’è di che lamentarsi, ci sono stati tempi peggiori, anche se è inutile negare che da anni siamo in attesa di qualcosa che incida veramente sulla storia della letteratura. Quanto detto non vuole in alcun modo sminuire il valore di Olga Tokarczuk, della quale pur-

troppo in Italia è stato per il momento tradotto soltanto un romanzo, *Prawiek i inne czasy* [Dio, il tempo, gli uomini e gli angeli, Edizioni e/o, Roma 1999].

L'ultima fatica della scrittrice, *Ostatnie historie* [Storie ultime] conferma l'impressione avuta con la precedente fortunata raccolta *Gra na wielu bębenkach* che la Tokarczuk si trova perfettamente a proprio agio con il genere del racconto. Come anche in *Dom dzienny dom nocny*, anche in *Ostatnie historie* l'autrice si muove nel contesto di un romanzo fatto di singole storie trattate separatamente. Il libro è composto da tre lunghi racconti tenuti insieme da un filo al tempo stesso sottile e indissolubile, un filo che conferisce al libro un vago sapore di saga, genere che la scrittrice aveva dimostrato di amare già in *Prawiek*. Le tre protagoniste di *Ostatnie historie* sono infatti membri di una stessa famiglia: la cinquantenne Ida, sua madre Paraskewia e sua figlia Maja. Ma si tratta di una saga *sui generis*, visto che le storie delle tre consanguinee si svolgono in luoghi tra di loro distanti e senza che la successione degli eventi segua una tradizionale linea temporale.

Il titolo, con un po' di umorismo nero, si riferisce al tema che accomuna le tre donne nel corso del romanzo: l'incontro con la morte. Una morte che però non si vede: nessuno si aspetti quindi qualcosa che somigli alla bergmaniana partita a scacchi. La morte qui non è un personaggio, eppure è "qualcosa" che a un certo momento si incontra e con la quale ci si trova a fare i conti. Il *topos* secondo il quale nel momento della propria morte si vede scorrere davanti a sé la propria vita passata come in un film è usato soltanto nel primo racconto. Nel secondo e nel terzo le protagoniste hanno invece a che fare rispettivamente con la morte di una persona vicina e con quella di un estraneo. In tutte e tre le occasioni l'incontro con la morte rappresenta però il momento per un bilancio esistenziale retrospettivo.

Il tema della morte appariva già in un racconto originale e curioso di *Gra na wielu bębenkach*, nel quale una signora appassionata di romanzi gialli si imbatteva in una storia che andava avanti per pagine e pagine senza che avvenisse alcun delitto, finché, innervosita, non finiva per entrare lei stessa nel romanzo per ucciderne i personaggi. Nel leggere il primo capitolo del romanzo, "Czysty kraj", il lettore prova un po' la stessa sensazione della signora appassionata di romanzi gialli, nell'attesa

di una morte che non arriva. In realtà poi ci rendiamo conto che la morte era arrivata nelle primissime pagine del romanzo. Ida, cinquantenne dalla vita incolore e anonima esce di strada con la macchina e trova ospitalità nella casa di due anziani coniugi in mezzo alla campagna. Durante il suo soggiorno nella strana casa, immersa in un'atmosfera fuori dal tempo, osserva l'agonia di una vecchia cagna: qual è il senso della sua sofferenza? Quale aiuto possono darle gli antidoloriferi? Sanno gli animali di nascere e morire? Intanto affiora il tremendo dolore che si nasconde dietro la piatta esistenza di Ida che, come in vita ha accettato svariate sofferenze, finirà, così come l'animale, per essere pronta anche alla propria morte, del resto già avvenuta con l'incidente stradale che apre il romanzo.

Paraskewia, protagonista della seconda parte, *Parka*, è una rimpatriata il cui marito Petro è appena morto di vecchiaia. Nella sua casa isolata sulle alture di un luogo che non ha mai amato, nel quale ha vissuto con un uomo che non ha mai amato, Paraskewia ricorda la sua storia, la sua difficile esistenza, mentre nella neve compone la frase "Petro è morto" perché la gente del paese la possa leggere.

La terza storia vede Maja, trentenne "il cui corpo produce solo freddo, per questo non ha mai abbastanza caldo", come apprendiamo già dalla prima frase, su un'isola della Malesia, che sta visitando col figlio adolescente per conto dell'agenzia turistica nella quale lavora. L'inaspettato l'incontro con la morte, disperatamente inevitabile, avviene attraverso la figura di un prestigiatore che porta su di sé una malattia letale. Tanto amato dal figlio, che da lui apprende i trucchi del mestiere, tanto odiato da lei, il prestigiatore smaschera l'assenza di amore della donna, che uscirà trasformata da quest'incontro.

Quest'ultimo è il racconto più interessante e ben costruito del libro. Le atmosfere, cupe, livide, plumbee (i colori della copertina del romanzo fanno capire perfettamente quali umori vi troveremo nelle pagine interne) assumono nelle pagine finali le sfumature più interessanti. Soltanto nella terza parte, *Sztukmistrz*, la Tokarczuk riesce magistralmente a immergere il lettore in uno stato d'animo di sottile mistero e inquietudine. Decisamente noiosa appare al confronto la seconda parte: evidentemente la Tokarczuk, che ha cercato di usare per ognuno dei tre racconti uno stile diverso che si confa-

cesse ai suoi personaggi, si trova per motivi di affinità generazionale più vicina a Maja che a Paraskiewa. Del secondo racconto può forse irritare anche la tematica del conflitto tra la cultura polacca (Petro) e quella ucraina (Paraskiewa): le pagine della Tokarczuk non aggiungono niente a quanto nella letteratura polacca è stato ambientato sullo sfondo dei *kresy*.

*Ostatnie historie* è comunque un libro costruito in maniera molto più articolata di quanto possa suggerire una prima lettura. È di certo un pregio la sapienza con la quale vi sono condotti successivamente tre punti di vista diversi su di uno stesso avvenimento e tre modi diversi di guardare la realtà. Sebbene non si tratti di una stessa storia narrata da tre personaggi diversi, affiorano tuttavia qua e là momenti nei quali le tre vicende per un attimo si incrociano; ci sono altresì comuni immagini simboliche con le quali i tre personaggi si trovano a misurarsi (per esempio quella del Grande Carro). Non è la psicologia dei singoli personaggi, ridotta all'essenziale, quanto le relazioni psicologiche tra di loro a essere tratteggiate magistralmente, in modo quasi minimalista. Ne escono tensioni interne profonde e archetipiche, che possono ricordare una tragedia greca: si veda ad esempio il rapporto tra Maja-figura maschile e il figlio di Maja-figura paterna, con il prestigiatore morente a ricostruire il triangolo familiare.

Lo stile che la Tokarczuk ha scelto per *Ostatnie historie* è volutamente freddo: né ottimismo, né pessimismo e mai una concessione all'ironia, mai un lasciarsi andare a un pathos eccessivo. In realtà lo sconfinamento nel melodrammatico accade una sola volta, nel primo capitolo, e suona come la stecca di un flautista in una sinfonia ben scritta. Mi riferisco a un passaggio nel quale la scrittrice, identificando la vita con la morte, descrive il parto col quale Ida dà alla luce Maja. In un ospedale sudicio, la cui descrizione grida tristezza, nel partorire Maja Ida vede il volto della morte, "perché la morte è ciò che non permette di scegliere, ciò a cui non si può voltare le spalle, ciò a cui non si può dire di no".

Oltre all'ironia e alla melodrammaticità, manca anche l'onirismo che caratterizzava molta della precedente produzione della Tokarczuk. Segno ancora una volta dell'intenzionale seriosità, oggettività e spirito indagatore col quale la scrittrice affronta uno degli argomenti più difficili che si possano affrontare, quasi col piglio di

chi in prima persona si prepara a un viaggio nell'aldilà.

Leonardo Masi

E. Švarc, *Vidimaja storona žizni*, Limbus Press, Sankt-Peterburg 2003

Elena Švarc fa parte degli esponenti maggiori dell'*underground* letterario russo degli anni '70 e '80 e si riallaccia consapevolmente alla tradizione poetica leningradese, legata al simbolismo, e all'esperienza letteraria di autrici quali Achmatova e Cvetaeva, attestandosi dunque su un fronte assai più tradizionalista rispetto al concettualismo postmodernista moscovita. La sua poesia è da sempre compenetrata da una fede profonda, da una forte tensione mistico-erotica che suggella il suo ardente, ma non per questo meno contraddittorio, rapporto con Dio. *Vidimaja storona žizni* [Il lato visibile della vita] è il suo primo volume in prosa, e si situa a metà fra autobiografia e filosofia dell'arte, ripercorrendo attraverso quattro parti distinte (autobiografica, narrativa, saggistica e un'ultima, dedicata ai suoi aforismi) un percorso di vita dove arte e vissuto si compenetrano e si integrano: "dalla vita quotidiana la Švarc non trae lezioni di vita, ma versi, e in questo libro in prosa ella non è niente di meno che una poetessa". Così Natal'ja Ivanova in un recente saggio dedicato al libro ("Poslednee pokryvalo Salomej" [L'ultimo velo di Salomè], *Družba Narodov*, 2004, 9).

La parte autobiografica è costituita da vari aneddoti narrati in modo frammentario e in prima persona: i capricci di ragazzina ribelle e gli episodi cruciali della vita sono sempre messi sullo stesso piano dall'autrice, come a volere allo stesso tempo elevare ogni aspetto, anche apparentemente banale dell'esistenza (l'importanza di torte e gelati, la scuola, le amicizie), e al contrario sminuire con ironia le "pietre miliari" di essa; accanto a episodi riguardanti l'infanzia della scrittrice troviamo, ad esempio, l'incontro-scontro con Anna Achmatova, alla cui presenza la Švarc viene ammessa come all'udienza di una regina. L'aspetto fiero e ieratico della poetessa è contrapposto alla figurina snella e un po' insofferente dell'autrice quindicenne, che si presenta dall'Achmatova con un componimento... sulla Cvetaeva! Il dettaglio coloristico dell'impermeabile azzurro in stile orientale, indossato dalla giovane Švarc in tale occasio-

ne, sposta l'attenzione del lettore dalla poetessa anziana (la "regina") alla ragazzina (la "principessa giapponese", secondo l'indulgente autodefinizione della Švarc, p. 30), come a voler sottolineare che chi vinse la singolar tenzone fu quest'ultima. Nei bozzetti autobiografici la Švarc ostenta in modo compiaciuto e provocatorio il proprio carattere indipendente e un po' snob. Caratteristica a tale proposito è la contrapposizione fra i *recital* tenuti nelle due capitali: a Mosca "non capivano molto i versi, mentre a Pietroburgo la poesia era più viva e multiforme".

La seconda parte del libro è aperta dalla sezione narrativa "Garmoničeskaja disgarmonija" [Disarmonia armonica], comprendente 7 racconti di varia lunghezza, alcuni dei quali già editi, che rivelano anche in prosa il filo conduttore della poetica della Švarc: una visione mistica, e allo stesso tempo ironica della vita, dove scienziati pazzi e formule magico-alchimistiche hanno le stesse probabilità di esistere di una torta "Napoleon".

Altrettanto paradossale e profonda si rivela anche la vena critico-letteraria di Švarc, che nella terza parte ci racconta la grande letteratura da un punto di vista radicalmente soggettivistico, sempre filtrato dalla sua personale esperienza poetica e fede religiosa: questi sono infatti i *leitmotiv* che, fin dalle opere giovanili *Lavinija* e *Tancujuščij David* [David danzante], si impongono come le due grandi categorie che racchiudono l'universo. In quest'ottica l'autrice studia i poeti che ha amato di più, esercitando su di essi le sue personalissime tecniche di analisi letteraria; infatti la Švarc *literaturoved* [studiosa di letteratura] agisce in base a un principio da lei stessa definito "intuitivo-meccanicistico": l'interprete *intuisce* nell'opera dell'autore un "elemento" ricorrente ("stichija: dall'acqua al fuoco fino al mozzicone di sigaretta", p. 243), scia dell'ispirazione poetica e della sua anima, e poi *meccanicamente* lo va a rintracciare in ogni sua espressione artistica. La Švarc postula un "legame nascosto tra il poeta e il suo elemento" (p. 72) indipendente dalla volontà del poeta, che, in un certo senso, ne definisce il destino, poiché egli viene *scelto* dalla *stichija* come "medium" di poesia, e non viceversa. Un esempio è il binomio Majakovskij – "sfera volante": occhio / testa calva / sole / luna / pallottola: Majakovskij "cadde fra noi, sul globo terrestre, e con l'aiuto di un piccolo corpo sferico è volato via di nuovo" (p. 244).

Quest'ultimo concetto, la "caduta sulla terra", ci ricollega a un altro tema affrontato nel libro, quello della natura del poeta in generale, che, "occhio strappato a Dio", oltre a essergli legato nella missione di strumento d'arte, (la Švarc lo chiama "vuoto in attesa", p. 236) è anche custode della "musica verbale". Rito atavico ma non indistruttibile, essa è al contrario assai vulnerabile di fronte alle insidie della modernità: nel capitolo successivo, "Tabak i Poezija" [Tabacco e poesia], una riflessione a proposito dell'odierna fobia salutista per l'abitudine "dannosa ma cara" al fumo diviene spunto per una più ampia meditazione sul destino della poesia, caduta nel "macello del *vers libre*", a causa delle nuove tendenze letterarie del XX secolo in Europa e in America, e privata della componente musicale e ritmica. È proprio quest'ultima invece, a detta della Švarc, l'essenza della poesia come unione di pensiero e musica: poesia, dunque, come istinto primordiale, le cui prime manifestazioni si perdono nella notte dei tempi, e come rituale salvifico, capace di mettere in contatto l'uomo con il proprio inconscio. "c'è un qualcosa che unisce fumo e poesia" (p. 251): entrambe sono infatti irrazionali e gratificanti abitudini prive di risvolti utilitari da cui pare che misteriosi agenti ultraterreni, ultrarazionali e ultrasalutisti vogliano a tutti i costi salvarci. "Vorrà dire", conclude la Švarc, "che noi siamo l'ultima generazione in grado di fumare una sigaretta al vento e di salvarsi dall'orrore della vita con l'armonia" (p. 253). La musicalità prediletta da Švarc si situa a metà strada tra armonia e dodecafonìa. Musicalità frammentata, sofferta, ma sempre presente: nella sezione "Poetika živogo" [Poetica del vivente] essa risulta adattabile a ogni sfumatura di pensiero, a ogni nuovo concetto presente nel verso. I concetti, le sfumature, persino le "cose" (intese come "oggetti") sono presenti nella poesia della Švarc fino alla saturazione e alla ridondanza: essa, ci viene detto nel capitolo "Tri osobennosti moich stichov" [Tre particolarità delle mie poesie], come una "*isbuška* della *Tajga*" deve contenere tutto il necessario per il viandante-lettore.

E proprio il lettore – "viandante incantato" è il vero protagonista di questo libro, che come un *opus* alchemico lo guida attraverso alcuni dei momenti più significativi, vuoi sul piano del vissuto, vuoi su quello simbolico, della vita umana (il vissuto dell'autrice è infatti inteso come paradigma esistenziale) e lo introduce infi-

ne (questo il ruolo di un'opera dalla prosa così asciutta e veloce) alla *poesia* della Švarc attraverso l'autobiografia, la narrativa e la critica letteraria. L'ultimo capitolo è quello degli aforismi, sorta di motti o piccole riflessioni a metà fra prosa e il tanto odiato *vers libre* (vedi il laconico “cerchiatura: il quadrato è un cerchio con le alucce”, p. 299) per lasciarci il desiderio di riscoprire la poesia vera e propria, sia quella dei grandi del passato, che quella di Elena Švarc e dei suoi innumerevoli doppi.

Alessandra Carbone

M. Belozor, *Volšebnaja strana*, Krasnyj Matros, Sankt-Peterburg 2003

Di *Volšebnaja strana* [Il paese incantato] ogni pagina assume un significato particolare, a cominciare dalla copertina. Cartoncino giallo ocra, senza foto né immagini, l'autore e il titolo riportati nel riquadro centrale, tutt'intorno una cornice, anzi un muro di segni che, a guardar meglio, si tramutano in parole: “extra russkaja moskovskaja kubanska imbirnaja sibirskaja stoličnaja...”. Sono i nomi, più che noti, delle principali bevande alcoliche russe. Benvenuti nel paese incantato! Le prime frasi che l'occhio distingue suonano come un cordiale saluto: “Amici cari! *Volšebnaja strana* non è troppo grande, ma è un bel libro. Di cosa tratti sarà facile capirlo dopo aver letto la prima pagina. Posso solo aggiungere che è un libro molto triste e direi persino tenero [...]. Tutto quello che è narrato è la pura verità, senza una goccia di invenzione”.

Intrufolandosi di soppiatto tra i “cari amici” dell'autore, non resta che avventurarsi in questo viaggio imprevisto. La meta è lontana e vicina, i personaggi che si incontreranno estranei e familiari. Lo sguardo dell'autore si sposta nello spazio e nel tempo, giungendo in una città, Rostov-na-Donu, a circa 1200 chilometri da Mosca e a 46 dal Mare di Azov. Il tempo è quello del vissuto, quindi sfumato, dilatato, lacunoso eppure così denso e vivo in ogni suo attimo. I limiti cronologici più precisi sono riconducibili alla “biografia alcolica” dell'autore, (oggi membro della formazione letteraria Osumasšedševšie bezumcy), ovvero dalla fine degli anni Settanta quando, con una convenzionalità tutta personale, Belozor sancisce il suo battesimo all'acquavite, sino al 12 aprile del 1996, giorno dell'astronauta,

nel quale smette di bere. Rostov-na-Donu perde allora i suoi connotati geografici, per trasformarsi nel paese del ricordo. I suoi abitanti altri non sono che gli amici dello scrittore, persone sempre speciali, alcolisti e alcolizzati sì, ma allo stesso tempo, scrittori, pittori e artisti: “nella nostra compagnia la giovanile infatuazione alcolica aveva un'origine letteraria – Se siamo pittori, scrittori e poeti, allora dobbiamo bere vino (e di conseguenza anche vodka)” (p. 8).

*Volšebnaja strana* è al contempo una doppia metafora: da una parte è Belozor stesso a confidare la scelta del titolo: “esiste una grande quantità di parole ed espressioni, caratteristiche e comprensibili al bevitore, da lui amate, riconosciute come una qualche lingua speciale, di un qualche paese speciale” (p. 12). L'alcol è la chiave d'accesso per un luogo “magico”, una parola segreta, un segnale di riconoscimento fra pochi intimi. Ma *Volšebnaja strana* è anche il territorio sconfinato della memoria (“questo libro non è un taccuino, né una raccolta di aneddoti. Sono forse memorie? Probabilmente sono memorie”) dove il passato, attraverso la parola, ha il potere di rigenerarsi e di rivivere anche solo per la durata delle pagine di un libro. La toponomastica del viaggio intrapreso riserva delle sorprese. Ogni capitolo non porta il nome di una località intermedia, ma di un volto: Adevj Stepanovič Ter-Ogajan, Valerij Nikolaevič Košljakov, Vitkor Asaturov, Miroslav Maratrovič Nemirov, solo per citarne alcuni. È l'alcol, il filo rosso che ha tessuto e intrecciato i diversi destini di questi personaggi del panorama artistico e letterario degli ultimi vent'anni. Alcuni di loro sono ormai morti. Per ricordare sia loro che i superstiti di questo viaggio, alle parole seguono 36 pagine di fotografie, un percorso visivo parallelo a quello verbale dei capitoli precedenti. Il libro si chiude con un'appendice dove sono precisati aspetti, dettagli biografici, cronologici, sino ai domicili di questa compagnia fuori dall'ordinario.

Lo stile è lineare, colorato da espressioni del parlato, i procedimenti retorici ridotti al minimo. I nomi echeggiano prepotenti nel periodo, rifiutando di farsi sostituire dai pronomi. I capitoli sono infatti suddivisi al loro interno in paragrafi, ognuno dei quali possiede una vita storica e sintattica autonoma nei confronti del materiale precedente e successivo: sono delle brevi cronache umane e alcoliche, dei frammenti di memoria giustapposti

in ordine cronologico, ma capaci di staccarsi dal testo e divenire aneddoto. Ed è proprio questa caratteristica, unita alla tematica del ricordo di un periodo di profonda amicizia e affinità artistica consolidata dall'alcol, ad avvicinare l'opera di Belozor alla memorialistica del gruppo pietroburghese dei Mit'ki, il cui destino è da sempre unito in positivo e in negativo a quello dell'alcol: non a caso A. Florenskij ha curato la parte grafica del libro pubblicato dalla casa editrice mit'koviana Krasnyj Matros di Michail Sapego. La *Volšebnaja strana* di Belozor pare aver stregato anche i Mit'ki che, attraverso le parole di Vladimir Šinkarev, sul retro copertina, ammettono di riconoscersi nella cronaca di questo "storico" che ha raccontato non il crollo dell'Unione sovietica, quanto una generazione intera di artisti e letterati. Da Pietroburgo a Mosca, fino a Rostov-na-Donu, al centro come in periferia, si è vissuto nel meraviglioso paese dell'alcol, almeno finché l'incanto non ha lasciato il posto alla malattia e, in alcuni casi, alla morte.

Se la Russia ha trovato per ogni sua generazione un metodo per "dissipare i suoi poeti", l'ultima arma di annientamento del *zastoj* sembra essere stato proprio l'alcol. Eppure Belozor sente ancora il fascino di una gloriosa stagione di autoannullamento dell'intelligencijsja, di un'epoca che, sebbene colpevole di devastazioni epatiche, ha racchiuso in sé qualcosa di profondamente etico, oggi forse irrintracciabile.

Laura Piccolo

W. Szymborska, *Discorso all'ufficio oggetti smarriti*, traduzione e postfazione di P. Marchesani, Adelphi, Milano 2004

Adelphi offre al pubblico italiano un altro splendido regalo poetico dopo quello di *Vista con granello di sabbia* confezionato nel 1998 e giunto ormai alla sesta edizione. Mossa dall'ottenimento recente (1996) del premio Nobel da parte di Wisława Szymborska, quella raccolta fece scoprire al nostro paese una poetessa eccezionale. La sorpresa è stata tale e tanto positiva, che da allora anche in Italia si è continuato a tener d'occhio l'attività della scrittrice di Cracovia. Ne ha pubblicato alcuni versi Mondadori; Scheiwiller è uscito intanto con *La fine e l'inizio* (1998), *Taccuino d'amore*, *Posta letteraria ossia come diventare (o non diventare) scrittore* (2002), *Uno spasso* e *Ogni caso* (2003) e *Attimo* (2004). Il nuo-

vo volume deve molto alle esperienze editoriali appena precedenti in Italia, ma deve qualcosa anche alla raccolta americana *Poems New and Collected* del 1998. *Discorso all'ufficio oggetti smarriti*, in effetti, contiene ben 18 delle 26 poesie che compongono *Taccuino d'amore*, seppure con numerosi cambiamenti apportati nella traduzione, mentre la disposizione e la scelta dei brani ricordano da vicino quelle del volume americano. Si tratta di un testo che mira a coprire tutto l'arco della carriera artistica di Wisława Szymborska, dal 1945 a oggi, ampliando i confini temporali di *Vista con granello di sabbia* (compresi tra il 1957 e il 1993).

Il reperimento e la pubblicazione di poesie antecedenti la raccolta *Appello allo yeti* (1957) è un'operazione che in Polonia suscita sempre nuove polemiche intorno a Wisława Szymborska. Il motivo non è tanto il suo iniziale appoggio al regime comunista, bensì l'ostinata volontà di continuare in qualche modo a farle scontare questo "errore". E questo malgrado il tempo trascorso, la sua presa di distanze dalle autorità statali e l'appoggio a *Solidarność*, malgrado un linguaggio da sempre universale e sempre più post-ideologico, come fa notare Pietro Marchesani in una postfazione brillante quanto le sue traduzioni dei versi. *Discorso all'ufficio oggetti smarriti* non ha solo il merito di recuperare parte della produzione immediatamente post-bellica di Wisława Szymborska, ma anche di aiutare a costruirsi una propria idea coloro che si sono imbattuti in quest'accusa di un'artista schierata a fianco del potere. Come ricorda Adam Włodek, redattore nel dopoguerra di Walka e marito della scrittrice dal 1948 al 1952, tra manoscritti e testi pubblicati, le poesie che caratterizzano gli inizi della carriera di Wisława Szymborska ammontano a una trentina circa. Di questa *Nie wydany zbiór* [Raccolta non pubblicata], il volume di Adelphi recupera: "Un tempo conoscevamo il tempo a menadito..." e "Uscita dal cinema". Dalle raccolte *Per questo viviamo* (1952) e *Domande poste a me stessa* (1954) troviamo "In rime banali" e "Gli animali del circo" tratte dalla prima, "La musa in collera", "Innamorati" e "La chiave" dalla seconda. Si tratta, in pratica, di tutti i testi di quel periodo di cui l'autrice ha autorizzato la ristampa. In essi sono già ben presenti i temi principali che attraverseranno l'intero corpus della sua produzione poetica, composto di poco più di 250 componimenti. C'è l'im-

pegno civile degli “Animali del circo”: “Divertimento pessimo quel giorno: / gli applausi scrosciavano a cascata, / benché la mano più lunga d’una frusta / gettasse sulla sabbia un’ombra affilata”; c’è soprattutto il tentativo di rendere il sentimento amoroso e i suoi tormenti, come nella “Chiave”: “La chiave c’era e non c’è più. / Come entreremo in casa? / Qualcuno la potrà trovare, / la guarderà – per farne cosa? / Camminando la rigira su e giù / come un ferro da buttare. // Ma se lo stesso accadesse / all’amore che io provo per te, / non solo a noi, al mondo intero / questo amore mancherebbe. / Sollevato nell’altrui mano / non aprirà nessuna casa / e sarà solo una forma / e che ruggine la roda”.

L’ampliamento degli orizzonti tratteggiati in *Vista con granello di sabbia* avviene in senso temporale e quantitativo, ma anche seguendo determinate inclinazioni tematiche. Tra esse, proprio quella che conduce verso il tentativo di cogliere il segreto dell’amore risulta la più battuta. *Discorso all’ufficio oggetti smarriti* contiene, così, alcuni capolavori assoluti del genere, miniature che primeggerebbero anche in un’antologia mondiale dedicata ai componimenti amorosi. Come fa notare giustamente Marchesani, è il caso di “Gli sono troppo vicina perché mi sogni” e “Sogno”; ma è anche il caso di “Accanto a un bicchiere di vino”: “Quando lui non mi guarda, / cerco la mia immagine / sul muro. E vedo solo / un chiodo, senza il quadro”. Spesso viene trattata la fine di un rapporto tra due amanti, la faccia triste del sentimento. L’addio può essere un’“Opera buffa” (“Noi – per sempre un po’ così, / con berretti di sonagli, / barbari dai loro trilli / incantati”), può essere “Senza titolo” (“Ma non accadrà nulla. Nessuna improvvisa / inverosimiglianza. Come in un dramma borghese, / questo sarà un lasciarsi del tutto regolare, / neanche un apriti cielo per solennizzare”); dietro allo sforzo di ridimensionare l’abbandono di un amante si nasconde comunque sempre il terrore di chi ha già conosciuto quei momenti e li accosta spesso all’immagine della morte. In “Ballata” si legge “Questa è la ballata / su una donna ammazzata / che d’un tratto si è alzata // [...] Le tracce dell’assassino / tutte brucia nel camino. / Foto e spago dal cassetto, / fino all’ultimo pezzetto. // Non è stata strangolata. / Né uno sparo l’ha ammazzata. / Ma una morte invisibile”. La contiguità tra amore e morte è rafforzata nella più recente poesia “Il primo amore”, a proposito del quale

scrive la poetessa: “Altri amori / ancora respirano profondi dentro me. / A questo manca il fiato anche per sospirare. // Eppure proprio così com’è, / è capace di fare ciò di cui quelli / ancora non sono capaci: / non ricordato, / neppure sognato, / mi familiarizza con la morte”. Il primo amore, ormai completamente sepolto dentro di noi, avvicina alla morte quanto un addio: entrambi spostano lo sguardo su qualcosa che non è più.

Il tema della morte ricorre in questa raccolta spesso anche da solo, a volte congiuntamente a quelli della malattia e della vecchiaia. In particolare questa presenza è palpabile nei versi di “Nuove poesie”, sezione nella quale il testo di Adelphi raccoglie i componimenti più recenti di Wisława Szymborska, apparsi su quotidiani e riviste tra il giugno 2003 e maggio 2004. “Il giorno dopo – senza di noi” prova a immaginare una giornata qualsiasi successiva al nostro funerale; “Incidente stradale” restituisce la stessa indifferenza del mondo per il trapasso di qualcuno; mentre “Intervista con Atropo” è un vero e proprio dialogo con la morte: “Qualcuno l’aiuta? E se sì, chi? / Un paradosso niente male – appunto voi, mortali. / Svariati dittatori, numerosi fanatici. / Benché io non li costringa. / Per loro conto si danno da fare”. Malattia e vecchiaia fanno capolino nella “Passeggiata del risuscitato”, “All’ospizio” e “Relazione dall’ospedale”: “Tirammo a sorte chi ci doveva andare. / Toccò a me. Mi alzai dal tavolino. / L’ora della visita in ospedale si avvicinava”.

Rispetto a *Vista con granello di sabbia*, in questa raccolta più recente di Adelphi la storia e i suoi passaggi compaiono più spesso. Il testo che apre l’opera, “Un tempo conoscevamo il mondo a menadito...”, riguarda il bottino lasciato in eredità ai sopravvissuti dalla seconda guerra mondiale, e cioè la conoscenza del mondo. Dalla raccolta *Uno spasso* vengono tratti i versi di “Vietnam”, mentre da *Un attimo* è riportata “Fotografia dell’11 settembre”: “Solo due cose posso fare per loro – / descrivere quel volo / senza aggiungere l’ultima frase”. Salta agli occhi la presenza di poesie intorno allo sterminio degli ebrei e la ferocia nazista, quali “Ancóra” (“Tuo figlio abbia un nome slavo, / ché qui ogni capello viene contato, / ché qui bene e male sono distinti / in base al nome e ai lineamenti”) e “Campo di fame presso Jasło”. L’importanza della traccia storica, nelle sue implicazioni politiche, è ribadita da “Riabilitazione” e “Agli ami-



ci”, e poi fissata definitivamente dal componimento che chiude il libro: “Monologo di un cane coinvolto nella storia”. In esso, l’alternarsi dei cicli storici, il destino di continua ascesa e declino dell’individuo, è filtrato attraverso la figura di un cane. Niente di stupefacente, dato che il regno animale viene messo da Wisława Szymborska sullo stesso piano di quello umano. Ella ne fa uso, da una parte, per creare immagini che schiudano al lettore il suo messaggio; d’altro canto, tale corrispondenza è così forte, che è impossibile sorvolare sulla volontà dell’autrice di appartenere contemporaneamente ai vari “ordini” della natura. Nella poesia che dà il titolo alla raccolta, si legge: “Mi si è spenta per sempre qualche stella, svanita. / Mi è sprofondata nel mare un’isola, e un’altra. / Non so neanche dove mai ho lasciato gli artigli, / chi gira nella mia pelliccia, chi abita il mio guscio. / [...] Da tempo ho chiuso su tutto ciò il mio terzo occhio, / ci ho messo una pinna sopra, ho scrollato le fronde”.

Colta l’importanza di questo gioco di specchi tra i vari elementi della natura, il lettore non dovrà che farsi prendere per mano e lasciarsi portare tra i sentieri dell’anima di Wisława Szymborska. Lo sforzo, uno dei pochi richiesti a chi si avvicina alla sua opera, verrà ripagato con moneta dal valore incalcolabile. Il linguaggio utilizzato dalla scrittrice, del resto, è moderno e diretto, non dà mai l’impressione di essere destinato a un pubblico di letterati, critici o iniziati; la sua produzione è drammatica e ironica, mai retorica. Per dirla con Marchesani: “non si tratta della poesia di un virtuoso della parola e della forma, ma della poesia di chi sa e deve esprimere il suo umano sentire”. La chiarezza si impone come una delle prime caratteristiche all’artista che insegue certi scopi, pur senza smettere di lavorare sulle potenzialità del linguaggio: rimandi interni, giochi verbali e fonici, colloquialismi, neologismi sono frequenti nei versi della poetessa polacca. L’esercizio di tali arguzie letterarie non è mai fine a se stesso, tuttavia, ma si rivela parte effettiva del testo, parte del messaggio da trasmettere. Ne fornisce un esempio emblematico “Le tre parole più strane”: “Quando pronuncio la parola Futuro, / la prima sillaba già va nel passato”. Gli strumenti utilizzati da Wisława Szymborska, vero artigiano della parola, restituiscono nel migliore dei modi, dunque, l’universalità dei temi che le sono cari. Il suo verso

si sviluppa a partire dal suo pensiero su una superficie piana e levigata.

Alessandro Ajres

J. Skácel, *Il colore del silenzio. Poesie 1957–1989*, a cura di A. Cosentino, con una postfazione di J. Mikolajewski, Metauro Edizioni, Pesaro 2004

Nel 1984 mi è capitata tra le mani una raccolta di versi del 1960 intitolata *Co zbylo z anděla* [Quel che è rimasto dell’angelo] di un autore che fino ad allora non avevo mai sentito nominare: Jan Skácel. Poco importava che negli anni Sessanta questo nome fosse famoso e apprezzato da tutti. L’avevo scoperto casualmente vagando tra gli scaffali della biblioteca comunale di Olomouc. Da allora, sono andata alla ricerca di altri suoi libri e per vari anni ho continuato a spedire ai miei amici biglietti di auguri di Capodanno (le famose *přešky* così popolari in Repubblica ceca) con versi di Skácel che spesso suonavano anche a loro del tutto sconosciuti. Questo è stato uno dei risultati della “normalizzazione” che negli anni Settanta aveva messo a tacere lo scomodo poeta, uno dei più importanti del XX secolo. Per un certo periodo ho potuto dunque vantare, sebbene nella ristretta cerchia degli studenti di letteratura ceca dell’Università Palacký, una certa esclusività sui versi di Skácel, e quindi su Skácel stesso.

Fortunatamente c’erano persone che non avevano idea di questa mia esclusività e che hanno fatto molto di più per far conoscere il poeta moravo ben al di fuori dei gruppetti studenteschi che si muovevano nella “zona grigia” della società ceca normalizzata. A quanto pare, infatti, proprio all’epoca della mia “scoperta”, la curatrice e traduttrice di questa antologia stava già apprestandosi a scrivere la sua tesi di laurea su Skácel... Leggendo e rileggendo i versi scritti in ceco che in quest’edizione si rispecchiano fedelmente in quelli che ha saputo trovare Annalisa Cosentino, mi sento tranquilla. Ho ritrovato infatti il “mio” Skácel, che mi parla come prima e mi dice di essere in buone mani, ovunque ci sia qualcuno disposto ad ascoltarlo, non importa in quale parte del mondo e in quale lingua. E per questa inaspettata, splendida sensazione, io voglio ringraziare Annalisa Cosentino.

Jana Sovová

M. Pavlović, *L'ultimo pranzo*, a cura di S. Šmitran, Le Lettere, Firenze 2004

“Ogni popolo ha bisogno che qualcuno lo veda da lontano”... Un buon punto di osservazione su questo tema lo offre al lettore italiano la raccolta di poesie del poeta serbo Miodrag Pavlović (Novi Sad, 1928), curata da Stevka Šmitran, *L'ultimo pranzo*, che proprio con la citazione pavloviciana si apre. Operazione non facile ridurre il corpus poetico del fecondo autore, per due volte candidato al premio Nobel, a un agile volumetto di poco più di cento pagine con testo a fronte, ma la selezione proposta vince la sfida di accostarci alla complessità del mondo di uno scrittore che, come per altri provenienti dai Balcani, è costantemente rivolto all'eredità delle passate genti e alla continuità riflessa nel presente dei posteri.

Il “lontano” di Pavlovic affonda le proprie radici nel medioevo serbo pervaso di misticismo, rivisita i volti del principe Lazar e della principessa Milica, torna sulla piana di Kosovo, passaggio obbligato di una secolare catarsi, segue i passi di San Sava fino al Monte Athos, ne penetra l'intimità in Dio. È il luogo dei miti e delle leggende, della poesia popolare, di quell'epos che tanta parte ha avuto e ha nella coscienza della sua gente, di quella Serbia cantata in prosa, dove il poeta si interroga: “Serbia è un luogo? Oppure è un popolo nato con un segno?” (“Serbia”, pp. 78–79; si noti che il componimento inizia con una doppia domanda, richiamando la formula dell'antitesi slava, cara alle *narodne pesme*). Un luogo dove passato e presente si compenetrano.

Il medioevo su cui si fonda la poetica pavloviciana è anche parabola del presente, è visione circolare dell'esistenza. Il poeta accetta di interiorizzare senza temere il dolore del mondo, di confrontarsi con l'ineluttabilità del fato e delle forze avverse in ogni epoca (come nella “Deportazione degli ebrei 1941” o come nell'intenso “Popolo del grande urlo”, pp. 41, 83), in attesa di consumare *L'ultimo pranzo* dell'umanità. Poesia meditativa, a tratti profetica, in cui forte è la tensione metafisica e la denuncia della perdita della spiritualità all'interno del consorzio umano, e forse non è un caso che la raccolta si chiuda con “Nella quiete di San Sava a Caria” (p. 111), in cui alla voce del santo si unisce quella del cantore, per dichiarare quello che suona come una sorta di mo-

nito finale, un sigillo al Pavlovic-pensiero: “l'eternità è un bel posto: me lo tengo stretto in questi tempi oscuri”. La fascinazione per le Sacre Scritture lo porta ad avere un rapporto con la parola (e la Parola), vicino a quello degli autori antico-slavi, per i quali il valore del contenuto era superiore a quello della forma. Così Pavlovic poco o nulla concede al lirismo. I suoi versi sono scarni, essenziali, eppure ponderosi, “salmici”, come appunto Šmitran nell'introduzione alla raccolta, introduzione che ben esplica la vicenda pavloviciana, con puntualità (unico appunto, la quasi totale assenza di riferimenti cronologici dei singoli componimenti), e visibile partecipazione, sebbene un po' disorienti nell'affermare che “grande merito per aver descritto quell'unità politica e letteraria della ‘serbica gente’, va a Gabriele D'Annunzio e alla sua ‘Ode alla nazione serba’”, scegliendo come citazione dannunziana i versi: “Tieni duro, Serbo! / Se pane non hai, odio mangia / se vino non hai, odio bevi; / se odio sol hai, vai sicuro” (G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, Mondadori, Milano, 1964, p. 1040), che rischiano di far scivolare il lettore meno informato in stereotipi che mal si accordano col tono della raccolta.

La traduzione mantiene di massima le caratteristiche del poetare di Pavlović, rispettandone lo stile essenziale, pur concedendosi alcune aggiunte arbitrarie, cosa certo assai difficile da evitare, tanto più che la curatrice-traduttrice è a sua volta poetessa, ma nell'insieme la prova è convincente, a tratti particolarmente felice.

Alessandra Andolfo

*Petali di rose, Spine dai Balcani. Antologia della poesia bulgara.* Edom Servizi Editoriali, Padova 2004

Il 22 maggio 2004, a Milano, in una sala dell'Università Bocconi, è stata presentata, fresca fresca di stampa, una antologia della poesia bulgara: *Petali di rose, spine dei Balcani*. Si tratta di un'antologia con testi a fronte che, a distanza di più di mezzo secolo, viene opportunamente a sostituire, sia rivolta a un eventuale uso didattico che a un più generico pubblico colto, l'*Antologia della poesia bulgara contemporanea* curata da Enrico Damiani in una collana dell'Istituto Orientale (anch'essa con testi a fronte, anche se con la vecchia ortografia, edita da Pironti, Napoli 1950). Il volume, di 358 pagine, è edito dall'Associazione Bulgaria-Italia, ed è frutto di

un lavoro volontario collettivo. In primo luogo vanno ricordati il presidente dell'Associazione, Paolo Modesti, e la tenace e combattiva Milena Koceva, le responsabili della padovana Edom Servizi Editoriale e vari altri membri e simpatizzanti dell'Associazione. Il volume è il frutto del lavoro di quasi cinquant'anni di Leonardo Pampuri, che ha scelto e tradotto poesie di sedici tra i più significativi autori bulgari. Pampuri, nato a Sofia il 31 gennaio del 1914 da genitori italiani (il padre era un imprenditore edile), si era trasferito a Milano nel 1948 e lavorò in seguito come insegnante e redattore.

A metà degli anni '50, su invito di un diplomatico bulgaro, prese a tradurre (in collaborazione con Walter Andreani, altro italiano nato in Bulgaria, e Mario De Micheli), poesie di Nikola Vapcarov. Il volumetto, dal titolo *Non chiudere la porta*, uscì nel maggio del 1957 per la collana Omnibus-il Gallo delle edizioni Avanti! del Partito Socialista Italiano. Da allora Pampuri, bilingue perfetto, traduce con passione poesie e prose bulgare. Ha pubblicato, spesso in modo fortunoso e comunque sempre pienamente disinteressato, poesie di Smirnenski, Debeljanov, Javorov e, soprattutto un volume di *Poesie* di Penčo Slavejkov con testo a fronte (Como 1990). *Petali di rose, spine dei Balcani* costituisce una sorta di summa del lungo e appassionato lavoro di Leonardo Pampuri. Va considerata opera "d'autore", sia per la scelta dei testi, che cronologicamente si arresta a vari anni fa e non giunge a comprendere la maggior parte dei più importanti autori contemporanei (tra i poeti tradotti l'unico in vita è infatti l'ultraottantenne Valeri Petrov), che per altri aspetti. Al desiderio di mediazione culturale di un anziano ed entusiasta bilingue si debbono sia il "Breve prospetto di storia della letteratura bulgara" (pp. 7-51) che un mannello di canti popolari premessi ai testi dei sedici poeti. L'intonazione linguistica e il bagaglio lessicale del traduttore si presentano sensibilmente variegati: nel caso dei poemi di Penčo Slavejkov, poeta tra i più amati da Pampuri, abbondano modalità arcaizzanti e neoclassiche le quali, se pur estranee alla lingua poetica contemporanea, non sono fuori posto per rendere la lingua di quell'autore. Nel caso di autori come Vapcarov, Milev, Dalčev o Valeri Petrov, il lessico si fa più stringato, aderendo più da presso ai diversi registri degli originali.

L'antologia è introdotta da una riflessione di Mo-

ni Ovadia (pp. 1-2), che attribuisce, tramite Raboni, a Montale l'opinione che non possano esistere grandi poeti bulgari (secondo un'altra tradizione questa idea, alquanto da Italietta, viene attribuita a Benedetto Croce). Segue poi una presentazione del curatore da parte di Giuseppe Dell'Agata, "Elogio di un traduttore per passione" (pp. 3-6), che traccia un profilo di Pampuri come traduttore. Ulteriori notizie e testimonianze possono essere attinte nel sito: <[www.bulgaria-italia.com](http://www.bulgaria-italia.com)>, nel quale sono anche indicate le facili modalità per l'acquisto del volume.

Giuseppe Dell'Agata



Nel mese di maggio 2004 è stata edita la prima antologia di poesie bulgare; il ventidue dello stesso mese è stata presentata presso l'Università Bocconi di Milano. Il titolo dato alla raccolta è *Petali di rose, Spine dei Balcani*. La traduzione delle poesie dal bulgaro in italiano è opera di Leonardo Pampuri (1914), nato a Sofia da genitori italiani, il quale già in passato si è occupato di traduzioni dal bulgaro, a partire dal 1957, anno in cui viene pubblicata *Non chiudere la porta*, raccolta di poesie del poeta N. Vapcarov. L'importante iniziativa vede la partecipazione di Giuseppe Dell'Agata (Università di Pisa), nelle vesti di consulente scientifico, di Paolo Modesti e di Milena Kotseva, membri dell'Associazione Bulgaria-Italia, che ne hanno curato il coordinamento organizzativo. Nella presente antologia, alle poesie tradotte, sono preposti una presentazione a opera di Mo- ni Ovadia, una rassegna bibliografica sulle opere di L. Pampuri a cura di Dell'Agata, e il capitolo introduttivo "Breve prospetto di Storia della Letteratura Bulgara", opera dello stesso Pampuri, in cui egli, in maniera concisa come richiedono ovvie ragioni di brevità, ma il più possibile esauriente, delinea a volo d'uccello, senza trascurare alcuna delle tappe fondamentali dello sviluppo storico-letterario, un quadro della letteratura bulgara dalle origini all'epoca contemporanea. Si passa successivamente alle poesie. A ogni traduzione è affiancato il testo originale in bulgaro; la traduzione è corredata da numerose note esplicative.

La poesia che dà il via alla raccolta è un frammento della "Prefazione al Vangelo", opera da alcuni attribuita

a S. Cirillo, da altri a Costantino Vescovo, vissuto tra il IX e il X secolo: il testo a fronte è una traduzione in bulgaro moderno. Successivamente vengono presentati alcuni canti popolari, per molto tempo una delle principali espressioni dell'animo bulgaro, patrimonio culturale di inestimabile valore, in cui sono narrati episodi storici, vicende amorose, la triste dicotomia quotidiana tra i propri desideri e aspirazioni, da una parte, e le difficili contingenze, di varia natura, dall'altra. E poi, fulcro del lavoro diviene la presentazione delle opere dei poeti esponenti delle varie scuole letterarie a partire dal secolo XIX, secolo che verso la sua fine vede il termine della lunga dominazione ottomana e il progressivo formarsi in Bulgaria di correnti letterarie e artistiche che da un lato si avvicinano a quelle del resto d'Europa, dall'altro rispondono a criteri più o meno autonomi e a situazioni determinate da particolari contesti storici. Così, in questa panoramica della poesia bulgara, sono trattati alcuni tra i maggiori nomi di poeti bulgari, come H. Botev e I. Vazov, altri generalmente inclusi nell'ambito simbolista (P. Javorov, D. Debeljanov, N. Liliev ed E. Popdimitrov, sebbene quest'ultimo a parere di L. Pampuri e di altri critici letterari non si collochi in realtà in questa corrente), i membri del cosiddetto "gruppo dei Giovani" (P.P. Slavejkov) e poeti la cui produzione, ricca di tematiche sociali o rivoluzionarie, si colloca nell'epoca tra le due guerre, come G. Milev, N. Vapcarov, H. Smirnenski. Il poco spazio riservato agli autori viventi al momento della pubblicazione dell'antologia, rappresentati dal solo V. Petrov, è da L. Pampuri stesso motivato con queste parole: "troppo lungo sarebbe stato, e prematuro, aggiungere qui anche soltanto una scelta fra l'abbondante produzione poetica contemporanea. Essa potrebbe costituire invece il materiale per un'altra raccolta". L. Pampuri conclude la serie dando ai lettori la possibilità di conoscere anche una parte del patrimonio culturale di una tra le principali minoranze etniche della Bulgaria: è infatti presentato, alla fine della raccolta, il poeta zingaro Usin Kerim. Gli autori sono disposti secondo un ordine cronologico che tiene conto del loro anno di nascita: Petko Račev Slavejkov (1827–1895), Hristo Botev (1848–1876), Ivan Vazov (1850–1921), Penčo P. Slavejkov (1866–1912), Kiril Hristov (1875–1944), Peju Javorov (1877–1914), Nikolaj Liliev (1885–1960), Emanuil Popdimitrov (1885–1943),

Dimčo Debeljanov (1887–1916), Elisaveta Bagrjana (1893–1991), Geo Milev (1895–1925), Hristo Smirnenski (1898–1923), Nikola Vapcarov (1909–1942), Atanas Dalčev (1904–1978), Valeri Petrov (1920), Usin Kerim (1928–1983).

Un discorso a parte merita il criterio linguistico adottato da L. Pampuri. In generale la traduzione è in molti sensi una vera e propria ricomposizione poetica; se ciò vale per la prosa, a maggior ragione vale per la poesia. Ciò è particolarmente vero per la lingua italiana usata in questa traduzione, che fa riccamente uso di forme auliche. Per citare alcuni esempi, vanno ricordati versi come "Così dicea quell'uomo, / nella sua cella, il guardo assorto, immerso nel futuro" dalla poesia "Paisij" di I. Vazov, "per questi incolti anfratti [...] cerulee l'iridi crescon" dalla poesia "Peruniki" [Iridi], o "Dietro di te, come cervo maculato, io vo pe' monti errando", dalla poesia "Prespa", ambedue di E. Popdimitrov, "ami tu, fanciulla, andar / pel bosco dagli uccelli deserto?", dalla poesia "Koga pečalna esen nablizava" [Quando il mesto autunno s'avvicina] di K. Hristov, "Un segno volea lasciare a ricordo di sé, / seppur già noto ei fosse [...]" Quando, per Pasqua, caricò l'orologio, / non s'avviò, immobil restò la metallica lancia", da "Časovnikät navrah kulata" [L'orologio della torre in cima] di V. Petrov.

*Roberto Adinolfi*

*Dumki su "dumki", a cura di O. Vdovyčenko, Editrice La Rosa, Brescia 2003*

È uscito a Brescia un libricino di poesie, una raccolta di liriche composte da donne ucraine (con il testo a fronte)... Una raccolta? Anche! Una testimonianza? E quale raccolta di poesie non lo è... Nelle 94 pagine che compongono questo volumetto c'è però qualcosa di più, qualcosa che sfugge alla "filologizzazione", all'interpretazione scientifica condotta attraverso il prisma delle letture precedenti e delle conoscenze accumulate...

Voglio cominciare dal punto di arrivo: giovedì 10 febbraio 2005 a Torino c'è stata la presentazione del libro e la lettura di alcune poesie, seguita da un dibattito. È intervenuta Ol'ga Vdovyčenko, ingegnere navale, giornalista ed esperantista, che ha raccolto e tradotto le poesie... una donna semplice e solare con gli occhi tristi che ha parlato della sua terra, della sua gente in un

italiano tale da far pensare a una lunga permanenza nel nostro paese. Ol'ga fa l'assistente familiare, come si è definita, la badante, per usare un'odiosa parola entrata nella consuetudine. E anche le sue "colleghe" fanno lo stesso mestiere, nel bresciano, a Napoli o in altre città italiane... nel nostro paese. Proprio la parola "paese" compare più spesso di altre, un filo che collega le diverse esperienze, la nostalgia di casa, la coscienza di aiutare chi si è lasciato in Ucraina, i figli o le madri...

A Palazzolo sull'Oglio, ha raccontato Ol'ga, si è formata una comunità, la "piccola Russia in Italia"... piccola per il numero esiguo di russi in un paese piccolo di per sé. Quest'espressione richiama però anche l'Ucraina, la "piccola Russia", appunto... e allora ci si incontra, si mettono in musica le poesie del libro, si bevete, ci si confronta e conforta... E così ci si incontra a Palazzolo, a Napoli, in Piazza Garibaldi, dove le chiacchiere sugli anziani assistiti si confondono con i ricordi e le nostalgie: "Ecco perché va questa gente in schiavitù all'estero, / e non credete a quello che dicono: / "Come stiamo bene!" / Queste parole sono per i figli, per i familiari, / mentre l'anima di ognuna corrode l'angoscia. / Sembra che il sorriso fiorisca sulle labbra, ma la tristezza e il distacco / gelano negli occhi. / Le labbra ridono, ma gli occhi sono tristi, / perciò non credete che stiamo bene loro e io. / Tu sei stata per noi la madre, Ucraina, / adesso sei diventata la matrigna indifferente. / Hai cacciato dalla casa le tue figlie, / non vediamo più né il tuo sole, né il tuo cielo. / Non sentiamo più cantare gli uccelli nei tuoi boschi, / fra poco dimenticheremo la nostra lingua..." (pp. 18-20).

L'eccesso di pathos di questi versi anonimi tradisce una scrittura istintiva, dal tono quasi folcloristico, ma dischiude un senso della realtà molto forte, come il distacco (e quello psicologico è ben più pesante di quello fisico) dalla terra d'origine, la perdita delle radici, della lingua, ma anche la coscienza di fare qualcosa di importante per aiutare i propri cari lontani... Non mi pare che in questo vi sia racchiusa una denuncia, anche se leggere queste poesie a cuor leggero è difficile. È questa una raccolta di gridi, di disperazione di molte persone che vivono al confine tra due realtà, quella italiana, nella quale l'integrazione è decisamente ardua, e quella ucraina, che muta costantemente senza le protagoniste di queste liriche. Ol'ga raccontava di essere tornata in

patria poco tempo fa, dopo un'assenza di diversi anni e di aver trovato un paese che non era più il suo... Che fare? No, non è un libro di denuncia, ma una lezione di civiltà forse si può trarre...

Il sentimento dominante è comunque la nostalgia, che diventa un grido silenzioso attraverso lo spazio e i paesi, una preghiera sussurrata che potrebbe idealmente ricongiungere madre e figlia, marito e moglie, amici e parenti: "Ogni sera, figlia mia, guarda la finestra, / lì, nel cielo, brilla la prima stellina. / Sai, bambina mia cara, mio sole chiaro, / io guardo sempre quella stellina. // La guardo e piango, con lei parlo, / con lei parlo e la prego: / 'Stella-stellina, cara sorellina, / accarezza la mia bambina lì, nell'Ucraina. // Accarezzala per me, abbracciala al posto mio, / sono nel paese straniero, non posso io'" (p. 14).

Un'altra poesia anonima, un'altra donna che scrive uno sfogo... Quando, durante la presentazione del libro, Ol'ga leggeva queste liriche mi sono convinto dell'assoluta mancanza di affettazione di queste parole, del fatto che questi pensieri, queste piccole meditazioni (*Dumki*, appunto) sono tanto sincere e comuni da far brillare gli occhi della lettrice che ha letto e riletto, tradotto e ritradotto queste parole... Proprio il fatto che le due poesie che ho riportato siano anonime (accanto a molte altre, forse più liriche, autoriali) mi porta a pensare all'universalità del sentimento espresso, nella stessa maniera in cui la scrittura del folclore diventa appannaggio di tutto il popolo di cui narra le imprese... Qui l'eroismo viene naturalmente sostituito dall'umanità, dal dolore, dal dialogo serrato e sincero con la carta. Queste ballate sono state scritte in maniera spontanea, incurante della pubblicazione o del fatto di essere lette da qualcuno.

La traduzione spesso non riporta le rime e il tono dell'originale. È un peccato. Ma credo che la cosa importante di questo libro sia il libro stesso, testimonianza tangibile di un mondo sconosciuto fintanto che non se ne viene in contatto... E anche la scrittura a tratti spigolosa, la mancanza di audacia di alcuni momenti fa parte di queste voci, non professionali. Ancora Ol'ga, nella prefazione al libro, significativamente intitolata "Grazie!", scrive: "Le PICCOLE BALLATE di questo libro non sono poesie di scrittrici *di mestiere*, piuttosto sono pensieri, emozioni, testimonianze re-

se in forma poetica. Sono un rimpianto della vita che fu cambiata di colpo. Scrivere le poesie è normale per noi, fa parte della nostra cultura. Ci si sfoga, cantando, leggendo, parlando, scrivendo. E, siccome tutti i lati del carattere sono più visibili nelle situazioni estreme, è normale che in Italia tantissime nostre donne siano diventate poetesse” (pp. 6–7).

La nostra cultura, dice, non può fare a meno della poesia. . . Un monito, forse, per la nostra, di cultura?

Massimo Maurizio

Ph. Jaccottet, *La parola Russia*, a cura di A. Anedda, Donzelli, Roma 2002

È questo un prezioso piccolo libro, nel quale Philippe Jaccottet, uno dei maggiori poeti francesi viventi, racconta il suo rapporto con la Russia. Oltre a essere poeta Jaccottet ha tradotto in francese Mandel'stam, ma anche Hölderlin, Leopardi e Montale. La Russia per lui è uno spazio prima di tutto sonoro e immaginario, evocato dalle sue letture infantili che aprono la via a una terra misteriosa e affascinante, una “terra prossima alla parete del cuore”, impregnata di letteratura perché da questa originata, a partire dal *Michel Strogoff* di Jules Verne.

Il percorso di Jaccottet (il titolo francese è infatti *A partir du mot Russie*) va dal suono della parola al luogo, che da immaginario si fa reale. Dalle fantasie infantili stimolate da parole e nomi misteriosi dei romanzi di avventura la poesia della “parola Russia” passa attraverso le pagine di riflessione sulle anime sotterranee di Dostoevskij, sulle loro “parole, fiotti di parole, spesso sconvolte [. . .] mescolate a molte lacrime, a rari scoppi di risa, a molte urla”, sulla ricerca di un Dio autentico; infine, arriva fino a noi, qui e adesso, nell'espressione di quella sofferenza assoluta, l'esperienza dell'inferno, terribile, del gulag: “Le tenebre e il freddo, ecco l'inferno. . .”. Il poeta ascolta le parole con cui Osip Mandel'stam, Ariadna Efron e Varlam Šalamov esprimono questo inferno sulla terra, un inferno gelido e buio che viene anche dall'interno, da noi stessi, e, riportando le loro parole, ci fa capire la forza della letteratura, della parola della poesia che tutto questo descrive, sopravvivendo, restando lì per essere letta e riletta, in altri tempi, in altri luoghi.

Il libro è preceduto da una precisa e illuminante introduzione di Antonella Anedda, poetessa anche lei, che

riesce a penetrare nel mondo di Jaccottet mostrando di ri-conoscere a sua volta il peso e la consistenza delle parole. Al punto che il libro, costituito per la maggior parte da prosa, è in realtà un libro di poesia, da leggere lentamente, in cui si apprezzano le parole, eleganti, efficaci, precise, tanto dell'introduzione che del testo poetico. Un'introduzione poetica anch'essa e che si apprezza veramente come l'indispensabile accompagnamento al testo di Jaccottet.

Perché il libro è, insieme, una manifestazione di vicinanza alla Russia e una dichiarazione personale di poetica, nella quale proprio la Russia rappresenta una tappa fondamentale. Le parole che Ariadna Efron scrisse dal gulag a Pasternak sono per Jaccottet “un esempio impressionante della forza che può dare alla lingua la prova della durezza del destino”. Nella lingua di Šalamov il poeta ritrova colui che è non soltanto sopravvissuto, ma è ritornato “alla vita con una fiducia non intaccata nella parola della poesia che, assicura, resterà, attraverso le vicende peggiori, la sua ‘fortezza’”. La frequentazione, il contatto con la poesia russa, la poesia del gelo e dell'estremo, portano Jaccottet fino all'Inferno di Dante, azzerando le distanze, riunendo dimensioni solo apparentemente lontane, perché la poesia è un mondo che scorre e si nutre infinitamente dei mondi che ciascun poeta porta con sé.

Questo viaggio nella parola si conclude in maniera naturale con tre poesie di Mandel'stam, interlocutore privilegiato del poeta, tradotte in anni diversi dallo stesso Jaccottet. Si tratta di “Voz'mi na radost' iz moich ladonej” (1920), “Umyvalsja noč'ju na dvore” (1921) e “Ja k gubam podnošu etu zelen'” (1937). Le poesie sono presenti in tre diverse “esistenze”, tre lingue diverse che scivolano l'una nell'altra nello spazio e nel tempo, dalle versioni originali di Mandel'stam alle traduzioni francesi, alle versioni italiane, a cura di Antonella Anedda.

La Russia di Jaccottet è una polifonia di luce-suono-senso, dove al senso si giunge solo e soltanto dopo avere colto e sperimentato la presenza/assenza della luce e il suono stanco, ricco, evocativo della lingua. Mandel'stam è in questo senso il modello di una poesia che riesce a contenere in sé l'universo. Egli ha conservato, da poeta, il “calore del canto”, la sua lingua denudata e fortificata nel gelo, fino alla fine della sua tragica espe-

rienza: “perché tacesse è stato necessario trascinarlo di forza il più possibile vicino al Polo, quasi alla fine del mondo...”. Jaccottet è stato capace di ritrovare la forza della parola e di riproporla a noi. Come ci dice Antonella Anedda, “la parola si interroga sulle sue ragioni e dona alla prosa di Jaccottet la luminosa profondità della sua poesia”.

“Prima dello sguardo c’è l’orecchio”, avverte la curatrice nell’introduzione. È proprio questo legame col suono della parola che rende affascinante l’operazione di Jaccottet traduttore di Mandel’stam. Un poeta “arriva” a una lingua diversa dalla propria, alla quale però è legato da un tempo immemorabile, e ci mostra il percorso che compie per coprire la distanza che separa le due lingue riportandoci al qui e ora, al suo francese, modificato, arricchito, reso più espressivo perché volto a contemplare l’“immensa distesa ed est del cuore” dell’autore.

Giulia Greppi

O. Figes, *La danza di Nataša. Storia della cultura russa (XVIII-XX secolo)*, traduzione dall’inglese di Mario Marchetti, Einaudi, Torino 2004

La monografia di Figes esprime già nel titolo, con l’allusione a un’intensa scena di *Guerra e Pace*, la sua *intention* di fondo, il particolare angolo di osservazione da cui viene ricostruita la storia della cultura russa. Nel brano a cui si fa riferimento, infatti, la contessina Nataša Rostova si lascia andare, su invito dello zio, ai ritmi per lei inusuali di una tipica danza contadina e ne esegue con grazia istintiva i movimenti: cosa rende Nataša capace di afferrare tanto istintivamente il ritmo della danza? Come può entrare con tanta facilità nella cultura contadina dalla quale, per classe sociale e educazione, è così lontana? Dobbiamo pensare, come ci invita a fare Tolstoj in questa scena romantica, che una nazione come la Russia può essere legata dai fili invisibili di una sensibilità nativa? Questa domanda ci conduce al cuore del libro, che vuole essere una storia culturale (p. XIV).

L’impostazione estremamente attuale dell’opera si nota prima di tutto nella concezione di “storia” che propone: non un mero elenco cronologico, una fitta carrellata di informazioni, nomi, date ma, coerentemente con le teorie e le tendenze contemporanee, un affresco

vivido, affascinante e “a tutto campo”. Si mira a fornire interpretazioni dei fenomeni attraverso ragionamenti sulle cause e gli effetti, a partire anche dalle vicende e dalle scelte di personaggi più o meno noti: la struttura del testo si distingue per l’attenzione costante ai rapporti complessi fra i vari tasselli del mosaico culturale. Sin dall’inizio la cultura russa è presentata in un’ottica non scontata o stereotipata e pervade in tutta la sua eterogeneità la narrazione storica: la scrittura non si accontenta, infatti, di esporre gli eventi culturali, bensì tende a “scavare” fra questi, componendo, a poco a poco, una rete di tradizioni, usi e costumi popolari, letteratura, religione e chiesa, musica e arte. I mille rivoli della cultura russa vengono così ricreati nei loro elementi chiave, nei dettagli significativi che legano la vita quotidiana di persone comuni alle letture proposte dalle classi colte: è un intreccio che lascia intravedere i risvolti meno immediati delle correnti di pensiero, il respiro profondo della Russia. Emerge una visione ad ampio raggio di “cultura”, (un concetto “esplosivo” e onnipervasivo nel dibattito odierno), che comprende l’artigianato, la danza, il teatro, le arti visive, la musica mettendone in luce le radici e le influenze reciproche, attraverso alcune personalità di rilievo nei vari ambiti.

I singoli capitoli si articolano secondo un percorso diacronico attorno a dei personaggi emblematici, ma allo stesso tempo si presentano come tematici, leggibili anche singolarmente, dato che forniscono una panoramica accurata dei fenomeni descritti. La scorrevolezza dello stile avvince il lettore, collegando avvenimenti e riflessioni, evocando un quadro armonico in cui “tout se tient” e imprimendolo nella memoria con la forza di suggestione di un’opera narrativa. I contenuti, la ricchezza dei riferimenti e delle fonti bibliografiche-archivistiche lo rendono inoltre una risorsa utile per approfondimenti relativi a determinati periodi, sia da un punto di vista diacronico che sincronico.

Il primo capitolo, dedicato al macro-tema dei rapporti della Russia con l’Europa, ripercorre le suggestioni legate all’edificazione “ex nilo” di Pietroburgo agli albori del XVIII secolo, anche attraverso le opere letterarie che hanno contribuito a crearne il mito. Seguiamo il filo rosso della ricezione russa della cultura europea nei meandri dei canali e dei viali, dei palazzi e delle case nobiliari più illustri dell’epoca petrina: fra queste gli

Šeremetev, il cui palazzo (Fontannyj Dom, “casa della Fontana”) costituisce una finestra attraverso la quale ricostruire le abitudini, la mentalità, le contraddizioni del tempo. Sullo sfondo della profonda dicotomia rispetto a Mosca e ai valori religiosi della civiltà della Moscovia ci sfilano davanti, con dovizia di particolari, le volontà e i decreti imperiosi di Pietro il Grande, i balli e i banchetti, i rendiconti delle spese e dell’abbigliamento, i cibi e le bevande dei nobili pietroburchesi. Assieme alle vicende degli Argunov (servi degli Šeremetev nonché abili artigiani e artisti) ci viene delineato il fiorire delle arti, dei primi teatri (Ostankino), i rapporti talvolta ambigui e contraddittori fra le classi sociali. A livello generale si colgono la complessità e la profondità dei legami della cultura russa con quella europea, la molteplicità di istanze che permeavano l’atmosfera settecentesca e che si riflettono tutt’ora nel profilo urbanistico della città; si tratta di un sentire comune che affiora sottilmente fra le righe di poesie, diari e lettere dell’epoca.

Col secondo capitolo, “I figli del 1812”, si esplora un periodo cruciale della storia della cultura russa, quello dell’invasione napoleonica, che costituisce il nucleo da cui si dipana, a cerchi concentrici, l’esposizione. Attraverso le vicende alterne della famiglia Volkonskij, (dal prestigio e dai rapporti d’eccezione con lo zar sino all’esilio in Siberia) vengono messe in luce le profonde differenze fra la generazione dei padri e quella dei figli, la rivolta contro “l’etica di servizio” che dominava la cultura e la mentalità settecentesche e il desiderio recondito di una maggiore conoscenza delle proprie radici “russe”. Viene evocato con ricchezza di particolari il clima culturale in cui sbocciano l’arte di Puškin e le idee dei Decabristi, con il culto dell’amicizia, la sete di riscoperta del proprio patrimonio nazionale, la tendenza a una “russificazione” delle abitudini e dei costumi sentita come riappropriazione della propria identità profonda. La musica, la pittura di ispirazione contadina, i motivi del primo Gogol’ e di Karamzin, pur nelle loro singole peculiarità, affondano allo stesso modo le radici nello “spartiacque culturale” della guerra del 1812, ci sono presentati come riflessi dello stesso prisma, da cui escono, scomposti, i rapporti personali e familiari, le convenzioni sociali e gli ideali di riferimento.

Nel terzo capitolo il motivo dominante è legato alla città di Mosca, che viene introdotta dallo sguardo e

dai commenti di Napoleone, nemico e conquistatore, ma, allo stesso tempo, affascinato dalla sua bellezza. Si ricostruiscono così, diacronicamente, le tappe salienti della storia culturale e urbanistica della città, dalla sua ascesa medievale al regime sovietico, partendo dal ruolo fondamentale della religione, dall’epoca di Ivan il Terribile in poi. Viene ricostruita l’immagine tradizionale di “grande villaggio” tipicamente russo rispetto alla “regalità” europea di San Pietroburgo, si descrivono gli usi e costumi degli abitanti e il loro evolversi di pari passo alle tragiche vicende storiche. Attraverso le immagini affascinanti di alcune opere letterarie che ne celebrano le sfaccettature, emerge l’indole sorniona, “semiorientale” di Mosca, capitale gastronomica del paese, dedita ai piaceri e agli svaghi: il culto dei banchetti e del bere, del cibo raffinato ed esotico, della vita notturna connotano il *modus vivendi* moscovita. In quest’atmosfera si fa strada una musica nuova, di forte impatto, quella di Musorgskij, di Borodin e Balakirev, i *kučkisty*, di cui seguiamo in dettaglio le vicende artistiche e umane nel prosieguo del XIX secolo. L’importanza di Stasov e di una figura come Savva Mamontov (mecenate e a sua volta artista), viene collegata alla tendenza generale al recupero di motivi nazionali, di figure dal folklore e dalla storia russi, come Boris Godunov, soggetto a cui si ispirano varie opere.

Il quarto capitolo, dall’emblematico titolo “Il matrimonio contadino”, esplora il complesso tema della vita e della cultura popolare contadina, e della sua ricezione in alcuni casi idealizzata, artistica, da parte di illustri esponenti dell’intelligenza nella seconda metà del XIX secolo. Vengono delineati i rapporti fra i fenomeni culturali e le personalità più significative del periodo, fra cui viene dato spazio in particolare al populismo, alla pittura di Repin, alla scrittura di Tolstoj e Turgenjev, alla “questione morale” posta dal sistema iniquo di servaggio. La ricostruzione del matrimonio contadino rappresenta il nucleo da cui si diparte la narrazione di tradizioni e rituali del popolo, ma anche delle durissime condizioni di vita nelle campagne, a confronto con la vita dei nobili (il matrimonio di Kitty e Levin in *Anna Karenina*).

Col quinto capitolo Figes ci conduce “Alla ricerca dell’anima russa”: il motivo centrale è legato alla religione ortodossa, ai suoi riti e valori profondi, al ruolo



storico-culturale emblematico dei monasteri attraverso i secoli, *Optina Pustyn'* su tutti, con cui si apre e si chiude la narrazione. Viene messa in rilievo la forte presenza di istanze religiose nelle opere letterarie, musicali, pittoriche più importanti (Gogol', Tolstoj e Dostoevskij), con i dubbi e il travaglio spirituale che caratterizzano lo spirito russo. Si tratta di un itinerario che tocca molteplici aspetti della civiltà russa, di cui la religiosità, la ricerca spirituale e morale sono sicuramente componenti di assoluto rilievo a tutt'oggi, con scissioni e movimenti settari perseguitati in varie epoche, alla ricerca di un cristianesimo più autentico, più "vero".

Il sesto capitolo è dedicato al tema dell'influenza asiatica nella cultura russa, con le commistioni profonde a livello artistico (Kandinskij), linguistico, sociale, dato che molte famiglie russe avevano origini mongole (si pensi ad esempio ai cognomi Turgenev, Bulgakov e Godunov). Con un balzo indietro nel tempo si traccia la storia della dominazione tatara e dei rapporti reciproci fra le due culture, delle tracce rimaste e semicelate dallo scorrere dei secoli, ma ben presenti nella sensibilità e nelle tradizioni popolari russe: dagli sciamani agli *jurodivye* [folli in Cristo], alle suggestioni pittoresche del Caucaso, che furono motivi ispiratori in varie epoche (Lermontov, Balakirev). I contrasti fra queste tendenze filo asiatiche e gli slavofili nazionalisti connotano la scena culturale del tardo Ottocento, sui quali spicca la figura di Čechov, che si distingue sullo sfondo dell'epoca. La "paura patologica" della steppa asiatica continua a serpeggiare nella cultura e nella coscienza russe sino al XX secolo, come testimonia *Pietroburgo* di A. Belyj (1913) e, con una visione opposta, l'opera di Blok.

Con il settimo capitolo la cultura russa viene osservata, come suggerisce il titolo, "attraverso la lente sovietica", seguendo le vicende umane e artistiche della poetessa Achmatova nella casa della Fontana, i cambiamenti nella vita quotidiana, la costruzione dell'"uomo sovietico" e via via gli eventi sempre più tragici e sinistri dell'era staliniana. Gli avvenimenti e le scelte culturali imposte, il clima opprimente, il terrore e l'umiliazione in cui erano relegate le classi colte vengono spiegati dall'interno, con dovizia di dettagli e testimonianze, con uno sguardo arricchito dalle scoperte e acquisizioni storiografiche più recenti. Ampio spazio è dedicato al teatro e alla cinematografia (Mejerchol'd e Ejzenštejn),

alla musica e alla poesia, alla figura di Stalin in rapporto alla vita culturale e all'evolversi di istanze e correnti artistiche sempre più aride e impostate, che sostenevano ideologicamente il regime.

L'ottavo capitolo, che idealmente rappresenta la chiusura dell'itinerario storico-culturale e la proiezione verso il presente, è dedicato alla rievocazione della "Russia esule", con le correnti, le personalità, le idee e le contraddizioni degli emigrati, scappati in seguito alla Rivoluzione d'ottobre e alla creazione dell'Unione sovietica. Seguiamo le vicende dei "Bianchi" esuli, la nostalgia, i rapporti complessi con la madrepatria, le fughe e gli spostamenti tra Europa e America, le difficoltà e i ritorni, spesso tragici (Cvetaeva). I motivi dominanti delle opere artistiche nate nell'emigrazione sono spesso strettamente legati alla complessità della situazione storica e vengono collocati alle radici del sentire dell'esule, anche al di là delle differenze dei singoli. Si tratta di un percorso ricco di spunti e contraddizioni, di viaggi e solitudine, di integrazione e isolamento, di incontri a volte mancati e di silenzi nel dipanarsi del XX secolo.

*Ilaria Remonato*

A. Ferrari, *La foresta e la steppa. Il mito dell'Eurasia nella cultura russa*, Scheiwiller, Milano 2003

La riflessione critica sull'identità storico-culturale della Russia trova un interessante contributo in ambito italiano con questo volume, assai curato editorialmente, che presenta un ampio apparato bibliografico organicamente integrato con l'esposizione tematica e una breve sezione iconografica che riprende aspetti e protagonisti del tema generale. Il lavoro si propone non tanto un'analisi imagologica della visione russa dell'Oriente, quanto piuttosto una indagine sulla definizione dell'identità russa in funzione della sua componente orientale, rintracciando le fasi e gli episodi di questa progressiva scoperta di un "altro Sé". Le relazioni, storiche e ideali, del mondo politico e culturale russo con un Oriente "prossimo e consonante" emergono in modo articolato in questo progetto di esplorazione del tema in senso diacronico e multidisciplinare, evidenziando in vari ambiti (filosofia, letteratura, arte, politica) alcuni momenti di effettiva interazione e altri di più sfocata suggestione. Nell'esperienza culturale russa, l'Oriente non sempre si è caratterizzato, nota l'autore, secondo modalità di per-

cezione identiche a quelle europee, in base alle quali esso viene interpretato come mondo essenzialmente “altro”. L'autore rileva quanto tuttora scarsi siano gli studi sulla storia delle concrete dinamiche di interazione del mondo russo con le vicine culture asiatiche (cumani, chazari, peceneghi, tatars), e tuttavia sottolinea come in vari e spesso lunghi momenti storici (la Rus' kieviana, il periodo tataro, la Moscovia) si è trattato di un vero e proprio rapporto complementare, che ha favorito sintesi culturali originali.

Accolto il ridimensionamento storiografico della figura di Pietro I quale unico responsabile di un processo di europeizzazione, già in atto nel secolo precedente per il tramite ruteno, alla politica petrina si attribuisce comunque una deliberata strategia di assimilazione della cultura occidentale, atta a prevenire un rischioso scontro antagonistico e a inserire paritariamente il paese nel contesto europeo. L'autore considera tale processo come uno dei primi esempi di europeizzazione mondiale (eurocentrismo) e il Settecento russo come periodo imitativo della tradizione europea, di cui la Russia assorbe anche la rappresentazione dell'Oriente (dispotico, irrazionale e “arretrato”) e i confini distintivi tra Europa e Asia (sulla linea degli Urali). Nasce così l'immagine di una Russia come ultimo avamposto e primo baluardo della civiltà europea, e si fa strada la visione di una sua “missione civilizzatrice” delle terre asiatiche dell'impero. Tuttavia all'impero russo fatica ad applicarsi, osserva l'autore, la netta distinzione europea tra madrepatria e colonie, per via di una contiguità territoriale e storico-culturale che favorisce la graduale nascita di una entità geopolitica multietnica e multiculturale.

La progressiva unificazione russa del continente eurasiatico e la conseguente creazione di un impero estensivo (e non coloniale) alimentano lo sviluppo di ciò che l'autore definisce una specifica “qualità sincretica” della cultura russa (seppure “non riscontrabile in ogni contesto e in ogni situazione”), che però egli tiene a distinguere da possibili istanze di valore teleologico e universalistico. Intorno alla metà del XIX secolo il più deciso orientamento della politica russa verso l'Asia, indotto dalla delusione dei suoi tentativi di affermazione europea (guerra di Crimea, congresso di Berlino) e la nuova visione romantica che valorizza la diversità dei caratteri nazionali determinano “interessanti tenta-

tivi di espansione del periscopio culturale russo” e un contatto più diretto con le varie realtà asiatiche, ancorché attraverso il prisma etnografico eurocentrico. Con le nuove campagne di espansione in Estremo Oriente si accentua la componente asiatica dello spazio imperiale russo, con ciò “consolidando la sua dimensione bicontinentale e multiculturale”. Nella parte centrale dello studio, ad alcuni casi di peculiare sintesi individuale del rapporto Russia-Asia (Gasprinskij, Blavackaja, Uchtomskij, Doržiev, Ungern-Sternberg, Rerich) si associa una sistematica indagine del tema in varie correnti culturali russe: slavofilismo, populismo, misticismo esoterico, scitismo, panmongolismo, esotismo sovietico. Fino al pensiero eurasista, che l'autore considera uno dei più interessanti contributi al superamento ideologico dell'antitesi Occidente-Oriente (“tra Europa e Asia: *tertium datur*”). In chiave eurasista si legge anche il titolo dell'opera, *La foresta e la steppa*, che allude alla reinterpretazione dello *Slovo o polku Igoreve* [Cantare di Igor'] come massima espressione artistica di una comune civiltà russo-turanica: la “steppa” (i popoli nomadi) intesa come elemento complementare e dialettico della “foresta” (la Rus' medievale).

L'ampio spazio dedicato all'eurasismo parte da una curata esposizione delle teorie degli anni Venti e Trenta (Trubeckoj, Vernadskij, Savickij, Jakobson, Alekseev), considerate dall'autore un momento fondante ma concettualmente non definitivo dell'elaborazione ideologica del movimento, che continua con i successivi autonomi studi sulle popolazioni nomadi di Lev Gumilev, ideale “*trait d'union* tra l'eurasismo classico e quello contemporaneo”. La ripresa di interesse per tale teoria in epoca post-sovietica nasce dalla rinnovata ricerca di una identità russa che nella sua variante neo-eurasista si candida come alternativa sia a quella filo-occidentalista che a quella etno-nazionalista. Le ultime pagine del volume propongono una breve disamina della ricezione della ideologia eurasista presso varie correnti politiche contemporanee (estrema destra e nazional-comunismo), ideologia di cui l'autore rileva la “graduata diffusione pur senza divenire dominante”. In chiusura si giunge a più ampie considerazioni, dichiaratamente “soggettive”, sulla possibile fecondità di un nuovo orizzonte identitario neo-eurasista come modello geopolitico adeguato alla Russia del XXI secolo (“Russia,

URSS, Eurasia”), nell’ambito di una visione mondiale multipolare.

Valido strumento di indagine sul tema, per la notevole accuratezza del compendio critico-bibliografico e per l’ampia rassegna documentale, l’opera merita un’approfondita lettura, certamente in grado di stimolare riflessioni e interrogativi, costituendo un efficace incentivo ad altre letture che al tema dello sviluppo dell’identità russa applichino ulteriori chiavi interpretative.

Catia Renna

*Un “mensonge déconcertant”? La Russie au XX<sup>e</sup> siècle,*  
a cura di J.-Ph. Jaccard in collaborazione con K.  
Amacher, l’Harmattan, Paris 2003

Questo libro curato da Jean-Philippe Jaccard è una raccolta di articoli che presentano un approccio dia-cronico e sincronico sulla questione della menzogna in Russia attraverso diversi episodi della sua storia. Il titolo “Una menzogna sconcertante? La Russia nel XX secolo” annuncia fin dall’inizio la volontà di interrogarsi a fondo su un tema al quale sono stati pure già dedicati diversi studi. Il volume è diviso in cinque parti intitolate rispettivamente “La grande menzogna”, “I linguaggi della menzogna totalitaria”, “Smettere di mentire”, “Quale verità” e “Il rovescio della menzogna”. Ogni parte è composta da alcuni articoli, noi ci soffermeremo solo su alcuni di essi. Nella premessa, J.-Ph. Jaccard spiega di aver scelto questa problematica per determinare un certo numero di caratteristiche tipiche della menzogna, come essa si è espressa nel XX secolo in Russia, e capire le convergenze che esistono tra ciò che egli chiama “menzogna totalitaria” e “menzogna democratica”, fornendoci quindi anche gli strumenti per decodificare quest’ultimo fenomeno con cui siamo costretti a confrontarci ogni giorno.

Nel contributo che apre il volume, intitolato “Falsa(e) verità – vera(e) menzogna(e)”, J.-Ph. Jaccard, parlando della menzogna sovietica, ne mette subito in evidenza l’aspetto totalizzante: la verità, scrive, essendo una e unica, è di conseguenza costretta a inglobare tutti gli aspetti della vita (p. 25). Secondo lui, dai primissimi anni del regime, tutto è andato avanti nella direzione di una regolamentazione in funzione di una “linea generale” che si confondeva con la verità. A questo proposito numerosi sono gli esempi che possono venire in

mente al lettore: in primo luogo il discorso di Stalin al XVI congresso del partito: nel 1931, infatti, Stalin annunciava l’inizio di una lotta su due fronti, contro il nazionalismo locale e contro lo sciovinismo granderusso e di conseguenza molti politici e scienziati furono accusati di uno o l’altro dei due nuovi “crimini”.

Dell’interessante intervento di Michail Maiatsky, “Il paradosso del mentitore alla sovietica” ci sembra importante sottolineare il ruolo della dottrina filosofica ufficiale, la dialettica: la dialettica, scrive Maiatsky, “doveva flessibilizzare la dottrina, ma, in combinazione con il postulato secondo il quale la teoria e la realtà corrispondevano, toglieva al marxismo ogni probabilità di sembrare falso” (p. 43). Erano gli organi del partito, come la Pravda, a essere incaricati di determinare il vero e il falso, non solo nella politica e nell’ideologia, ma in tutti i settori della vita quotidiana.

Nella seconda parte del libro, François Albera si interroga “Se i Russi hanno creduto ai loro film” come rappresentazioni della realtà. Nel testo affronta il problema dei film sottoposti a un nuovo montaggio e delle foto manipolate e ritoccate. Riprendendo, tra tante altre, la scena finale del film *La caduta di Berlino* di Tchaureli dove Stalin in uniforme bianca scende dall’aereo e il film di Pyriev *Alle sei e mezzo di sera dopo la guerra*, l’autore alla fine di tutti gli esempi riportati sostiene che “no, i Russi non ci hanno creduto”.

Nella quarta parte Wladimir Berelowitch studia i manuali di storia moderni per rispondere alla domanda se i manuali di storia russi continuano a mentire come facevano i loro predecessori sovietici. Erano infatti proprio i manuali di storia, e la storia intera come disciplina, a essere oggetto di un’attenzione particolare da parte del regime. L’inizio dell’articolo delinea a grandi tappe lo sviluppo della storiografia nell’Urss: il manuale del 1938, ad esempio, imponeva una visione della storia semplicistica, costituita dai passaggi alle varie “formazioni” economiche e sociali (feudalesimo, capitalismo e socialismo) nella storia della Russia e dell’Urss. Il contributo di Berelowitch sfrutta moltissimi esempi concreti di episodi che si possono rivelare preziosi come documenti storici; merita un interesse particolare prima di tutto la citazione delle condizioni del concorso svoltosi nel 2001 per i tre migliori manuali di storia. L’autore è arrivato alla conclusione che i manuali di oggi

non sono più sottomessi a vincoli ideologici, rilevando però quanto difficile sia abbandonare gli stereotipi anche nell'uso dei termini tradizionali "feudalesimo", "capitalismo" e così via (p. 212). Per di più, se gli allievi delle classi superiori hanno la maturità per giudicare e mettere a confronto diversi testi, agli allievi più piccoli continuano a essere riservati racconti che "soffrono" di un'evidente "passione nazionale" (p. 219).

L'articolo di J.-Ph. Jaccard intitolato "La guerra di Cecenia. Il rovescio del decoro" esplora la visione unilaterale e negativa che hanno della Russia gli occidentali. L'articolo mette infatti in evidenza, a partire dall'esempio concreto della guerra, un elemento fondamentale nella fabbricazione dell'immagine della Russia, che spesso produce un'immagine falsa basata su una serie di cose vere. Come dimostra anche il caso italiano sulla Russia vengono infatti "scritti solo orrori" (p. 246). Jaccard cita ad esempio un articolo della rivista *Nouvel Observateur* del 2000: secondo l'autore durante il conflitto del 1994-1996, i sondaggi hanno rilevato che le persone contrarie all'intervento fossero dal 20 al 40 per cento: "visibilmente", però, "tutto ciò che non coincide con l'immagine negativa che si ha della Russia viene scartato sotto il pretesto che esso non suscita interesse" (p. 252).

Per concludere non si può non sottolineare che *Un mensonge déconcertant? La Russie au XX<sup>e</sup> siècle* è un libro di grande interesse per tutti gli slavisti che si interessano alla vita intellettuale e a una visione critica della storia moderna della Russia.

*Elena Simonato e Irina Kokochkina*

O. Mandel'stam, *Il programma del pane*, a cura di L. Tosi, Città Aperta Edizioni, Troina (En) 2004

Quel che si dice il libro che avrei voluto scrivere. . . Io ne sono invece solo il recensore, mentre la curatrice del volume, apparso nella primavera del 2004 presso una piccola casa editrice siciliana, è Lia Tosi, allieva di Angelo Maria Ripellino, insegnante di russo nelle scuole superiori e autrice di romanzi e racconti. Con questo volume Lia Tosi presenta al lettore una vera e propria antologia ragionata dell'opera, in prosa e in poesia, di Osip Mandel'stam, ottimamente tradotta e organizzata.

Le scelte operate dalla curatrice partono dal fondamentale assunto che la supposta estraneità di Man-

del'stam alla sua contemporaneità sociale e politica – la Rivoluzione bolscevica e l'instaurazione del potere sovietico – sia semplicemente il frutto della campagna di denigrazione che lo condurrà al confino e quindi alla deportazione: l'opera di Mandel'stam sarebbe invece profondamente legata al suo tempo, trarrebbe fondamentalmente ispirazione dalla forte passione civile che la caratterizza nella sua intelligenza e che, come sottolinea la Tosi, permetteva a Josif Brodskij di ritenere Mandel'stam un personaggio intollerabile per qualsiasi sistema politico. Tale assunto si concretizza pertanto nella metafora del grano-pane che attraversa tutti i testi presenti nell'antologia, a partire da quella *Pšenica čelovečeskaja* [Frumento umano] con cui essa si apre, testo a lungo trascurato e riscoperto soltanto a partire dai primi anni Ottanta. Prendendo spunto dalle riflessioni di autorevoli studiosi dell'opera di Mandel'stam, come Segal e Toddes, la Tosi sceglie di seguire lo sviluppo di tale complesso metaforico attraverso una serie di opere in cui gli uomini, per riprendere le parole utilizzate nella quarta di copertina, sono "come chicchi di grano rinchiusi in un sacco dopo le devastazioni delle guerre, in esistenze che separate non danno pane, non fanno società: ma possono recuperare la vocazione a lievitare in insieme, in popoli, purché lievito nel processo di rigenerazione sia la poesia, la cultura, la parola. E purché stesso lievito sia fermento in un'economia chiamata a restaurare il devastato universo in 'focolare' globale, casa calda di tutti, dove sia fatto divieto di 'atterrire e straziare'". Se accettiamo dunque quanto scritto dallo stesso Mandel'stam in *Parola e cultura* a proposito dell'ideale poeta sintetico della modernità, in cui "cantano idee, sistemi scientifici, teorie sullo Stato precisamente come nei suoi predecessori cantavano usignoli e rose", non possiamo non concordare pienamente con l'ipotesi proposta dalla Tosi.

Il volume si apre dunque con una prefazione in cui la curatrice espone con chiarezza la sua tesi per poi proseguire con la traduzione dei testi presi in considerazione. Si tratta nell'ordine di quattro testi in prosa ("Frumento umano", 1922; "Parola e cultura", 1921; "Sulla natura della parola", 1922; "Umanesimo e tempo contemporaneo", 1923) e di otto testi poetici ("Ecco il tabernacolo", 1914; "Quando cresce lievitata la pasta dei pani", 1922; "Serraglio", 1916; "Ma il cielo è incinto di futu-

ro”, 1923; “Il vento a noi consolazione portò”, 1922; “Come un corpicino piccolo”, 1923; “Ode a Stalin”, 1937; “Versi sul soldato ignoto”, 1937), a ognuno dei quali fa seguito un ampio commento, in cui si citano esplicitamente i più significativi riferimenti critici, e un articolato e puntuale sistema di note esplicative.

A partire dall’“Ode a Stalin” e dai “Versi sul soldato ignoto” le traduzioni cedono tuttavia il passo dapprima alle riflessioni della curatrice, che inserisce questi due testi all’interno di un breve saggio di commento, e quindi a una lunga postfazione, che porta lo stesso titolo dell’intero volume, in cui viene discussa e argomentata con acume e attenzione la tesi che, esposta nella prefazione, costituisce il perno intorno a cui ruota l’intera antologia. Un particolare cenno merita inoltre il successivo breve intervento della curatrice a proposito dell’“Ode a Stalin”, qui presentata per la prima volta in traduzione italiana, opera spesso omessa anche nelle edizioni in lingua russa dell’opera di Mandel’stam a causa dell’opinione espressa da Nadežda Mandel’stam nelle sue memorie, secondo cui l’ode sarebbe stata una sorta di autoimposizione meccanica con cui il poeta perseguitato avrebbe tentato di guadagnarsi *in extremis* i favori del potere: la curatrice, in accordo con altri ricercatori, reagisce invece inserendo l’ode nel contesto della contemporanea produzione di Mandel’stam e gettando una nuova luce su un’opera tanto controversa. Il volume si conclude quindi con una nota biografica, sintetica ma completa, e con una bibliografia ricca e aggiornata.

Nel complesso il volumetto si presenta dunque come una lettura estremamente stimolante non solo per gli specialisti, ma anche per chi voglia accostarsi per la prima volta all’opera di uno dei maggiori poeti del primo Novecento russo. La scelta di organizzare coerentemente i testi intorno a uno spunto critico ben determinato costituisce d’altra parte un valore aggiunto che fa di questa silloge ragionata un prezioso contributo in lingua italiana alla conoscenza e diffusione dell’opera di Mandel’stam.

Milly Berrone

I. Iwasiów, *Gender dla średnio-zaawansowanych. Wykłady szczecińskie*, W.A.B., Warszawa 2004

Con il libro *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj* [Rivendicazioni. La donna lettrice oggi, 2002] Inga

Iwasiów aveva presentato in maniera organica la sua prospettiva critica tramite una serie di saggi e schizzi in un certo modo rivoluzionari. Metteva in primo piano un elemento fondamentale del rapporto lettore-autore (normalmente taciuto o tralasciato in nome di un presunto universalismo culturale), che propone una interpretazione letteraria, ma anche sociologica e culturale, connotata sessualmente. Mostrando che sia lo scrittore sia il lettore sono dotati di un sesso e che questo influisce sulle dinamiche di produzione e fruizione del testo, la Iwasiów analizzava vari aspetti della letteratura prodotta da uomini da un punto di vista femminile/femminista. Evidenziando i meccanismi alla base di ogni tentativo interpretativo, che sono invariabilmente legati alla propria appartenenza sessuale, ma rifuggendo da qualunque intenzione essenzialistica (esiste sempre un individuo specifico dietro il concetto di uomo e donna lettore/scrittore, e il fattore sessuale si esprime in ognuno in maniera particolare e interagisce con altri importanti elementi), affermava il valore di una nuova prospettiva critica sensibile agli aspetti di genere.

Nel suo ultimo lavoro intitolato *Gender dla średnio-zaawansowanych* [Gender per medio-avanzati, 2004] la Iwasiów riprende questo filone interpretativo, ribadendo fin dalle prime pagine la sua specifica prospettiva di critica/lettrice, poiché “l’universalismo significa tuttavia tacere ulteriormente e conseguentemente la monosessualità dominante della cultura” (p. 37). Il libro consiste di una raccolta di testi, in cui vengono discussi e spiegati importanti aspetti teorici del *gender criticism* e della filosofia femminista, accanto a concrete analisi testuali fondate su materiale della più varia provenienza geografica (romanzi polacchi come anche prosa asiatica e americana). Il genere scelto dalla Iwasów per presentare le sue idee è quello della lezione, che fornisce un elemento in più rispetto al saggio accademico, riduce la distanza tra il critico e il lettore, pungola il suo ascoltatore, tiene viva la sua attenzione, alimenta la sua curiosità, sfrutta un linguaggio che, pur rimanendo sempre tecnico, si presenta in un certo modo colloquiale, diretto. E permette di tratteggiare velocemente un argomento per poi passare al successivo, con la possibilità di ritornare indietro, ampliare, precisare e chiarire un particolare concetto o aspetto della questione, mantenendo il discorso sempre aperto a nuovi stimoli, nuove

interpretazioni, mai concluso una volta per tutte. Il problema della ricezione dei *gender studies* (oltre alla ancora scarsa considerazione in ambito accademico, che fatica ad accettare nuove metodologie e nuovi strumenti critici) consiste nel metalinguaggio specialistico che sconfigge più di un lettore, ma che in una certa misura risulta inevitabile se la comunicazione vuole raggiungere il suo scopo e trasmettere un sapere specifico. La Iwasiów supera brillantemente questa prova, solo a tratti il suo linguaggio risulta (forse inevitabilmente) troppo settoriale, ma senza mai diventare sterile. Il talento comunicativo della Iwasiów si mostra anche nel rendere accessibili ragionamenti e ipotesi teoriche di non facile o istantanea ricezione, richiamandosi spesso alla sua situazione privata e personale, fornendo esempi concreti e aneddoti suggestivi.

Le dieci lezioni proposte (che sono state composte per l'occasione o sono rielaborazioni di lezioni effettivamente tenute dalla Iwasiów) affrontano argomenti eterogenei, ma sempre legati da un comune denominatore, una prospettiva di analisi *gender sensitive* che permette di evidenziare specifici aspetti delle dinamiche culturali in atto nella società: svela i rapporti di potere/sapere insiti nel discorso pubblico, analizza motivazioni e conseguenze della retorica connessa alla convinzione di una conoscenza neutrale, ma anche delle prospettive tolleranti e politicamente corrette, rende consapevoli degli stereotipi culturali, proiezioni di un discorso maschile dominante, mostra le strategie persuasive di un patriarcato intellettuale a tutti i livelli di diffusione del testo (composizione, lettura, interpretazione critica, discussione pubblica), rivela posizioni misogine o omofobe nascoste dietro affermazioni esteriormente innocue e neutrali. In ultima analisi una lettura *gender* rende il lettore cosciente, competente, sospettoso verso discorsi apparentemente obiettivi e imparziali, attento ai paradossi di una cultura che vuole essere per tutti, ma che porta avanti un discorso specifico, fatto spesso di dominazione e marginalizzazione. Secondo la Iwasiów “oggi ci interessa meno un universale ‘senso deposto’ nei fatti culturali, o perlomeno quella porzione di senso che può essere riportata esclusivamente all’ispirazione e alle intenzioni dell’artista. Tra le domande ‘che cosa è’ e ‘a cosa / a chi serve’ scegliamo la seconda, senza perdere di vista la prima. La questione su ‘come è fatto’ rappresen-

ta solo un obbligo formale dell’interprete, che ricerca un sapere sull’uomo nelle sue creazioni. Guardiamo queste creazioni da molti punti contemporaneamente e alla fine non ne scegliamo necessariamente uno. Siamo multilettrici in multiplex di multitesti” (p. 7).

Nella prima lezione, intitolata “Czego pragniemy: *gender wobec sexu*” [Cosa desideriamo: il *gender* rispetto al *sex*], la Iwasiów spiega i principali fondamenti concettuali degli studi di genere e li rapporta alle esigenze della moderna umanistica. Se la categoria “*sex*” indica il sesso biologico, il patrimonio genetico che definisce la coppia binaria maschio-femmina, il “*gender*” indica il sesso culturale, la sua forma socialmente determinata, la rappresentazione culturale che riveste il corredo biologico dando vita allo status di uomo-donna. Anche se dopo la rivoluzione poststrutturalista degli anni Novanta si tende a non separare nettamente questi due aspetti ora considerati inscindibili nell’identità di genere, la coppia terminologica *sex-gender* continua ad assolvere una fondamentale funzione concettuale e rimane come presupposto teorico di valore primario.

Nella seconda lezione, “O wrażliwości na płęć jako strategii lektury w krytyce literackiej” [Sulla sensibilità verso il sesso come strategia di lettura nella critica letteraria], la Iwasiów affronta la questione dei *women studies*, al cui interno sono nati i primi fermenti di questa nuova sensibilità critica. Inizialmente questi studi si sono configurati come “archeologia femminista” incentrata sulla riscoperta di un passato femminile taciuto o negato: “la storia della letteratura delle donne mostra innanzitutto come le donne tacevano, parlavano con una voce non loro oppure – nel migliore dei casi – parlavano da un luogo di clausura. Allo stesso tempo permette di svelare il paradigma privilegiato della cultura imperniata su valori maschili, sui suoi meandri e sui suoi punti caldi. Il silenzio delle donne è coperto dal velo del linguaggio patriottico, civico, cristiano” (p. 39). In questo capitolo la Iwasiów delinea anche il rapporto tra *women studies* e *gender studies*, e mette in relazione la prospettiva femminista con le dinamiche di creazione di un canone letterario.

La terza lezione, dal titolo “Płęć skonstruowana” [Il sesso costruito], consiste in un veloce ma esaustivo excursus della storia culturale occidentale, in cui vengono elaborate strategie diverse, ma connesse tra loro, che

hanno prodotto le attuali prospettive di approccio culturale *gender sensitive*. L'autrice parte dalla analisi della seconda ondata del femminismo degli anni Sessanta, fortemente incentrato sulla teorizzazione e la produzione di un apparato filosofico coerente, cosa che lo differenzia dal femminismo americano di inizio secolo, maggiormente attivo politicamente e legato alla necessità concreta del diritto al voto e della parità socio-giuridica delle donne. Continua con il decostruttivismo e il post-strutturalismo degli anni Ottanta e Novanta, che fornisce strumenti attualmente indispensabili per gli studi femminili e di genere. Secondo la Iwasiów "il soggetto oggi non è o parte di un gruppo (identico al gruppo) o solo se stesso (individuale). Il soggetto si trova a mezza via tra momenti di scelta individuale e una appartenenza temporanea, passeggera, negoziata o imposta. Questo soggetto nel linguaggio di Zygmunt Bauman si chiama vagabondo o turista" (p. 67). Delinea poi gli aspetti principali dei *gender studies* propriamente detti e introduce la *queer theory*, con particolare attenzione alla sua principale teorica Judith Butler.

La quarta lezione, intitolata "Przyjemność" [Il piacere], si differenzia per tono e argomento dalle precedenti, e si fonda sul concetto di piacere come componente essenziale del sentire e del creare femminile: "la donna, innanzitutto quella che scrive, ma anche quella che descrive il mondo attraverso codici diversi da quelli artistici oltre l'esperienza fallica del patriarcato, prova una *juissance*, un piacere, impensabile nella lingua dei padri" (p. 100). Il concetto di piacere, che costituisce un punto aperto nel dibattito femminista, diviene una categoria concettuale ed epistemologica nello stretto rapporto che unisce linguaggio e corpo, come la Iwasiów evince sulla base di una attenta analisi del romanzo *La vita sessuale di Catherine M.* della francese Catherine Millet, che raggiunge "una delle zone proibite: raccontare il sesso senza la giustificazione dell'amore. Raccontarlo e/o non praticarlo" (p. 106) e assume dunque un valore trasgressivo, perché decostruisce le regole del discorso amoroso / sessuale di impostazione patriarcale.

Nella sesta lezione "Płeć i autobiografia" [Sesso e autobiografia] e nella settima "Kobieca saga i potrzeba genealogii" [La saga femminile e il bisogno di una genealogia] la Iwasiów applica gli strumenti metodologici presentati nelle pagine precedenti e individua due gene-

ri letterari, nei quali la produzione identitaria delle donne trova terreno fertile in cui svilupparsi. Se la prospettiva autobiografica permette alle scrittrici di liberarsi da schemi e linguaggi maschili per esprimere la propria ricerca individuale e collettiva con maggiore apertura e secondo una lingua propria, la saga funziona come spazio di creazione di una genealogia femminile che serve alla (ri)costruzione di un passato comune. Dunque non si tratta tanto di un ritorno al passato per riscoprire le radici culturali femminili, quanto di creare queste stesse radici: "bisogna trattare la tradizione femminile più come la tradizione di una creazione consapevole di una tradizione, che non come un segreto che separa da dentro i testi delle donne rinchiusi con la forza all'interno della famiglia patriarcale" (pp. 117-118).

La settima lezione, intitolata "Postkolonializm" [Postcolonialismo], costituisce un ampliamento degli ambiti del discorso scientifico trattati in questo libro. La Iwasiów analizza la teoria postcoloniale che mette in discussione non solo la filosofia femminista, vista da questa prospettiva come prodotto di un soggetto specifico, quale è quello bianco, occidentale ed eterosessuale, ma tutta la cultura occidentale. Il pensiero delle studiose asiatiche o afroamericane permette di rivedere alcuni punti considerati storicamente come assodati, ne rivela la retorica persuasiva e consente di ripensare il femminismo non come universalizzante, ma come rispettoso delle specifiche caratteristiche delle minoranze di cui si compone, e attento alle sue voci. Allo stesso tempo la Iwasiów nota che "un problema insolubile delle teorie postcoloniali è fino a che punto si riesce a 'non colonizzare' con le categorie del discorso della maggioranza i discorsi delle minoranze, le cui implicazioni e la cui marginalizzazione vengono trattate come un fatto aprioristico" (p. 166).

In "Płeć i historia" [Sesso e storia] la Iwasiów analizza il rapporto tra *gender studies* e neostoricismo attraverso una approfondita analisi di un ricco materiale testuale proveniente soprattutto dalle letterature balcaniche degli ultimi anni, dove particolarmente evidente è il legame tra storia e (drammatica) condizione femminile.

Particolarmente riuscita e intrigante è la nona lezione intitolata "O niemożliwości czytania poza kategorią gender. Recepcja Sarah Kane w Polsce" [Sull'impossibilità di leggere oltre la categoria gender. La ricezione

di Sarah Kane in Polonia]. La Iwasiów analizza gli stili della ricezione della drammaturga inglese, il cui teatro ha goduto in questi ultimi anni di un grande successo in Polonia, suscitando una forte eco nel dibattito culturale. Le principali modalità di ricezione della Kane sono individuabili in una *critica borghese* (attenta alla difesa dei valori tradizionali, contraria alle stravaganze, ma con un atteggiamento di pietismo verso una “giovane infelice”), una *critica sociologico-culturale* (che interpreta il teatro della Kane come espressione di un disagio generazionale), una *critica psicoanalitica* (che prova a capire motivazioni e conseguenze di questa drammaturgia da una prospettiva introspettiva) e una *critica universalizzante* (inconsapevole o disinteressata alla comprensione dei motivi specificamente omosessuali del teatro della Kane, riportando il discorso alla questione dell’amore in generale). Secondo la Iwasiów “non abbiamo elaborato una lingua adeguata per fenomeni come la Kane [...] le affermazioni più frequenti sono mantenute o nello stile anacronistico dei difensori di una presunta purezza formale e del cosiddetto universalismo [...] oppure sono in accordo con l’agiografia del mercato” (p. 199), che sfrutta il motivo del suicidio della Kane e della sua vita infelice per renderla un’eroina tragica. Per la Iwasiów è impossibile interpretare e comprendere questo teatro senza assumere un atteggiamento empatico nei confronti del linguaggio (anche visuale), che riproduce sistemi di violenza e sopruso. L’abbondanza di castrazioni, uccisioni, mutilazioni, stupri e brutalità su cui si fonda la drammaturgia della Kane deve essere intesa come risposta al linguaggio di potere, la rappresentazione della degradazione umana è figura delle regole della struttura patriarcale fondata sull’istinto alla dominazione e al sopruso.

Concludono il libro un breve e divertente scritto autobiografico, che analizza (in una dimensione metaforica e in una concreta) se lo spazio universitario sia ostile o amico delle donne (la facoltà di polonistica dell’università di Stettino ha sede in una antica caserma prussiana con tutto ciò che strutturalmente ne deriva), e una appendice in cui delle studentesse (interessante che nessuno studente abbia partecipato) esprimono cosa fornisce/toglie una prospettiva gender come strumento interpretativo nella sfera genericamente definita come culturale. Proprio la Iwasiów spiega il suo pun-

to di vista su questo argomento. Le sue parole possono essere un invito alla lettura del suo libro e la proposta di un approfondimento per una maggiore consapevolezza dei meccanismi in atto nella società e nella cultura contemporanee: “il testo è come una massa di fili aggrovigliati: ne estrai uno e vieni a conoscenza di tutto, una cosa dopo l’altra, e soprattutto a quale visione del mondo e a quale modello sociale quel filo ci conduce. Il ‘sesso’ è un territorio talmente innervato che può parlare forse più di tutto [...] Non leggendo secondo la categoria gender non vedrei i fili politici, sociali della coscienza comune. Non comprenderei il linguaggio di una generazione che discute spesso in una cerchia esclusivamente maschile, senza prendere in considerazione i cambiamenti nel mondo. Non mi stupirebbe che lo spazio di molti testi fosse proiettato di xenofobia, come se nelle strade delle città, sui luoghi di lavoro, nei dibattiti intellettuali non si incontrassero oggi persone di entrambi i sessi, ma come se esistesse una segregazione sessuale, della cui esistenza nella storia siamo venuti a conoscenza grazie ai gender studies. Non distinguerei neanche tra la letteratura delle donne e la letteratura che produce stereotipi patriarcali per le donne. Credo dunque che non capirei il mondo, che è mio. Non sarei un soggetto, ma un oggetto di manipolazioni” (pp. 40, 42).

Alessandro Amenta

*Prešerniana. Atti del convegno internazionale Dalla lira di France Prešeren: armonie letterarie e culturali tra Slovenia, Italia ed Europa*, a cura di J. Jerkov e M. Košuta, Ricerche Slavistiche, 2003 (I-XLVII)

Non è certo avventura da poco circumnavigare un’anima. Se poi l’anima è proprio quella di France Prešeren (1800–1849), uno tra i maggiori nomi della letteratura slovena, poeta “laureato” con tanto di piazza e imponente monumento *aere perennius* a lui dedicati nel cuore antico di Ljubljana, allora l’impresa diventa rischiosa. Tanto più quando si è così vicini alle ricorrenze di rito (in questo caso quelle del bicentenario dalla nascita dell’autore, celebratosi appunto nel 2000 con il convegno internazionale di studi che ha reso possibile la presente pubblicazione), il rischio di cadere nell’esagerazione da parata o nella ridondanza bandistica da commemorazione aumenta esponenzialmente. Tutti elementi che



offuscano il rigore dei profili e la profondità degli studi, scivolando spesso banalmente nella formula vuota del panegirico. Ma è altrettanto facile cadere nell'eccesso opposto, ovvero nella comprensibile tentazione di enfaticizzare a tal punto l'importanza dei propri studi da prenderli troppo sul serio, rendendoli alla fine aspri e inavvicinabili per l'acribia e la seriosità con cui sono stati condotti. Per fortuna la cifra di questa raccolta di saggi sembra davvero essere un'altra e si attesta fin dalle battute iniziali sul filo di un'indagine a tutto campo, intelligente, curiosa, improntata a un taglio critico moderno e non del tutto scevra da una certa qual divertita ironia, capace di relativizzare, e talvolta anche di ridimensionare, le figure del "mito": un approccio apprezzabile perché capace di rendere spumeggiante e godibile anche il più severo fra gli scritti di filologia. Ne sono veridica testimonianza le primissime battute del volume proprio a firma di Mirian Košuta, uno dei due curatori della raccolta nonché studioso di chiara fama nell'ambito della storia della letteratura slovena. Nella prefazione "al lettore" egli ricorda il motto che fu dello stesso Prešeren: "Slep je, kdor se s petjem ukvarja" [Cieco è chi si occupa di poesia]. Un avvertimento "scoraggiante, beffardamente disincantato e realistico" che invita il lettore a utilizzare sempre e comunque la chiave del disincanto e della "giocosità" anche quando ci si accosta ai nomi più illustri del pantheon letterario. Solo così è possibile svelare l'inedito, cogliere la prospettiva mancante. Ed è proprio questo l'intento del volume che già nel suo titolo, *Prešerniana*, racchiude una nota di stile non comune. L'inedita prospettiva in questo caso riguarda le fitte trame culturali che, intrecciandosi fra di loro, attraversarono la ricca sensibilità spirituale di Prešeren e al contempo crearono una fitta rete di rapporti tra l'Italia, la Slovenia e il resto dell'Europa, in una lunga inquadratura che, nella disamina proposta da alcuni saggi, giunge fino a oggi e al dibattito letterario in atto. Ciò premesso va detto che il volume rappresenta di fatto la prima silloge italiana di contributi prešerenologici. Già da solo questo elemento fa sì che la presente pubblicazione vada accolta dalla critica con particolare interesse e attenzione. Gli studiosi intervenuti (Mario Capaldo, Zoltan Jan, Janja Jerkov, Miran Košuta, Boris A. Novak, Boris Paternu, Marija Pirjevec, Atilij Rakar, Sanja Roic', Ivan Verč) sono tra

i più accreditati e interessanti nomi della critica letteraria contemporanea avente per oggetto le lettere degli "slavi del sud". I loro contributi indagano gli aspetti più nascosti e fino a ora meno esplorati della poetica di France Prešeren, dalla diatriba sul petrarchismo all'indagine del pessimismo esistenziale, fino a mettere in luce i rapporti con altri grandi autori e pensatori a lui coevi. Ne emerge il profilo di un intellettuale versatile, curioso, aperto al dibattito e alla contrapposizione dialettica. Attento a percepire financo i sussurri della sua vena poetica, Prešeren rivendicava con forza l'esigenza di una rifondazione artistica della lingua slovena, auspicata dall'autore e dal gruppo di giovani intellettuali raccolti insieme a lui attorno all'almanacco letterario della *Krajnska Éebelica* (l'ape carniolana) in opposizione alle tesi nostalgiche e piuttosto *retro* di Jernej Kopitar, piuttosto preoccupato al recupero filologico di una purezza linguistica destinata ad andare perduta per sempre e da lui vagheggiata lontano dalle città, nell'idioma dei boscaioli e dei malgari, unici depositari rimasti, a suo dire, dello spirito antico della nazione. Un dibattito attualissimo, estendibile a tutte le lingue, specialmente quelle minoritarie, scisse fra la conservativa paura di perdere la propria radice e la necessità sperimentale di adeguarsi a nuovi parametri espressivi capaci di suggerire rinnovate sensibilità letterarie. Bellissimo il saggio di Boris A. Novak ("La corona di sonetti di Prešeren. Per la storia di una forma poetica"), celebrato professore di letterature comparate e teoria della letteratura presso l'Università di Ljubljana, già mentore di generazioni di studenti e docenti sloveni, amabile scrittore di favole per bambini e a sua volta poeta tra i più interessanti nel vivace panorama intellettuale lubianese. Il suo approfondito contributo – ottimo esempio di critica accademica – analizza una delle più ardite e complicate architetture della poesia di Prešeren, la "corona di sonetti" appunto, quel complicato "gioco letterario di società" a chiave multipla con acrostico finale (a metà strada fra una sciarada e un certame coronario), cui Prešeren conferì una speciale dignità letteraria. L'analisi, dettagliatissima, è per Novak solamente un pretesto per indagare quanto aperto fosse il poeta a sollecitazioni provenienti da suggestioni culturali composite, dai lontani modelli romanzeschi dei trovatori passando per le raffinatezze della scuola siciliana, i concettismi metafisici di John Donne fino alla defini-

zione di uno stile personale, originale e unico nel suo genere, che l'autore non stenta a definire una pietra miliare della letteratura europea. Da segnalare fra gli altri anche i saggi di Marija Pirjevec e di Miran Košuta. Entrambi si occupano dei rapporti, non sempre facili, fra il mondo letterario italiano e quello sloveno. Mentre la Pirjevec concentra il suo interesse prevalentemente sui traduttori di Prešeren, Košuta amplia la sua disamina a tutti i testi poetici tradotti negli ultimi cento anni, da lui significativamente definiti "cent'anni di inquietudine": dal risorgimento alla difficile età dei nazionalismi, dai momenti bui segnati dalle ottuse chiusure fasciste, fino alla riscoperta degli anni Cinquanta e agli esiti contemporanei. Curioso e avvincente, il saggio tratteggia le figure dei traduttori, dei primi redattori di antologie e di storie della letteratura slovena in italiano. Insomma non è solo un'indagine letteraria ma diventa un'occasione interessante per abbozzare un quadro sociologico e culturale di anni tanto significativi e importanti. In apparato si rivela utilissima la bibliografia cronologica delle pubblicazioni in volume dal 1878 al 2000: un invito esplicito ad approfondire, studiare, capire, per saper "amplificare e accordare in Italia il suono dei canti di Prešeren e dei suoi poster. Per altri cent'anni di fruttifera inquietudine...".

*Angelo Floramo*

A.A. Bogdanov, *Quattro dialoghi su scienza e filosofia. Con scritti di E. von Glaserfeld, M. Stanzione, S. Tagliagambe*, Odradek Edizioni, Roma 2004

È apparso in estate per i tipi di Odradek un nuovo volume della collana Ideologia e conoscenza: pur recando in copertina il nome di Aleksandr Bogdanov, bolscevico, filosofo, romanziere, economista, scienziato nonché laureato in medicina, il volume contiene in realtà, come indica chiaramente il sottotitolo, anche scritti di altri autori – Ernst von Glaserfeld, Massimo Stanzione e Silvano Tagliagambe – e, nonostante la relativa brevità, si rivela di una ricchezza eccezionale.

La presentazione di Felice Accame – docente di Didattica della comunicazione, collaboratore della rivista A e di Radio popolare – illustra immediatamente al lettore il contenuto del libro: si tratta della prima traduzione in italiano dei quattro dialoghi di Aleksandr Bog-

danov *Nauka i filosofija* [Scienza e filosofia], firmati con lo pseudonimo di N. Verner, contenuti nella raccolta *Očerki filosofii kollektivizma* [Saggi di filosofia del collettivismo], apparsa in Russia nel 1909. Di fatto l'edizione italiana si presenta tuttavia come una traduzione dal tedesco di un volumetto pubblicato in Svizzera nel 1996 a cura di Ernst von Glaserfeld – epistemologo, professore di psicologia cognitiva presso l'Università della Georgia e soprattutto fondatore del costruttivismo radicale – accompagnata dalla traduzione del testo di due conferenze tenute dallo stesso Glaserfeld nel 1989 e nel 1995 ("I limiti del comprendere" e "Prima si deve essere in due. Pensieri razionali sull'amore") ed arricchita da due interventi dedicati alla figura e al pensiero di Aleksandr Bogdanov, affidati rispettivamente alla penna di Massimo Stanzione – professore di Filosofia della scienza presso l'Università di Cassino – e Silvano Tagliagambe, professore di Epistemologia presso la facoltà di architettura dell'Università di Sassari.

Se Glaserfeld utilizza tuttavia in modo estremamente personale il pensiero di Bogdanov, individuandovi una sorta di convalida del suo costruttivismo radicale ("per chi, come me, si è dedicato a lungo alla costruzione di un modello concettuale atto a fornire a un problema intricato una spiegazione più o meno plausibile, venire a conoscenza dell'opera di un autore che in precedenza ha condotto con strumenti simili tentativi che andavano nella stessa direzione è un fatto molto incoraggiante. Venticinque anni fa ho fatto una tale esperienza con Piaget. La sua opera mi permise di ottenere in un certo senso una struttura coerente che tenesse insieme il mio pensiero confuso. Molto più tardi, quando il mio modello del sapere era già piuttosto elaborato, mi è capitato fra le mani un testo del primo decennio del Novecento in cui Aleksandr Bogdanov esprime con chiarezza ed eleganza eccezionali alcune riflessioni che sono di fondamentale importanza nel costruttivismo") e scorgendovi, seppure in circostanze politico-sociali molto diverse dal nostro presente, un'attualità ("Bogdanov era molto avanti rispetto ai suoi contemporanei, politici e filosofi. Il suo tentativo di costruire una visione del mondo che si distingua sia dal positivismo sia dal dogma marxista ha oggi più possibilità di essere compreso che ai tempi della Rivoluzione russa. L'idea che il sapere non è conoscenza del mondo, ma strumento, oggi non

viene più tacciata di eresia. Bogdanov percepiva, come soltanto pochi altri pensatori, la necessità di abbandonare l'obiettivo illusorio della verità assoluta, eterna, per perseguire invece quello della prassi conveniente. Perciò sottolineò, anche in relazione alla filosofia dell'esperienza, l'importanza della sua applicabilità perché l'unica verifica di un pensiero è la sua applicabilità), per altro riconosciuta da molti altri pensatori che ne hanno fatto, in Russia e all'estero, un precursore della cibernetica e della attuale filosofia della scienza, più storicamente circostanziati sembrano i due interventi che compongono la seconda parte del volume.

Da un lato infatti Massimo Stanzione ricostruisce il contesto – la filosofia della prassi le cui radici risalgono a Hegel e Marx – entro il quale si muove la concezione del rapporto tra scienza e filosofia di Bogdanov, delineando con chiarezza e linearità i legami di tale pensiero non solo con quello austro-tedesco ed europeo in generale – i linguisti Lazar Geiger e Max Müller, l'economista Karl Bücher, l'intellettuale Ludwig Noiré, i pensatori Ernst H. Haeckel, Ernst Mach, Richard Avenarius e Georg Simmel – ma anche con quello di alcuni scienziati russi di formazione positivista come il darwinista Kliment Timiryzaev, il biologo Aleksandr Babuchin e il cristallografo Evgraf Fedorov, soffermandosi solo brevemente sui rapporti con il pensiero degli altri leader bolscevichi, mentre Silvano Tagliagambe concentra maggiormente la propria attenzione proprio su questi ultimi, dedicando ampio spazio alla disputa tra Bogdanov e Lenin sul concetto di verità, alla critica di Lenin a Plechanov a essa strettamente connessa, alla polemica di Lenin in relazione all'*Empiriomonizm* [Empiriomonismo, 1906] di Bogdanov, al conseguente sviluppo da parte di quest'ultimo della sua *Tektologija* [Scienza generale dell'organizzazione. Tectologia, 1913–1929], all'influenza dell'opera di Nikolaj Fedorov sul pensiero di Bogdanov e infine ai due romanzi di fantascienza in cui Bogdanov espresse in forma letteraria la propria utopia politica (*Krasnaja zvezda* [La stella rossa, 1908] e *Inžener Menni* [L'ingegner Menni, 1912]).

Al curatore e agli autori dunque il merito non solo di riproporre al pubblico italiano l'estrema ricchezza del pensiero di Aleksandr Bogdanov, intorno al quale le ricerche italiane si arrestano intorno ai primissimi anni Novanta, pur proseguendo in Russia e nei paesi di lin-

gua inglese, ma anche di offrire, accanto ad un'ottima bibliografia, la possibilità di riflettere su temi di fondamentale importanza non solo per i filosofi della scienza, ma anche per chi tenta di comprendere le complesse dinamiche che regolano l'universo della lettere sovietiche, spesso dimenticando o sottovalutando, come nel caso del formalismo, dell'ultimo Mandel'stam o dei romanzi di Andrej Platonov – lasciando da parte per ovvi motivi la letteratura utopistica e fantascientifica – l'enorme peso che in esso aveva l'influenza del pensiero scientifico.

Un unico appunto a un'operazione editoriale per molti versi pregevole: la traduzione. Benché motivata con ogni probabilità dall'intenzione di sottolineare la difficoltà di reperimento, fino a non molti anni fa, delle opere di Aleksandr Bogdanov e in particolare dei quattro dialoghi in questione, donati da Vadim Sadovskij, studioso moscovita di cibernetica, a Glaserfeld, e dalla esplicita volontà del curatore italiano di non perdere nulla dell'originario volumetto, apparso in lingua tedesca, di quest'ultimo, la scelta di tradurre dal tedesco in italiano un testo originariamente pubblicato in russo si sarebbe potuta evitare. Il testo originale russo è infatti facilmente accessibile anche *on line* grazie all'efficientissimo sistema della Biblioteca nazionale di San Pietroburgo (nel volume *Očerki filosofija kollektivizma*, I, Sank Peterburg 1909, con i testi di N. Verner, "Nauka i filosofija"; A. Bogdanov, "Filosofija sovremennogo estestvoispyatelja"; B. Bazarov, "Material kollektivnogo opyta i organizujuščie ego formy"; A. Lunačarskij, "Meščanstvo i individualizm"; M. Gor'kij, "Razrušenie ličnosti") e una traduzione dal russo avrebbe, a mio avviso, indubbiamente arricchito il volume.

Milly Berrone

*Adieu Musen. Anthologie des Poetismus*, a cura di L. Kundera ed E. Schreiber, München 2004

Grazie al sostegno della Robert Bosch Stiftung, negli ultimi cinque anni è cresciuta in Germania un'iniziativa che, nella congiuntura editoriale (e culturale) dell'Europa degli ultimi anni, può sembrare quasi un miraggio: nel 1999, con il dichiarato obiettivo di contribuire a una maggiore comprensione tra cechi e tedeschi, sono infatti apparsi nelle librerie i primi volumi della ormai ben affermata Tschechische Biblio-

thek (<<http://www.tschechische-bibliothek.de>>). Diretta da Peter Demetz, Jiří Gruša, Peter Kosta, Eckhard Thiele e Hans Dietrich Zimmermann, la collana si ripromette di presentare entro il 2007 al pubblico tedesco, in 33 volumi di piccolo formato fatti apposta per “trovare posto nelle tasche dei cappotti”, “il meglio” della cultura ceca. Divisa nelle sezioni “Prosa”, “Dichtung” e “Philosophie”, la collana è stata inaugurata dai volumi di Jaroslav Hašek *Der Ur-schwejk. Und anderes aus dem alten Europa und dem neuen Rußland* e Jaroslav Durych *Gottes Regenbogen. Roman*. Negli anni successivi sono apparsi non solo testi di Milada Součková, Karel Čapek, Jiří Weil, Vladislav Vančura, Karel Hynek Mácha, Karel Poláček, Karel Havlíček, Ivan Olbracht, Bohumil Hrabal, Jan Čep, Zikmund Winter, Josef Jedlička, Eva Kantůrková, Johann Ámos Comenius, Egon Hostovský, ma anche l'antologia di testi teatrali *Gartenfest* (con opere di Havel, Klíma, Kohout, Topol, Uhde), i *Gespräche mit Masaryk* di Čapek, una scelta della corrispondenza dei grandi compositori cechi (Smetana, Dvořák, Janáček) e due volumi dedicati ai filosofi cechi dalle origini a oggi (si veda, per l'elenco completo dei titoli, <<http://www.tschechische-bibliothek.de/titel.htm>>).

L'anno scorso all'interno di quest'ambizioso progetto è stata pubblicata anche un'interessante antologia del poetismo ceco che rappresenta probabilmente il primo tentativo di presentare in forma organica all'estero la produzione poetica della prima fase dell'avanguardia ceca. Curata con grande finezza da L. Kundera ed E. Schreiber, *Adieu Musen* (il titolo è tratto da una poesia di Halas) presenta in modo completo, sia sul piano poetico che teorico, la stagione poetista, che, come notano i curatori dell'introduzione, ha fortemente pagato, dopo il 1989, il suo impegno politico (al punto che la stessa parola “avanguardia” viene oggi spesso, da certa critica ceca, posta tra virgolette, p. 13). Introdotta dalla poesia *Appello agli amici* di Nezval (eSamizdat 2004/2, pp. 149–150), la raccolta presenta diacronicamente lo sviluppo dell'avanguardia, a partire dal momento in cui, in seno al Devětsil, lo slogan del poetismo sostituisce quello della poesia proletaria. Sottolineando giustamente come, nel contesto ceco, il poetismo abbia anche supplito alla totale assenza di forme di autentico dadaismo, i curatori sfruttano le parole del critico

Bedřich Václavek per ribadire come tutta la letteratura ceca precedente, compresa la poesia proletaria, avesse sempre voluto essere “etica, pedagogica e costruttiva”. La “gioia per il gioco” del poetismo, recuperando invece alcuni aspetti del dadaismo (più tedesco che francese), mette in modo quelle “forze” creative che, secondo il celebre critico F.X. Šalda (1928), avrebbero costituito la vera eredità del poetismo dopo la sua scomparsa.

La prospettiva cronologica permette ai curatori (grazie anche all'intelligente utilizzo di due “intermezzi” sul dadaismo e sulle “piccole forme” che ritraggono episodi comuni di vita quotidiana) di ricostruire il progressivo sviluppo del movimento. Mentre nelle brevi introduzioni a ogni anno vengono sottolineate le nascite (e scomparse) delle principali riviste, le pubblicazioni delle opere più significative, i giudizi dei critici, la fortuna delle mostre più rappresentative e delle opere teatrali più rappresentate, i testi tradotti spaziano dalle dichiarazioni programmatiche (sia sotto forma di manifesti che come introduzioni ad alcune opere storiche dell'avanguardia) ai testi poetici veri e propri. Nelle 300 pagine del volume si intersecano quindi le voci dei critici (Karel Teige e Václavek) a quelle dei romanzieri e dei teatranti (Vladislav Vančura, Karel Konrád, Voskovec & Werich), anche se a dominare sono naturalmente i poeti: Artuš Černík, Jiří Wolker, Jaroslav Seifert, Konstantin Biebl, Josef Hora, Jiří Mahen, František Halas, E.F. Burian, Adolf Hoffmeister, Josef Šíma, Vladimír Holan, Vilém Závada, Oldřich Mikulášek. Pienamente convincente è il giusto spazio dedicato agli anni centrali del movimento (1924–1925), compresi i necessari accenni all'infatuazione di molti esponenti dell'avanguardia per il cinema e la tipografia. Un gran merito dell'antologia è il riconoscimento dell'opera di Vítězslav Nezval (il poeta più presente nella raccolta) come episodio chiave dello sviluppo della pratica poetica dell'avanguardia ceca. Se molto interessanti sono gli accenni ai “compagni di strada” slovacchi (Laco Novomeský, Pavel Bunčák e Rudolf Fabry), qualche perplessità può destare, oltre alla frequente “amputazione” dei testi e alla fastidiosissima impaginazione delle poesie troppo lunghe come se si trattasse di prose, la scelta di estendere l'antologia fino al 1938 (comprensibile però alla luce dell'importante ruolo letterario svolto nel dopoguerra da uno dei curatori), rintracciando echi poetistici anche in sin-

gole poesie di Josef Frič e Oldřich Wenzl (e allora perché non nel *Manifesto del neopoetismo* di Hrabal e Marysko?). Per quanto sia possibile ridurre un'avanguardia così versatile anche in campi extraletterari come quella ceca a un volume di poche centinaia di pagine, il quadro complessivo offerto da *Adieu Musen* risulta completo e stimolante. Tanto da provocare la legittima domanda come mai iniziative di questa portata siano più semplici da realizzare (almeno a livello ideologico) all'estero piuttosto che nella Repubblica ceca. Del resto anche al dato di fatto che in tempi recenti i migliori studi su due figure di primo piano della letteratura del Novecento ceca (Hrabal e Holan) siano nati come introduzioni ad antologie delle loro opere in Italia e in Germania (per merito di Pelán e Opelík) deve pur significare qualcosa. Sarebbe quasi che quella diffidenza ideologica nei confronti dell'analisi monografica e di certi periodi "politicamente sospetti" che ha dominato il panorama culturale degli anni Novanta inizi a mostrare in modo molto evidente tutti i suoi limiti.

Alessandro Catalano

*La Poesia di Nikola Šop. 1904-1982. Tra filosofia e cosmologia*, a cura di F. Ferluga-Petronio, Marsilio, Venezia 2004

Cinque anni fa la documentata monografia *Il mondo cosmico di Nikola Šop*, a cura di Fedora Ferluga-Petronio (Udine 2000), ebbe il merito, dopo lungo e ingiustificato silenzio, di richiamare l'attenzione della critica letteraria sulla pressoché misconosciuta figura di Nikola Šop. Fu certo il primo passo verso la riscoperta di uno tra gli autori più difficili e drammaticamente interessanti dell'area balcanica contemporanea. A breve distanza da quella prima "battitura" ecco finalmente uscire per i tipi della Marsilio gli attesi atti del convegno internazionale di studi *Il poeta filosofo croato Nikola Šop (1904-1982) tra il ventesimo anniversario della morte e il centenario della nascita*. L'incontro di studi, che si svolse il 3 e il 4 aprile 2003, venne allora promosso dall'università di Udine e patrocinato dal Consolato generale della Repubblica di Croazia a Trieste in collaborazione con il Consorzio universitario del Friuli, la fondazione Abbazia di Rosazzo e il comune di Udine. Ai lavori parteciparono numerosi studiosi e specialisti provenienti da Padova, Udine, Ljubljana, Pola, Zagabria

e Spalato (macroscopica l'assenza di Trieste: ci si chiede se essa sia motivata dalla mancanza di un esplicito invito o piuttosto da una deliberata scelta di autoesclusione da parte del mondo intellettuale giuliano!). Ne è nata una preziosa raccolta di contributi resa ancora più curiosa e stuzzicante dall'eterogenea formazione specialistica dei relatori intervenuti: non solo linguisti e critici letterari infatti ma anche teologi, fisici, poeti, musicisti, matematici. Tanta varietà di indagine si comprende solamente quando ci si accosta alla poliedrica personalità dell'autore. E il farlo naturalmente implica fatica. E spaesamento. Il pensiero di Šop infatti costringe il lettore/interlocutore a una scoperta continua e spossante dettata dallo stupore e dalla meraviglia per gli intrecci dei mondi e delle esistenze che si squadernano in imprevisi e imprevedibili caleidoscopi linguistici, filosofici, gnoseologici che stanno alla base della sua poetica e della sua arte. Essa si arricchisce di suggestioni composite, frastagliate e multiformi (prese a prestito dalla cosmologia, dalla fisica quantistica, non meno che dagli incanti siderali di Lucrezio, Democrito e Platone); suggestioni che vengono tradotte in emozioni, sogni, visioni, tracce quasi sempre invisibili che la sua curiosità, febbrile fino al delirio, seppe inseguire nel corso di un'intensa e dolorosa esperienza di vita. Su tutto emerge una delle più complesse, tormentate e controverse figure intellettuali del ventesimo secolo, per troppi anni ingnorata tanto dalla critica nazionale (imbarazzata da un pensatore che non poteva essere facilmente ricondotto entro i rigidi confini della *praxis* letteraria socialista, eletta a parametro valutativo preferenziale dalla neonata federazione Jugoslava) quanto da quella internazionale (ancora oggi l'intelligencijska occidentale europea fatica a confrontarsi con l'anima dell'est Europa e ne ignora di fatto gli autori, i movimenti, le sensibilità). Certo l'anticonformismo e l'anelito libertario che ne caratterizzano gli scritti facilmente esponevano la voce dell'autore a critiche e censure da parte dei vigili burocrati della ragion di stato. Nato a Jaice, in Bosnia, nel 1904, Šop studiò letteratura comparata e letteratura latina all'università di Belgrado, materia quest'ultima per la quale ottenne una cattedra al prestigioso ginnasio cittadino Dedinje. All'insegnamento alternò una appassionata opera di ricerca e traduzione di classici latini e scrittori anticroati. È a lui che si deve la riscoperta

di autori quali Ianus Pannonius, Ignatius Gregorius e Gregorius Sisgoreus. Ma fu più propriamente la poesia che gli permise di indagare le vie di un personalissimo itinerario di ricerca esistenziale. Un'esigenza intima, profondamente filosofica e di alto profilo intellettuale che per lui divenne ragione stessa di vita quando, ferito gravemente durante il primo bombardamento tedesco di Belgrado, il 6 aprile 1941, riportò alla spina dorsale lesioni tali che dagli anni '50 lo costrinsero dapprima a un forzato ritiro in casa e poi alla progressiva e più completa immobilità a letto. Nondimeno, trasferitosi a Zagabria fin dal 1943, trasformò la sua abitazione di via Voc'arska in un vero e proprio cenacolo di amici, poeti, critici e letterati che animò di curiosità e sollecitazioni la sua produzione poetica, la sua personalissima visione del mondo. Fu da questo angolo separato di universo che Šop instancabilmente esplorò i suoi sogni e le sue visioni. Sperimentalista convinto, non si accontentò della poesia, ma trovò nella modernità del "radiodramma" un canone espressivo privilegiato. Considerava la radio un mezzo straordinario per stimolare "l'arte dell'ascolto". Adorava la "cecità" del mezzo, che costringeva il corpo dell'ascoltatore a librarsi nell'etere, a percepire la realtà esclusivamente attraverso la magia della parola capace di attraversare l'anima quanto gli spazi. E forse, come dimostra perfettamente Fedora Ferluga Petronio, fu proprio nel radiodrama che la poetica di Šop raggiunse il massimo della sua espressività e modernità. La sua poetica oscillò sempre tra il mondo crepuscolare e lunare della memoria e la vertigine dell'attesa. Così i fruscanti silenzi del borgo nativo di Pliva, l'apparizione dei mulini negli inverni della sua fanciullezza, i silenzi mistici del monastero di Brod, i colori delle mele cotogne gialle, odorose, disposte sopra l'armadio, diventano spettri, fantasmi confusi, parvenza ingannatoria sotto la quale si nascondono inquietudini e anomie. Tutto è infatti destinato a essere risucchiato dalla voragine di una metamorfosi estrema, dove le categorie dello spazio (infinito) e del tempo (fermo) si annullano compenetrandosi vicendevolmente. Rimarrà alla fine solo il silenzio, il vuoto, la musica della luce. È questo l'orlo delle cose, il senso ultimo di ogni poesia, di ogni possibile esplorazione: l'implosione dell'essere nasce nel punto esatto in cui cessa ogni parola.

*Angelo Floramo*

*Le discours sur la langue à l'époque stalinienne (épistémologie, philosophie, idéologie)*, a cura di P. Sériot [Cahiers de l'ILSL 14], Losanne 2003

Questa raccolta presenta gli atti di una conferenza internazionale che ha avuto luogo dal 5 al 7 giugno 2002 a Crêt-Bérard (Svizzera) ed è stata organizzata dal Centro di ricerca in epistemologia comparata della linguistica dell'Europa centrale e orientale (CRECLECO) dell'università di Losanna. Ricercatori, professori universitari, dottori in linguistica venuti da diversi paesi (Russia e Svizzera innanzitutto, ma anche Spagna, Estonia, Georgia, Gran Bretagna, Israele, Repubblica ceca e Stati Uniti) hanno riflettuto insieme su un'epoca molto controversa della storia della linguistica russa, gli anni 1920–1930. I loro contributi permettono di gettare una nuova luce sui problemi legati al discorso sulla lingua in Urss: secondo P. Sériot si trattava più precisamente di definire il rapporto esatto fra l'epistemologia della linguistica e i fondamenti filosofici e ideologici del lavoro sulla lingua (la conferenza rientra dunque perfettamente nell'ambito delle ricerche che da molto tempo svolge l'équipe diretta dallo stesso professore).

La maggiore parte degli interventi della raccolta è incentrata quindi attorno a uno stesso tema, anche se molto diversi sono gli approcci. Naturalmente nel dialogo fra i diciannove autori, il fenomeno del marrismo, spesso dibattuto in linguistica anche in passato, ha occupato un posto speciale: "la nuova teoria del linguaggio" proposta da Marr è infatti al centro degli articoli di V. Alpatov, V. Bazylev, T. Bolkvadze e di E. Velmezova (che compara le concezioni linguistiche, letterarie e biologiche degli anni 1920–1930). V. Alpatov riflette sulla visione marxista della lingua: evocando innanzitutto la teoria già citata di Marr, che era stata sostenuta ufficialmente ma che gli sembra "la meno riuscita" (p. 6), e la mette poi a confronto con i postulati del gruppo Jazykofront, con quelli di Lomtev (anni 1950–1960) e di Polivanov (la cui opera rimane largamente inesplorata), ma anche di altri linguisti di ambito marxista come N.F. Jakovlev, L.P. Jakubinskij e V.N. Vološinov, arrivando a concludere che "parlare di marxismo in linguistica è diventato un segno di cattivo gusto" e che durante i quarant'anni successivi, in Urss e poi in Russia, la situazione non è cambiata sostanzialmente (p. 20).

Un altro tema molto discusso ha riguardato la politica linguistica in Urss rispetto ai popoli turchi (E. Simonato), del Caucaso (T. Gvantseladze) e del nord (N. Vachtin). Nel suo articolo E. Simonato si è concentrata sul problema della scelta degli alfabeti per le lingue turche nel contesto generale dell'“edificazione linguistica”. L'yiddish e il suo posto nella politica linguistica sono stati invece discussi da P. Wexler, mentre il problema dell'“edificazione linguistica” in Bielorussia è stato affrontato da C. Woolhiser e V. Symanec (quest'ultima ha presentato diverse ipotesi interessanti sull'evoluzione della lingua bielorusa). Un altro aspetto suggestivo della stessa discussione è stato rappresentato dai progetti di lingue artificiali e universali affrontati da A. Duličenko, che si è soffermato sul progetto di una lingua universale del comunismo e, in modo più generale, sul modo in cui i marxisti consideravano le lingue artificiali.

Naturalmente i problemi affrontati nel volume sono indissolubili dalle ricerche nell'ambito della poesia, degli studi letterari, della sociologia del linguaggio e della psicologia sociale. Lo testimoniano le conclusioni della ricerca presentata da L. Heller e dedicata agli utopisti russi, fra i quali il poco noto I.V. Vinogradov. Una serie consistente di contributi ha poi analizzato il delicato problema dell'opera di M. Bachtin. C. Brandist ha esplorato la possibile influenza delle idee di Marr su Bachtin. Da parte sua, I. Ivanova ha invece analizzato la teoria del dialogo dal punto di vista della sua genesi. Invece di riferirsi unicamente a M. Bachtin, come fanno spesso gli autori occidentali, ha menzionato diversi autori russi che negli stessi anni hanno elaborato la nozione di dialogo (si tratta ad esempio di autori come L.P. Jakubinskij e Vološinov). I. Ivanova ha posto l'accento innanzitutto sul possibile legame fra i due lavori e in secondo luogo ha indagato i motivi dell'interesse per il dialogo in Russia negli anni 1920. B. Vauthier ha poi seguito lo sviluppo delle idee di M. Bachtin in occidente e K. Zbinden si è concentrato sui fondamenti filosofici della concezione bachtiniana del dialogo.

P. Sériot si è invece occupato dell'opera di R. Jakobson, esplorandone le basi teoriche e soprattutto l'influenza che su di lui hanno esercitato i filosofi tedeschi. Un accento particolare è stato posto sul fatto che molti dei *leitmotiv* di Jakobson acquistano un senso diverso se letti dal punto di vista delle correnti filosofiche e scien-

tifiche che negavano il darwinismo e il “positivismo” (p. 183). Partendo da questo presupposto, Sériot persegue due obiettivi: quello di chiarire come si organizzano i rapporti fra la scienza e l'ideologia nelle scienze umane e di come si organizzano i rapporti fra il tempo e lo spazio nella storia delle scienze umane.

T. Bolkvadze ha analizzato le teorie di A.S. Cikovava e il posto da lui occupato nella linguistica russa e occidentale (soffermandosi sul suo punto di vista nei confronti della teoria saussuriana e dello strutturalismo), soprattutto grazie alla sua lotta contro il marxismo. Questo tema gli ha consentito di allargare la riflessione alle relazioni fra lingua e ideologia in Unione sovietica e di esplorare anche i principali problemi di storia delle lingue iberocaucasiche, in particolare del georgiano. Per finire, una menzione particolare meritano gli articoli di K. Dolinin sulla teoria degli “stili funzionali” e quello di T. Glanc sul formalismo.

Ma al di là della grande diversità dei problemi affrontati, tutti gli articoli hanno uno scopo comune che consiste nel presentare, nelle loro diverse manifestazioni, i problemi legati al “discorso sulla lingua” in Urss. La raccolta, che è il risultato di un lungo lavoro di ricerca, di documentazione e di consultazione di vari fondi spesso ignorati o difficilmente accessibili, permette inoltre di sviluppare una visione di insieme su aspetti spesso poco conosciuti dal lettore occidentale. Da questo punto di vista è evidente che l'importanza di questa raccolta è innegabile non soltanto per i ricercatori e i professori, ma anche per tutti coloro che si occupano di linguistica russa.

*Elena Simonato e Irina Kokochkina*

S.E. Birjukov, *ROKU UKOR*, RGGU, Moskva 2003

*ROKU UKOR: poetičeskie načala* [Un rimprovero al fato: principi poetici] è un libro di poesia e sulla poesia: saggio e antologia, panoramica sulle poetiche russe contemporanee, *excursus* su quelle dal medioevo a oggi. L'autore, Sergej Birjukov (1950) è poeta, filologo, docente di letteratura russa, fondatore e presidente dell'Accademia della *zaum'* (1990) con sede a Tambov. *Roku urok* è la rivisitazione, a quasi dieci anni di distanza, di *Zevgma. Russkaja poezija ot man'erizma do postmodernizma* [Zeugma. La poesia russa dal manierismo al

postmodernismo], pubblicato nel 1994 nell'ambito del progetto-concorso del 1992 Obnovlenie gumanitarnogo obrazovaniya v Rossii [Rinnovamento dell'istruzione umanistica in Russia], del quale il libro fu uno dei vincitori.

*Roku ukor: poetičeskie načala*, designato dall'autore come titolo per il volume del 1994, tra omissioni, rifiuti e strategie editoriali, ha trovato cittadinanza solo nella nuova pubblicazione. L'intestazione precedente rimane tuttavia una valida introduzione all'opera: lo zeugma (letteralmente "legame", "giogo") ha la prerogativa di unire, a livello sintattico, più termini a un medesimo verbo (quando ne richiederebbero altri) e di vietare, a livello metrico, che la cesura del verso corrisponda alla chiusura del piede. Birjukov attualizza entrambe le accezioni: nell'idea di una poesia vissuta come "ponte" di ricerca attraverso i secoli in un cammino comune con le altre arti e nel rifiuto di una separazione a "compartimenti stagni", tra le diverse tendenze e scuole poetiche, in Russia ancora più indefinibile che in occidente.

Questa coabitazione diacronica e sincronica trova la sua migliore rappresentazione nel palindromo iniziale *roku ukor*. La sua lettura, da sinistra a destra e viceversa, rispecchia l'utopico sogno chlebnikoviano di eludere l'inesorabile unidirezionalità del tempo concentrando, nella dimensione presente della parola, principio e fine, passato e futuro. Il gioco combinatorio invita a spingersi oltre, ad arrivare all'anagramma di *roku* (e di *ukor!*), ovvero *urok* [lezione]. Il viaggio nella macchina del tempo della parola si trasforma in una lezione introduttiva sui *poetičeskie načala* [principi poetici], attraverso tutte le possibili sfumature suggerite dalla voce *načalo*: "esordio", "origine", "debutto" e ancora "fondamenti", "basi", "rudimenti". L'autore offre un'ulteriore chiave di lettura dell'opera con un rimando diretto alla stagione delle avanguardie del primo Novecento. Ripropone infatti, nella seconda parte del titolo, *Poetičeskie načala*, il manifesto firmato da Nikolaj Burljuk nel 1914, nel quale il poeta e pittore futurista dichiara l'importanza dell'abito grafico e sonoro della parola e del suo sottovalutato bagaglio sinestetico: "la parola poetica è sensibile e modifica conformemente le sue proprietà a seconda se scritta, stampata o pensata. Essa influisce su tutti i nostri sensi" (N. Burljuk, "I principi poetici", G. Kraiski *Le poetiche russe del 900*, Bari 1968, p. 111). Forse in

virtù dell'omonimica eco con Burljuk, l'autore ha organizzato il materiale poetico di *Roku ukor* nelle sezioni *Poesia per l'occhio* e *Poesia per la voce e l'orecchio*.

Il libro-raccolta-saggio si apre con una prefazione che motiva la nuova edizione di *Zeugma* e offre un'ampia panoramica sulla storia della poesia combinatoria, visuale e sonora degli ultimi vent'anni. La vertiginosa rapidità con cui le forme pionieristicamente presentate da Birjukov si sono imposte oggi all'attenzione del pubblico e della critica, ha reso necessario l'aggiornamento di un'opera che resta valida e originale nell'idea e nel contenuto conservando pressoché invariata la sua precedente struttura.

Ogni capitolo presenta un'introduzione tecnico-critica, nella quale si definisce il significato e l'origine della forma poetica analizzata (anagramma, palindromo e così via), una parte storica che ne ricostruisce diacronicamente l'uso e il dibattito critico sino agli studi più recenti sull'argomento. Seguono le indicazioni bibliografiche e un'antologia di componimenti esemplificativi ordinati cronologicamente dal Seicento (alcuni antecedenti) a oggi. Il libro si chiude con una breve nota informativa sulle opere e gli autori trattati.

La prima parte ("Poesia per l'occhio") è suddivisa in cinque capitoli. Il primo è rivolto all'analisi di alcune forme di acrostico: acrostico, mesostico, telestico e alle forme di labirinto dove la parola o frase nascosta non si coglie nella lettura verticale delle lettere iniziali, centrali o finali dei versi, ma con un percorso dell'occhio "non prevedibile" lungo l'intero componimento. L'acrostico, una delle forme poetiche più antiche, già testimoniata nei testi babilonesi, è ampiamente diffusa nella tradizione sacra sia slava che occidentale. La parte antologica del capitolo, inaugurata dai *virši* barocchi, prosegue con una nutrita scelta di poesie di simbolisti e acmeisti (V. Brjusov, A. Achmatova, N. Gumilev) per giungere a quelle degli anni Novanta del XX secolo.

Il secondo capitolo sonda i territori di confine tra prosa e poesia del monostico e, al contempo, quelli più infuocati delle polemiche sul tema degli ultimi anni, alle quali l'autore sembra voler rispondere d'autorità citando i giudizi di V.F. Markov e poi di M.L. Gasparov sull'effettiva poeticità del monostico.

Il terzo capitolo è dedicato all'anagramma e ai giochi di combinazione di parole, altra forma di lontani na-



tali, spesso utilizzata dagli scrittori per la creazione dei loro pseudonimi. Agli inizi del Novecento l'anagramma confluisce nell'orbita degli interessi teorici di F. De Saussure e nella pratica di simbolisti e futuristi: poesia e linguistica si affacciano contemporaneamente al mondo delle potenzialità combinatorie racchiuse nella parola.

Approfondimento del precedente, il quarto capitolo esamina un particolare tipo di anagramma, il palindromo. Acrostici, anagrammi ma soprattutto i palindromi sono da sempre considerati in qualche misura magici. Esorcismi, proverbi e motteggi popolari prevedono l'utilizzo di queste forme, come anche i discorsi del diavolo, e non solo in ambito slavo ("signa te signa", "temere me tangis et angis", "Roma tibi subito motibus ibit amor", p. 161). Dopo Deržavin l'uso dei palindromi subisce un arresto per poi rifiorire con i futuristi, in particolare con Chlebnikov, e conquistare una posizione d'elezione oggi con A.V. Bubnov, G.G. Lukomnikov e soprattutto di D.E. Avaliani, recentemente scomparso.

Oggetto del quinto capitolo, conclusivo della prima parte, è la poesia visuale ("dai versi figurati ai sistemi visuali"), dalle barocche composizioni di versi in immagini, come quelle di S. Polockij, all'esperienza futurista della parola-immagine: "se nel XIX secolo la pittura inseguiva la letteratura, all'inizio del XX secolo è la letteratura a inseguire la pittura" (p. 238). Negli ultimi dieci anni la poesia visuale ha conosciuto discreto seguito, con la nascita di riviste specializzate (come Černovnik, giunta al numero 19) e ha alimentato il dibattito per una ridefinizione ed estensione del concetto stesso di poesia.

Il sesto capitolo inaugura la sezione di "Poesia per la voce e l'orecchio" e si concentra sul centone, una poesia o altra composizione costruita sulle citazioni di versi o testi altrui, fino al "centone puro", ovvero un testo completamente citazionale. In alcuni casi si limita alla ripresa di uno schema metrico o di un modello ritmico di un determinato autore, soluzione spesso adottata nei testi parodistici. Il centone diventa un procedimento chiave del concettualismo moscovita, attraverso il quale non solo versi, ma intere situazioni e *realia* dell'epoca sovietica si trovano rielaborati in un composito patchwork di richiami e rimandi.

Nel settimo capitolo sono esemplificati tautogramma (composizione nella quale tutti i versi, o tutte le parole del verso, iniziano con la medesima lettera) e brachico-

lon (verso ultrabreve, di una sola sillaba, distinto anche graficamente dagli altri). Nel primo anafora e allitterazione sono elevate a principio motore del componimento, soprattutto di quelli in cui si ripetono le iniziali delle parole di ogni verso, come in *Leto* [Estate, 1911] di David Burljuk. Il brachicolon è una forma diffusa in Russia in particolar modo nel XX secolo, cara a Majakovskij e più recentemente a Birjukov stesso.

L'ottavo capitolo descrive gli "esperimenti musicali e poetici". L'autore focalizza la sua indagine su tre fonti principali: 1. le ricerche linguistiche dei primi anni del XX secolo sui fonemi e la fonologia legati, in Russia, alla figura di L.V. Ščerba (alle cui lezioni partecipò, per un breve periodo, anche Chlebnikov, p. 338) e il parallelo percorso dei futuristi; 2. gli studi sulle rime maschili e femminili che introducono alla riflessione sull'erotica nella ricerca poetica di possibili associazioni fonosimboliche tra suoni e sensi, all'idea di un universo fonetico maschile o femminile, o dell'identità di genere delle parole; 3. le teorie poetico-musicali come nel caso dei simbolisti (*Sinfonii* [Sinfonie] di A. Belyj), o più tardi negli anni Venti con una serie di studi dedicati all'applicazione della teoria musicale alla poesia, a un'attenzione particolare per la declamazione e la performance, anche da parte degli stessi compositori. L'avvento dell'Unione sovietica ha arrestato questo felice connubio che si è manifestato altrimenti: dallo stile declamatorio dei singoli poeti (E. Evtušenko, B. Achmadulina) ai "bardi". Dalla fine degli anni Ottanta sono riprese le contaminazioni di inizio secolo, in primo luogo con la poesia *sound* e le partiture poetiche.

Il nono e ultimo capitolo analizza la poesia *zaum'*: anche rispetto all'ampio spazio riservato al palindromo, questo settore è il più corposo dell'intero libro, occupando "tra parte teorica e antologica" più di 100 pagine, forse perché è uno dei campi più vicini e amati dall'autore, che peraltro figura come poeta nella parte antologica di quasi tutti i capitoli.

Ci sono alcuni aspetti dell'opera che lasciano perplessi e disorientati a partire dalla datazione dei componimenti della parte antologica, spesso taciuta; non è chiaro se l'omissione sia legata all'assenza di riferimenti cronologici precisi dell'opera o a una mancanza da parte del curatore, pecca oltretutto già segnalata per *Zevgma* (si veda la recensione di Michaela Böhming, "Zeugma.

Russkaja poezija ot man'erizma do postmodernizma", *Ricerche slavistiche*, 1996, pp. 622–629). Inoltre, sebbene accattivante, la divisione del libro in due parti non risulta così valida a causa della complessità e polifunzionalità di determinate forme poetiche. In alcuni casi è l'autore stesso a segnalarne l'ambiguità come per il brachicolon inserito nella sezione del suono ma imprescindibile dalla sua disposizione grafica nel testo. Una vera percezione della poesia per la voce e per l'orecchio si sarebbe avuta con l'inclusione nell'opera di un supporto sonoro (cd o cassetta), ipotesi già sperimentata per il progetto internazionale di *sound* poesia, *Homo Sonorus* (Kaliningrad 2000), così da creare un effettivo "zeugma" tra le due sezioni del libro e presentare quelle forme al confine tra grafia e suono, non in maniera alternativa, ma in tutta la loro ricchezza.

Tuttora efficace la denuncia dell'autore del pregiudizio, ancora diffuso, che considera "non-tradizionali" palindromi o anagrammi: l'inserimento nelle parti antologiche di componimenti di autori considerati "classici" (come Gavrila Deržavin, Nikolaj Karamzin, Nikolaj Gumilev, Anna Achmatova, Boris Pasternak, Marina Cvetaeva e altri) approdati anche a forme "non-standard", dimostra come queste siano in realtà "fatti letterari" da sempre esistenti che, dalla periferia poetica dove si sono sviluppati, più o meno silenziosamente o con la veste di eccezione, sono arrivati a occupare oggi una posizione più che centrale, "perché tutta l'essenza della nuova costruzione può essere nel nuovo uso dei vecchi procedimenti, nel loro nuovo significato costruttivo" (J. Tynjanov, "Il fatto letterario", Idem, *Avanguardia e tradizione*, Bari 1968, p. 29). Non stupisce quindi che uno dei nomi più citati sia, accanto a Velemir Chlebnikov, quello di Valerij Brjusov, per la rielaborazione e l'iniziale sperimentazione in ambito simbolista che porterà, una decina di anni dopo, alla centralità di queste forme nel futurismo e, per guardare più vicino a noi, nella letteratura degli ultimi 15 anni; né scoprire che il principio intertestuale del postmodernismo ha radici più antiche di quanto si voglia ammettere e che oggi ha solo assunto una funzione compositiva di primo piano rispetto a una tradizione finora ignorata e qui ricostruita da Birjukov. Il passo successivo sta allora nel vedere se il "ponte" di cui si parlava all'inizio, possa essere gettato anche sulla tradizione poetica occidentale

e capire quanto ci sia in comune con quella orientale. L'opera in questo senso non è scevra da segnalazioni di fenomeni equivalenti in altre aree letterarie che rappresentano il primo passo nella ricerca di nuove analogie, di inedite avventure di comparatistica a casa propria o anche più lontano, fino in estremo oriente. Enif fine.

Laura Piccolo

N.N. Zapol'skaja, "*Obščij*" slavjanskij literaturnyj jazyk: *tipologija lingvističeskoj refleksii*, Indrik, Moskva 2003

Nel 2003 N.N. Zapol'skaja ha pubblicato "*Obščij*" slavjanskij literaturnyj jazyk: *tipologija lingvističeskoj refleksii*. Il termine *Obščij* [comune] nel titolo, così come all'interno del saggio, è posto fra virgolette, a indicare il suo carattere estremamente relativo, quasi la studiosa ritenesse di citare una parola altrui, che assume un significato diverso a seconda di chi la pronuncia di volta in volta. Ciò che nel libro non si trova è un tentativo di identificare univocamente questa pretesa lingua; per contro l'autrice presenta l'avvicendamento di differenti concetti di universalismo, esaminandone la connessione con le temperie culturali dell'epoca e del luogo considerati e, soprattutto, le ricadute a livello linguistico, in particolare per quanto attiene alla riflessione sulla lingua: proprio questa riflessione, come indicato, per l'appunto, nel titolo, costituisce il fondamentale oggetto di analisi nel saggio qui recensito. Essa è colta sia attraverso lo studio delle dichiarazioni esplicite, come i trattati o gli scritti che accompagnano, in veste di prefazione o postfazione, un testo principale, sia mediante l'esame delle correzioni effettuate su testi preesistenti, dalle quali è possibile trarre implicite conclusioni teoriche per via induttiva.

Il primo capitolo rappresenta una premessa generale in cui la Zapol'skaja ripercorre brevemente la storia della riflessione linguistica sui rapporti fra slavo ecclesiastico e lingue volgari, con particolare attenzione al russo, evidenziando come l'avvicinarsi di diverse concezioni di universalismo (di carattere religioso fino al XVIII secolo compreso, precisamente cristiano-ortodosso con Meletij Smotrickij (Smotryc'kyj) e cristiano in generale con Juraj Kržižanić, etnico, invece, dal XIX secolo) si siano saldate all'affermazione di criteri differenti nell'ambito della riflessione linguistica, portando da una

situazione in cui il criterio dominante era quello della correttezza (*pravil'nost'*) a una in cui era preponderante il criterio della comprensibilità (*ponjatnost'*); occorre peraltro tenere presente che il significato stesso attribuito a questi termini è andato soggetto a variazioni legate sia allo spazio sia al tempo. Tutto ciò è posto in relazione con l'idea di lingua comune (*Obščij jazyk*), idea che ha conosciuto un notevole cambiamento dall'epoca della *koiné* linguistica e culturale rappresentata dallo slavo ecclesiastico, soprattutto nella sua fase antica, fino alle teorie ottocentesche sulla lingua comune per tutti gli slavi, legate molto più alle parlate nazionali in quanto lingue comprensibili (cioè con uno spiccato coefficiente di *ponjatnost'*) rispetto allo slavo ecclesiastico, passando attraverso la fase di crisi dell'unità iniziale rappresentata in particolar modo dai secoli XVI-XVII, segnata nella Rus' Sud-occidentale (il termine usato dalla studiosa è proprio *Jugo-Zapadnaja Rus'*). L'autrice distingue altresì tra riflessione in ambito religioso e in ambito laico, evidenziando comunque come esse non possano essere tenute completamente separate, e sottolinea il fatto che in area russa, per esempio, la riflessione sul vernacolo abbia finito per intaccare anche il tradizionale appannaggio dello slavo ecclesiastico e abbia portato alla nascita di traduzioni di libri ecclesiastici in russo.

Nel secondo capitolo l'autrice mostra la ricaduta della concezione dell'universalismo ortodosso a livello di riflessione linguistica, una riflessione che si orienta sullo slavo ecclesiastico, considerato lingua letteraria e liturgica comune degli slavi ortodossi e che adotta come criterio fondante quello della correttezza (*pravil'nost'*). In particolare, Zapol'skaja prende in considerazione la cosiddetta "zona di confine" (*pogranič'e*), tale non solo a livello confessionale, bensì anche culturale e linguistico, vale a dire, la Rus' sud-occidentale, zona in cui l'incontro di culture e tradizioni diverse non solo stimola l'insorgere stesso di una riflessione sulla lingua, bensì ne determina anche il carattere e i modelli di riferimento. Dopo un breve confronto fra la grammatica di Lavrentij Zizanj del 1596 e quella di Smotrickij del 1619, l'autrice si concentra su quest'ultima, cercando di cogliere la concezione di correttezza di Smotrickij. Sulla base di numerosi esempi, la studiosa dimostra come il lavoro di questi sia guidato essenzialmente dalla necessità di misurarsi con i fenomeni di ridondanza formale

(*formal'naja izbytočnost'*) e inadeguatezza formale (*formal'naja nedostatočnost'*). Mentre Smotrickij considerava la prima una caratteristica dello slavo ecclesiastico e cercava di trovare criteri che regolassero la distribuzione delle diverse varianti possibili, – per esempio delle diverse desinenze del genitivo singolare maschile dei sostantivi –, nella seconda egli vedeva un sintomo di scorrettezza e dunque un fenomeno da eliminare, ricorrendo a differenziazioni grammaticali e ortografiche, come nel caso della desinenza *-y* dello strumentale plurale dei sostantivi. A livello sintattico, una variabile fondamentale per definire la correttezza della lingua è rappresentata dai grecismi: Smotrickij stabiliva quali fossero da ritenere ammissibili e, anzi, preferibili, quali inammissibili e quali accettabili accanto a forme slave di pari dignità.

L'autrice segue poi i cambiamenti apportati al testo di Smotrickij nelle successive edizioni, in primo luogo in quella moscovita del 1648, in cui, mentre da una parte si tentava di cancellare ogni traccia di una possibile influenza "latina", dall'altra ci si spingeva oltre nella limitazione della ridondanza delle forme e nell'eliminazione dei casi di omonimia. Anche nell'edizione del 1721, riveduta da Fedor Polikarpovič, i problemi affrontati erano la sovrabbondanza e l'insufficienza formali, assieme al confronto con il greco, ma le soluzioni proposte erano talora diverse rispetto alle edizioni precedenti. I principi formulati nelle grammatiche trovavano riscontro anche nella correzione dei libri di Chiesa.

La Zapol'skaja contrappone ai libri editi in uno slavo ecclesiastico riveduto e corretto la pubblicazione di testi biblici scritti in una lingua definita "semplice" (*prostoj russkij jazyk*), come la *Bibbia* di F. Skorina (Skaryna) (1517-'19) o il *Salterio* di A. Firsov (1683), lingua sentita come propria (*svoj*) in contrapposizione a quella comune (*Obščij*). Al di là di quelli che possono essere i tentativi di definizione della lingua di Skorina, l'autrice sottolinea l'orientamento ideologico di fondo alla comprensibilità (*ponjatnost'*), orientamento che poi si sarebbe diffuso dalla zona di confine anche in Moscovia, manifestandosi nel *Salterio* di Firsov che, per il suo carattere innovativo, si scontrò con una forte opposizione; se lo slavo ecclesiastico di prima era orientato sul greco, la lingua di Skorina e Firsov risente fortemente dell'influenza di un vernacolo dotato di un proprio prestigio

(il ceco nel primo caso, il polacco nel secondo).

Il capitolo centrale è dedicato dall'autrice a un altro tipo di riflessione linguistica sulla lingua letteraria e liturgica in ambito ecclesiastico, fondata però su basi diverse rispetto ai casi precedentemente illustrati. Questa parte del saggio è dedicata alla figura di Juraj Križanić, un erudito croato che si proponeva di svolgere attività missionaria in Moscovia anche e soprattutto attraverso la cultura. La sua ideologia si fondava su un universalismo cristiano, in nome del quale egli, ricco di una formazione occidentale, non esitò a occuparsi dello slavo ecclesiastico di redazione russa, cercando a suo modo di contribuire alla sua codificazione. Ponendo il croato immediatamente al di sotto della variante russa dello slavo ecclesiastico nella sua gerarchia delle lingue slave, Križanić usò spesso la sua lingua madre come parametro per ricostruire la correttezza dello slavo ecclesiastico; egli cercò di ottenere una lingua che, liberata dalla soggezione servile verso il greco e dalle influenze deleterie di altre lingue slave considerate corrotte, risultasse nello stesso tempo più corretta e più comprensibile. A questi stessi criteri egli si attenne nella correzione dei testi biblici da lui attuata.

Nel quarto capitolo la Zapol'skaja si concentra sui risultati di un nuovo tipo di universalismo, diffuso nel XIX secolo, l'universalismo etnico (*etničeskij universalizam*), che conduce a tentativi di creare una lingua slava comune basata sul criterio della *ponjatnost'*, cioè comprensibile a tutti gli slavi. In particolare, l'autrice insiste sul modello proposto dallo studioso sloveno Matija Majar. Passando alla situazione della Russia, ella effettua una panoramica delle tendenze di pensiero affermatesi a partire dall'età petrina, cioè da un periodo di considerevoli cambiamenti per il paese. È interessante che la Zapol'skaja, anziché fare riferimento alle ormai ben note teorie di Trediakovskij e di Lomonosov, si soffermi brevemente su quest'ultimo, ma metta soprattutto in evidenza la riflessione linguistica di Tatiščev, vedendo in lui "neposredstvennyj predšestvennik M.V Lomonosova v oblasti normalizacii novogo russkogo literaturnogo jazyka" [diretto predecessore di M.V. Lomonosov nell'ambito della normalizzazione della nuova lingua letteraria russa, p. 176]. La riflessione in campo laico stimolò quella in ambito religioso, dove si continuò per la strada già intrapresa dell'eliminazione dei greci-

smi dallo slavo ecclesiastico: anche in ambito religioso l'orientamento alla *ponjatnost'* si è dimostrato sempre più forte.

Nel capitolo successivo Zapol'skaja mette fra loro in relazione i testi dei quali si è occupata precedentemente, considerandoli in un modello di azione-reazione (quest'ultima reale o potenziale, a seconda delle circostanze storiche): la grammatica di Križanić rappresenterebbe una correzione di quella di Smotrickij; una lunga serie di esempi illustra il rapporto fra le due grammatiche, così come, successivamente, sono messi a confronto la *Bibbia* di Ostrog e quella corretta da Juraj Križanić, o, ancora, la grammatica del dotto croato (1666) e il trattato dello sloveno Majar (1865).

Il lavoro della Zapol'skaja si rivela particolarmente pregevole per diversi motivi. La studiosa ha verificato attentamente le fonti e le bozze con le correzioni dei testi, il che rende il suo lavoro scrupoloso e attendibile; a ciò si è aggiunta inoltre la consultazione di una bibliografia vasta e varia sugli argomenti trattati. Dal punto di vista metodologico è positivo il fatto che alle affermazioni teoriche corrisponda un'ampia serie di esempi, che permette al lettore di verificare in prima persona quanto appena esposto. Zapol'skaja ricava dai dati generalizzazioni che mettono in collegamento gli orientamenti linguistici con quelli culturali e che permettono di superare i tentativi spesso forzati di definire in modo univoco la lingua di un singolo testo o di un singolo scrittore, prendendo piuttosto in esame tutte le componenti che concorrono a formarla. Particolarmente apprezzabili sono l'approccio al problema della riflessione linguistica, che rispetta la consolidata e feconda tradizione di desumere le concezioni linguistiche non solo dai trattati, bensì anche dalle correzioni ai libri, l'utile categorizzazione proposta e la scelta stessa dei materiali sottoposti ad analisi.

Viviana Nosilia

L. Casadei, *Grammatica pratica della lingua ceca*, Bagatto Libri, Roma 2004

Questo volume, a lungo atteso, nasce dall'esperienza pluriennale di un'insegnante che conosce a fondo le problematiche dell'apprendimento e dell'insegnamento del ceco negli atenei italiani. Sebbene esistano già alcuni libri di testo validi, pubblicati da case editrici ceche, e attualmente usati anche nelle università italiane, il manuale della Casadei ha molte caratteristiche che lo rendono particolarmente prezioso. Ciascuna delle trenta unità è introdotta da una parte teorica scritta in italiano, nella quale vengono affrontati i singoli argomenti grammaticali. Tali esposizioni sono estremamente chiare e ricche di esempi e di osservazioni di tipo comparativo. Non è forse superfluo ricordare che l'autrice, essendo lei stessa bilingue, dimostra una notevole competenza e sensibilità nell'individuare i punti critici tra le due strutture linguistiche, che vengono messe sistematicamente a confronto. Di notevole interesse da questo punto di vista sono ad esempio i capitoli dedicati all'aspetto verbale. Per queste sue peculiarità, il manuale è da considerarsi "cucito su misura" per gli studenti di madrelingua italiana. Oltre ai numerosi esercizi grammaticali, ogni unità contiene, nella sua seconda parte, dei testi destinati allo sviluppo delle competenze linguistiche attive, come la comprensione e la produzione orale e/o scritta. Nelle prime 21 lezioni, i testi sono presentati per lo più in forma di dialogo e sono incentrati sulla simulazione di situazioni comunicative elementari aventi per protagonisti gli studenti italiani e i loro amici cechi. Questi dialoghi, assieme a contenuti tematici di immediata utilità spesso accompagnati da una componente ironica, usano una lingua viva e attuale che conferisce una maggiore autenticità e un ulteriore stimolo per l'apprendimento. I testi delle ultime lezioni, indirizzate agli studenti più progrediti del primo biennio, sono stilisticamente e tematicamente più variegati e vengono ripresi direttamente da fonti ceche (quotidiani, riviste, testi letterari, canzoni popolari e così via). Ogni testo è completato da un glossario ceco-italiano. L'autonomia che il libro dà nello studio dei singoli argomenti grammaticali, offre all'insegnante inoltre la possibilità di tenere le lezioni esclusivamente in ceco sviluppando così negli studenti la capacità di ascolto e comprensione

sin dalle primissime lezioni.

Jana Sovová

L. Koutchera Bosi, *La Chanson Russa. Canzoni di delitto e castigo*, Polimetrica, Milano 2004

La storia della musica leggera sovietica è un argomento spesso trascurato dall'ambiente accademico italiano. Eppure, per cogliere l'importanza di questo aspetto nella cultura russa, basta pensare al fenomeno di massa prodotto dalla figura di Vladimir Vysockij, attore di teatro e di cinema, ma soprattutto autore di numerose canzoni di grande successo, tanto da venir indicato, in un'inchiesta fatta in Russia nel 2000, come il personaggio più importante del XX secolo.

Il libro di Liudmila Koutchera Bosi *La Chanson Russa. Canzoni di delitto e castigo* cerca di gettare un po' di luce su questo mondo così complesso e affascinante. Il volume costituisce la prima uscita di una collana curata da Gian Piero Piretto, "I manoscritti non bruciano", che della cultura russa e in particolare del periodo sovietico mira ad "affrontare anche quegli aspetti che dalle indagini disciplinari tradizionalmente intese sono esclusi o relegati a posizioni marginali" (dalla presentazione alla collana).

Il volume è concepito come un'antologia di 111 testi, raccolti e presentati come appartenenti alla categoria di "chanson russa". Delle diverse accezioni che il termine può assumere (e ha assunto) in Russia, la Koutchera accoglie la più vasta e generica: "la 'chanson russa' (*rusckij chanson*) è una definizione della canzone popolare russa che include vari generi e sottogeneri: ballate, canzoni d'amore, romanze metropolitane, stornelli, canzoni degli internati (*lagernye pesni*) e canzoni della mala (*blatnye pesni*)" (p. 19). Alla lista si potrebbero aggiungere, tra le altre cose, le stilizzazioni da parte di vari cantanti e gruppi rock (dai "classici", Andrej Makarevič e Majk Naumenko ai più giovani Mongol Šuudan e Sergej Šnurov).

È tuttavia molto difficile tracciare una chiara distinzione tra canzone popolare e non popolare. Molti considerano la chanson russa come la versione commerciale della tradizionale *blatnaja pesnja*. Il "popolare" vi si confonde spesso e volentieri con il "pop" (nell'accezione attuale di musica ad alto consumo e bassa qualità),

come appare evidente dalle parole non molto convincenti di Michail Šufutinskij, forse il più famoso esponente della nuova chanson, interrogato sulla differenza tra “chanson” e “canzone da varietà” (*estradsnaja pesnja*): “non posso rispondervi precisamente. A ogni modo percepisco questo confine interiormente, ma non mi ci metto troppo a pensare” (da un’intervista del 30 ottobre del 2003, riportata sul sito ufficiale del cantante, [www.shufutinsky.net](http://www.shufutinsky.net)).

Ben più autorevole il giudizio di Aleksandr Rozenbaum, uno dei più grandi rappresentanti della canzone d’autore russa: “non esiste questo genere [la “chanson”, S.M.]. Come non esiste la vodka giapponese e non esiste il sakè ucraino... La chanson esiste in Francia, in Russia non può esistere. Da noi può esserci il folklore russo, la canzone popolare russa, ma in nessun modo la chanson. Per quanto riguarda il contenuto di questo genere, allora posso dire una cosa. Prima scrivevano canzoni ‘blatnye’ per l’anima, per il cuore. Ora scrivono un *blatnjak* [termine dispregiativo per “blatnoj”, S.M.] da quattro soldi, che anche nelle osterie fa vergogna e schifo a cantarlo. Ma su questo fanno soldi e a volte un sacco di soldi” (da un’intervista del 2000 su TVR).

Questa opinione si rafforza ascoltando la voce di Andrej Rublevič, internato in un lager quando c’era ancora “chi era stato condannato sotto Stalin e Berija”, e autentico cantante *blatnoj*: “non ci crederete, ma nel lager non amano la *blatnaja pesnja*. Certo, possono cantare a seconda dell’umore, ma chiedono più spesso Esenin” (*Russkij Pariž*, 2002, 2).

È evidente, come si desume anche dall’introduzione di Piretto, che il volume si ricollega alla trasmissione televisiva *V našu gavan’ zachodili korabli* [Nel nostro porto arrivavano le navi], dal cui sito ([www.gavan.km.ru](http://www.gavan.km.ru)) è tratta la maggior parte degli articoli utilizzati in questa recensione. La trasmissione è “dedicata al riascolto [...] di canzoni del passato afferenti a un genere non facile da identificare per chi russo non fosse o chi, per ragioni cronologiche, non avesse una diretta conoscenza del contesto socio-politico degli anni sovietici” (p. 13). Nonostante l’approccio da talk-show americano (notato dallo stesso Piretto), la trasmissione cerca di raccogliere la migliore tradizione riconducibile al genere “chanson”. È proprio la definizione di “*blatnaja pesnja*” proposta da Igor’ Efimov (uno degli ispiratori del sito

“semi-ufficiale” della trasmissione) che viene riportata dalla Koutchera nella sua introduzione: “*Blatnye pesni* sono canzoni a tematica malavitosa che vivono nel loro ambiente naturale” (p. 21), definizione di per sé un po’ generica, ma proposta da Efimov principalmente “per distinguere la *blatnaja pesnja* [...] dalle stilizzazioni da varietà [*estradsnye*] oggi di moda” (I. Efimov, “Vysockij i blatnaja pesnja”, [www.blat.dp.ua](http://www.blat.dp.ua)).

La scelta dei testi dell’antologia, per la verità, non sembra adattarsi molto a un tale punto di vista: solo 12 canzoni su 111 sono state composte da coloro che “hanno apportato un contributo importante al genere” ([www.gavan.km.ru](http://www.gavan.km.ru)), e quasi tutte da Vladimir Vysockij. Certo, come scrive Mauro Martini nella sua recensione apparsa sul sito dell’associazione Lettera 22 ([www.lettera22.it](http://www.lettera22.it)), il merito del libro “non sta soltanto nella proposta di un autentico canone di un genere che arriva a comprendere il periodo giovanile dell’attività di Vladimir Vysockij. L’elemento di interesse sta nella dimostrazione del modo in cui la chanson si è mantenuta in vita anche dopo il crollo dell’Urss”. Tuttavia la sproporzione con cui viene rappresentato il breve periodo tra il 1990 e il 2002 (circa due terzi delle canzoni) rispetto ai 70 anni precedenti rischia di dare un’immagine falsata della “chanson”, assai lontana da quella di autentico genere “popolare”, proposta nella prefazione.

Anche se non ci si può non rammaricare per lo scarso assortimento delle canzoni (quasi tre quarti appartengono a sei autori, alcuni quasi sconosciuti), l’antologia offre, anche nei pezzi più recenti, brani di autentica poesia. I testi sono raggruppati, per sottolineare “l’interesse per i contenuti, o, meglio, i sentimenti umani, universali che vi troviamo espressi” (pp. 22–23), secondo la tematica dominante: amicizia, amore, delitto, destino, donne, evasione, ingiustizia, libertà, malavita, mamma, reclusione, tradotta, humour. In questo senso, forse sarebbe stato più opportuno seguire un criterio cronologico, anche per agevolare la ricerca dei testi. Il lettore troverà alcune delle canzoni più significative della cultura “alternativa” sovietica, come il famosissimo “Canto a Stalin” di Juz Aleškovskij o la ballata d’amore “Quando ci incontrammo”, attribuita al poeta Arsenij Tarkovskij.

Per quanto riguarda la traduzione, non si può non ammirare lo sforzo con cui la Koutchera ha cercato di

riprodurre la rima “che è fondamentale nella poesia e nella canzone russa” (p. 22): chiunque abbia provato a cimentarsi nell’arduo lavoro di traduzione di testi in poesia sa quanto sia difficile mantenere il giusto equilibrio tra contenuto e metro, compito ulteriormente complicato, nel caso delle canzoni, dall’elemento musicale. La collaborazione di italiani madrelingua (si veda p. 23) non è bastata tuttavia a evitare un’evidente mancanza di naturalezza nelle scelte di traduzione (abuso di vezzeggiativi e rime verbali, uso di parole ed espressioni cacofoniche o addirittura inventate, rime inaccettabili in italiano, e così via), che rende spesso poco piacevole e difficoltosa la lettura; se è innegabile che la rima sia un aspetto importante della poesia, non può essere certo trascurato il ritmo, altro fattore fondamentale (forse ancor più della rima) quasi sempre dimenticato dalla traduttrice. Nonostante l’enormità dell’obiettivo e l’ostacolo linguistico, a tratti la traduzione raggiunge comunque, grazie all’inventiva della Koutchera, risultati apprezzabili anche nella resa in italiano.

Il libro è corredato di un buon apparato critico che suscita interesse e invita alla lettura (evidente l’esperienza editoriale di Piretto): la maggior parte delle canzoni è introdotta da brevi note esplicative; un utile glossario del linguaggio della mala fornisce un ottimo sussidio a chiunque voglia apprezzare la poesia *blatnaja* (alcuni termini sono peraltro ormai penetrati nel linguaggio russo di oggi); il testo si chiude con una breve bibliografia (con qualche svista nelle fonti internet) e un interessante campionario di illustrazioni raffiguranti i tatuaggi dei malviventi.

Bisogna infine sottolineare l’approccio più sociale che storico-filologico del libro, come evidenzia il breve rapporto sulla situazione carceraria in Russia (pp. 25–26). *La Chanson Russa. Canzoni di delitto e castigo* vuole dare voce al grido di libertà di ogni condannato, giustamente o ingiustamente, ovunque nel mondo, di ogni uomo che vorrebbe uscire dalla propria gabbia e volare in cielo insieme agli uccelli, ma “Abbattute son le ali, spezzate, / Un grigio dolore ha storto l’anima mia, / La cocaina, come polvere argentata / Tutte le strade ha spazzato via” (p. 170). Piretto e la Koutchera si avventurano dunque in un terreno quasi vergine, fornendo un buon punto di partenza per studi più specifici e approfonditi.

Sergio Mazzanti

## Glosse storiche e letterarie III,

### 1. La nuova stagione dell’avanguardia

Che dal punto di vista ideologico i quindici anni trascorsi dalla rivoluzione di velluto non siano passati invano è testimoniato anche dalla più o meno contemporanea apparizione in libreria di una serie di interessanti reprint dei testi tipograficamente più originali prodotti dall’avanguardia ceca. Pur lontano dagli estremismi dell’avanguardia russa, anche il poetismo ceco ha infatti prodotto un gran numero di libri e riviste sperimentali, stravaganti e colorate, che oggi raggiungono negli *antikvariáty* prezzi proibitivi e sono di difficile consultazione persino nelle biblioteche più fornite. Se negli anni Novanta, che hanno osteggiato qualunque forma di arte impegnata e “di sinistra” erano stati ripubblicati solo due dei libri simbolo del poetismo, il delizioso volume del 1925 di J. Seifert *Na vlnách T.S.F.* (Praha 1992) e l’originalissimo alfabeto danzante del 1926 di V. Nezval (*Abeceda*, Praha 1993), la serie di mostre dedicate ai protagonisti dell’avanguardia e della neoavanguardia, avviata dalla grande retrospettiva sul surrealismo ceco curata da L. Bydžovská e K. Srp (*Český surrealismus 1929–1953*, Praha 1996), ha permesso un’interessante opera di recupero di un’eredità culturale forse troppo rapidamente messa da parte. Varrà quindi la pena segnalare almeno i risultati più interessanti di questa nuova “primavera dell’avanguardia”.

Peraltro non è certo un caso che l’ondata dei reprint sia iniziata con una serie di testi a “sfondo sessuale” e/o scandalistico e quindi potenzialmente più promettenti dal punto di vista commerciale (già nel 1996 era del resto riapparso nelle librerie il celebre almanacco che nel 1936 i surrealisti praguesi avevano dedicato a K.H. Mácha, *Ani labut’ ani Lůna. Sborník k 100. výročí smrti K.H. Máchy*). Molte polemiche hanno accompagnato la pubblicazione da parte della casa editrice Primus, senza l’approvazione degli eredi (chissà perché contrari) e a pochi mesi dal cambio della legge sui diritti d’autore che l’avrebbe resa impossibile, della raccolta di versi erotici *Tyršos* di F. Halas (Praha 2000), originariamente pubblicata da J. Štyrský (in 138 copie e con sue illustrazioni) come terzo volume (1932) della sua collana Edice 69. Nel 2001 la casa editrice Törst ha poi con grande successo ripubblicato diversi altri testi interessanti (tutti a

cura di K. Srp): prima di tutto *Sexuální nocturno* [Notturno sessuale] di V. Nezval, “l’illusione smascherata” della sua iniziazione sessuale, illustrato (con 14 collage, qui pubblicati in appendice anche nella loro versione a colori) e pubblicato nel 1931 in 138 copie da Štyrský come primo volume della collana Edice 69. Contemporaneamente è comparsa sugli scaffali delle librerie anche una delle più interessanti opere del surrealismo ceco (si tratta di un testo erotico accompagnato da dodici fotomontaggi dell’autore), *Emilie přichází ke mně ve snu* [Emilie mi raggiunge nel sonno], pubblicata da Štyrský in soli 69 esemplari (come sesto e ultimo volume della collana Edice 69) nel maggio del 1933, subito seguita dai tre numeri della rivista *Erotická revue*, promossa e pubblicata in poche centinaia di copie tra il 1930 e il 1933 dal solito Štyrský, a cui hanno partecipato (spesso, ma non sempre, con degli pseudonimi) tutti i principali esponenti dell’avanguardia ceca (compresi F. Halas, V. Nezval, A. Hoffmeister).

Quest’accelerazione nella riproposizione dei testi graficamente più interessanti dell’avanguardia è culminata l’anno scorso, quando la casa editrice praghese Akropolis ha ripubblicato, quattro anni dopo il non troppo felice reprint (notevolmente ridotto rispetto all’originale) di *Praha s prsty deště* [Praga con le dita di pioggia, 1936] di V. Nezval, il celebre volume *Pantomima* dello stesso Nezval, senza dubbio uno dei testi più interessanti prodotti dall’avanguardia ceca. Più o meno contemporaneamente è apparso nelle librerie, sempre a cura della stessa casa editrice, anche l’introvabile dittico di K. Teige *O humoru, clownech a dadaistech* [Sull’umorismo, i clown e i dadaisti], i cui due volumi sono rispettivamente intitolati *Svět, který se směje* [Il mondo che ride, 1928] e *Svět, který voní* [Il mondo che profuma, 1930]. Questa ricca serie di reprint, accompagnata da molte raccolte di testi di alcuni protagonisti dell’avanguardia (si pensi alla riedizione delle opere complete di Holan e alla pubblicazione di diversi volumi della prima raccolta completa delle opere di Seifert) e da altre mostre di grande successo (si pensi solo alle grandi retrospettive della Toyen e di Hoffmeister), sembra aver goduto di un buon successo commerciale ed è stata coronata, sempre a cura di K. Srp, dalla recente riedizione delle principali riviste surrealiste degli anni Trenta, *Zvěrokruh 1. Zvěrokruh 2. Surrealismus v ČSR. Mezinárodní bul-*

*letin surrealismu. Surrealismu* (Praha 2004). Anche se l’economia di mercato non sembra valorizzare la cultura, paradossalmente, almeno nel caso dell’avanguardia ceca, sembra essere stata la richiesta a permettere il superamento definitivo della “segregazione ideologica” dell’arte politicamente impegnata.

2. A. Wagnerová, *Milena Jesenská. Una biografia*, traduzione di C. Mainoldi, Archinto, Milano 2004

A diversi anni dall’edizione tedesca arriva anche sugli scaffali delle librerie italiane la monografia dedicata a Milena Jesenská da una studiosa che molto ha fatto negli ultimi decenni per ristabilire un’immagine quanto meno obiettiva di una delle figure femminili meno facilmente afferrabili del secolo scorso. Dopo gli ormai classici libri di Margarete Buber-Neumann e della figlia Jana Černá il lettore italiano ha dunque ora l’occasione di ripercorrere la vicenda della “Milena di Kafka” sulla base di una ricostruzione molto attenta alla “voce” della stessa protagonista. Come già notato in un numero precedente di eSamizdat (2004/2, pp. 330–331), l’autrice è infatti la curatrice di una ricca raccolta di lettere di Milena, ora disponibile anche in italiano: *Milena di Praga. Lettere di Milena Jesenská 1912-1940* (Troina 2002). Curiosamente quest’edizione non è registrata dal traduttore che, non solo non segnala quest’importante pubblicazione al lettore, ma è anche costretto a fornire una nuova versione delle citazioni qui utilizzate.

Ma questa non sarebbe che la minore delle sviste di una traduzione infarcita di una discreta quantità di svarrioni a volte davvero imbarazzanti: si vedano “gli ordini cechi” per gli stati/ceti (p. 20), “il prenome” al posto del nome (pp. 21, 85), le “busse” al posto delle botte (p. 22) e così via. Ancora peggiore è però la resa contorta di intere frasi, spesso talmente ingarbugliate da risultare praticamente incomprensibili: “là dove mette conto di mediare o di confermare alcunché di positivo” (p. 23), “faceva e disfaceva, secondo gli talentasse” (p. 24), “provarsi a scrivere fa quasi parte del bon ton” (p. 33), “due altri lo aduggiano lungo tutta la sua vita” (p. 47), “il problema diventa tema a se stesso” (p. 47), “due ore di vita sono per lei – a differenza anche da Franz Kafka - senz’altro più che due pagine di scritto” (p. 62), “assaporare la vita sino alla feccia” (p. 77), “Krejcar che, malato di cuore, se la sfanga a fatica” (p. 125), “egli tenta



di ottenere con un affidavit un permesso di espatrio per Milena” (p. 145), “ho tenuto fermo al mio punto di vista” (p. 152), “ha le gambe e le mani gonfie, forti dolori al bacinetto renale, e il colore del viso fa concludere per una grave malattia” (p. 156), “solo un atteggiamento di indifferenza non consente di incontrarla mai” (p. 163). Tutto ciò naturalmente non aiuta la lettura di un libro che di per sé unisce a qualche pregio notevoli difetti.

Alla fine infatti la Wagnerová, che pure presenta diversi nuovi materiali su alcuni momenti importanti della vita di Milena, fa ben poco per superare quel “mito di Milena” che pure vorrebbe combattere (p. 26). Spesso anche le notizie più interessanti sono “occultate” dalla banalità della chiave interpretativa scelta: la soverchia “libertà interiore” di Milena, che condizionerebbe tutte le sue scelte e decisioni, compresa la separazione da Kafka (p. 81), non può infatti rendere giustizia alla complessità della personalità di una delle più famose giornaliste ceche. Troppo spesso le motivazioni psicologiche delle azioni di Milena sono infatti analizzate con strumenti psicologici fin troppo banali e piuttosto frequente, a partire dall’interpretazione del primo giorno di ginnasio di Milena, è il ricorso a clichè triti e ritriti: “la mamma di Milena alla stessa ora forse è in veste da camera alla toeletta, si sta pettinando i lunghi capelli castani e pensa alla sua bimba che oggi comincia un nuovo capitolo della sua vita. Avrà certamente più possibilità. . .” (p. 30). Si parli dell’influenza dei genitori sulla vita successiva di Milena, delle sue letture di Dostoevskij (p. 31), della sua presunta “affinità psichica e spirituale con la grande scrittrice boema dell’ottocento Božena Němcová” (p. 77) o delle rivali di Milena (“una capricciosa, insignificante biondina”, p. 60), il giudizio sembra sempre determinato dalla necessità un po’ puerile di “giustificare”, quantomeno a livello emotivo, le scelte di Milena. L’impostazione dell’autrice è del resto evidente quando sostiene che “non è il mito Milena, bensì l’incanto che si irradia da un essere umano a non poter essere dimenticato” (p. 163). Se l’empatia con la protagonista era comprensibile nelle monografie della compagna di Milena nel campo di concentramento (dove lei sarebbe morta) e della stravagante figlia, lascia molto più perplessi in un caso in cui molto meno evidenti sono i motivi di quest’immedesimazione.

Anche dopo questo libro, che si può quindi consi-

gliare soprattutto a chi poco sa della vicenda di Milena Jesenská, resta dunque tuttora aperta la domanda a cui l’autrice avrebbe pure voluto dare una risposta definitiva: “chi fu realmente? Una bella donna dall’intenso fascino erotico, una splendida giornalista e una persona coraggiosa e inflessibile, o piuttosto un carattere volubile, una che sapeva far compilazioni di mode, stili di vita e correnti di pensiero, di cui abilmente si appropriava, e che intendeva solamente far colpo entusiasmandosi ora di questo ora di quello?” (p. 163). Alla luce dei risultati recenti di molti studi deludenti che cercano di analizzare in chiave femminista la vita di Milena, forse è davvero arrivato il momento che, in una vera prospettiva gender, sia un uomo a provare a ricostruire un percorso che è davvero riduttivo restringere a quella spontaneità femminile in rivolta contro il mondo patriarcale che domina tutte le biografie finora pubblicate.

3. *Politica e religione nell’Europa centro-orientale (sec. XVI-XX)*, a cura di G. Platania, Sette città, Viterbo 2002; *L’Europa centro-orientale e gli archivi tra età moderna e contemporanea*, a cura di Idem, Sette città, Viterbo 2003

In tempi molto rapidi rispetto agli standard italiani sono stati pubblicati in successione gli atti di due importanti congressi organizzati, rispettivamente nel giugno del 2001 e nel giugno dell’anno successivo, a Viterbo. I volumi, curati da Gaetano Platania e pubblicati all’interno della collana del centro Studi sull’Età dei Sobieski e della Polonia Moderna (CESPoM) edita dalla vivace casa editrice Sette città (<[www.settecitta.it/catalogo/schede/collane/cespom.html](http://www.settecitta.it/catalogo/schede/collane/cespom.html)>), si caratterizzano, caso praticamente unico nel panorama storiografico italiano, per l’attenzione dedicata a quell’aria centro-orientale dell’Europa che è sempre stata relegata ai margini dei filoni principali della ricerca. I due congressi sono stati per di più dedicati a problemi storici molto dibattuti negli ultimi decenni in ambito europeo, ma scarsamente noti nel dibattito storiografico italiano: il rapporto tra la politica e la religione e la centralità della “riscoperta” delle ricerche d’archivio.

Il primo dei due volumi contiene saggi di pregio, come quello di Jean Bérenger, dedicato al complesso (e non troppo noto) problema del cattolicesimo “austriaco”. Ripercorrendo il percorso dalla controriforma al-

le riforme di Giuseppe II e sfruttando un'ottima conoscenza degli sviluppi del "cattolicesimo riformatore" settecentesco e della storia ungherese, lo storico francese ha ricostruito in modo preciso le trasformazioni del cattolicesimo centro-europeo, mettendone giustamente in evidenza la dimensione "italiana" (p. 23). Se impeccabile è anche lo studio di István György Tóth, noto autore di un'eccellente edizione delle relazioni dei missionari in Ungheria e Transilvania, dedicato alle lotte confessionali in questi due paesi, molte più perplessità suscita l'ardito utilizzo del concetto di "dissidenza" applicato piuttosto avventatamente da Hieronim Fokcinski all'Europa centro-orientale dell'età moderna. Nel volume non mancano un saggio dedicato da Michel V. Dmitriev al problema dell'identità nazionale e religiosa della Rutenia e la precisa ricostruzione di Rita Tolomeo dell'arrivo dei cappuccini in Russia, mentre stranamente è assente uno studio specifico dedicato alla Boemia, a cui solo in parte suppliscono gli accenni contenuti nel saggio di Bérenger. Data anche la ricchezza e la qualità degli studi dedicati dall'organizzatore dei due convegni a questa parte d'Europa, non stupisce che alcuni degli interventi migliori gravitino attorno alla Polonia: accanto al lungo studio (discorsivo ma preciso) dedicato da Henryk Litwin all'opera dei nunzi pontifici in Polonia e all'intervento di Daniel Tollet sul fenomeno della conversione degli ebrei visto da Roma e dalla Polonia, va ricordato a questo proposito soprattutto l'intervento di Platania stesso, dedicato alla "difficile introduzione" dei cappuccini "nel lontano regno dei *Sarmati europei*" (p. 215). Accompagnato da interessanti materiali iconografici provenienti dall'archivio provinciale dell'ordine di Firenze, il contributo chiarisce molti punti oscuri di un tema pure già affrontato da storici precedenti (si pensi ad esempio ai poco noti, ma eccellenti, studi di J. Cygan). Molto utile si rivela anche l'intervento di Maria Letizia Sileoni dedicato a una figura già nota come quella del gesuita Carlo Maurizio Vota, che viene qui però ricostruita sulla base di materiali inediti contenuti negli archivi romani, mentre piuttosto forzata è la presenza, in un volume in cui tutti gli altri saggi sono dedicati a vicende del XVI-XVIII secolo, del pure interessante intervento di Manuela Pellegrino dedicato ai rapporti tra Santa sede e Ucraina rivoluzionaria (1917-1922), unica sonda lanciata verso la storia contemporanea.

Spunti di ancora maggiore interesse riserba il secondo dei volumi presi in considerazione, dedicato a un tema forse troppo presto messo da parte qualche decennio fa: l'importanza degli archivi per lo studio della storia di questa parte d'Europa. Riallacciandosi al precedente volume curato da M. Sanfilippo e G. Pizzorusso, *Gli archivi della Santa Sede come fonte per la storia Moderna e Contemporanea* (Viterbo 2001), e in parte completandolo, il volume presenta uno spettro più ampio di temi, comprendendo stavolta anche la Boemia, sia pure soltanto attraverso l'accurata caccia di Olivier Chaline alla ricerca dei documenti sulla battaglia della Montagna bianca conservati negli archivi romani. Un'importanza eccezionale riveste per chiunque vorrà in futuro avvicinarsi all'Archivio segreto vaticano, senza dover perdere tempo prezioso per orientarsi nella perversa struttura dei fondi, l'acuta presentazione di Luca Carboni, che traccia un dettagliato profilo degli archivi degli uffici di curia e delle rappresentanze pontificie (pp. 89-178). Fornendo anche un quadro degli indici a disposizione degli studiosi e una sommaria descrizione dei fondi delle congregazioni romane, Carboni, che a sua volta dedica uno spazio minimo alla Boemia e alla Moravia, segnala anche alcuni fondi interessanti che potrebbero in futuro attirare l'attenzione degli storici. Accanto a quest'analisi di ampio respiro, necessariamente più contenuti appaiono gli studi dedicati agli altri archivi italiani: se il primo degli interventi dedicati all'archivio veneziano, opera di Bérenger, si limita a segnalare le principali edizioni e gli studi basati su materiali provenienti da quest'archivio, lanciando velocissime sonde su alcuni momenti di storia ungherese, il secondo, presentato da Stefano Andretta (autore di importanti studi basati su materiali veneziani), offre quantomeno un quadro più dettagliato ed esaustivo. Proseguendo nel suo studio sistematico delle vicende di italiani attivi in Polonia, Rita Mazzei segue stavolta le tracce di Ludovico Monti, segretario di Bona Sforza e Sigismondo II, riportando così alla luce interessanti materiali contenuti negli archivi di Modena, Mantova e Parma. Come segnala giustamente l'autrice, la ricerca di informazioni su Monti si trasforma peraltro in un possibile percorso di ricerca all'interno dei fondi di questi archivi per temi di portata anche più generale. Platania ha invece dedicato un altro intervento di estremo interesse ad alcune

“fonti inedite e/o rare da (ri-)scoprire”, concentrando la sua attenzione soprattutto sullo straordinario diario dell’avvocato romano Carlo Cartari (1642–1691), il cui studio potrebbe rivelarsi prezioso anche per altre zone europee e non soltanto per la Polonia, su una relazione redatta nel 1684 dal veneziano Giacomo Cavanis, e su una serie di scritti del famoso “Burattino” Giuseppe Miselli, rivelando nuovamente una notevole sensibilità nella “(ri-)scoperta” di testi di grande valore culturale. Francesca De Caprio ha redatto un elenco molto dettagliato delle lettere ricevute dai principi Gonzaga dalla Polonia, mentre Marco Pizzo ha richiamato l’attenzione sui trascurati archivi gentilizi (pure oggi spesso aperti al pubblico) e curato, come esempio della ricchezza dei materiali in essi contenuti, l’edizione di alcune “notizie” degli anni Settanta e Ottanta del XVII secolo conservate nell’Archivio storico Odescalchi. Oltre ad alcune sonde sugli archivi e istituti di ricerca polacchi, il volume contiene infine anche contributi su alcuni archivi degli ex paesi dell’Est che segnalano alcuni materiali non banali, ma sono ben lontani dal risultare esaustivi. Forse anche in questo caso sarebbe stato preferibile dedicare alla contemporaneità un convegno apposito, restringendo lo spettro di questo volume all’età moderna (si sarebbe però perso il brillante studio di Pizzorusso e Sanfilippo dedicato all’importanza delle fonti ecclesiastiche romane per la storia dell’emigrazione dei polacchi negli Stati Uniti), includendo magari anche interventi specifici dedicati ai ricchissimi archivi di Praga e Vienna (per non parlare poi degli altri archivi nobiliari conservati in Boemia, Moravia e Slesia).

L’impressione generale offerta dai due volumi è comunque quella di un impegno di grande qualità, piuttosto inconsueto per l’Italia, con l’obiettivo di reintegrare lo studio dell’Europa centro-orientale (e soprattutto della Polonia) nella nostra storiografia. Si tratta di uno sforzo sicuramente ammirevole che paga solo, a volte, la problematica definizione del settore stesso di studio. Fino a che punto infatti la Monarchia asburgica ne fa parte a tutti gli effetti? E i Balcani? Se da questi due volumi, che pure hanno il grande merito di spostare a ovest l’asse tradizionale dell’interesse degli storici dell’Europa orientale, sembrerebbe non molto, tuttavia altre iniziative editoriali già annunciate dagli stessi organizzatori lasciano invece prevedere sviluppi molto

interessanti anche su questo versante.

4. J. Duindam, *Vienna and Versailles. The Courts of Europe’s Dynastic Rivals, 1550–1780*, Cambridge University Press, Cambridge 2003 [*Vienna e Versailles (1550–1780). Le corti di due grandi dinastie rivali*, traduzione di M. Monterisi, Donzelli editore, Roma 2004]

Non capita sovente che una casa editrice italiana pubblichi con tale tempismo libri, pure importanti, dedicati all’area centroeuropea: tanto più sorprendente è quindi constatare quanti importanti lavori sulla corte viennese siano stati pubblicati (soprattutto a opera di M. Hengerer, P. Maťa e Th. Winkelbauer) nel corso dell’anno intercorso tra l’edizione originale inglese e la traduzione italiana di *Vienna and Versailles. The Courts of Europe’s Dynastic Rivals, 1550–1780*. Attorno alla corte viennese e all’aristocrazia centroeuropea si sta infatti da anni concentrando una vera esplosione di studi, prodotto anche di un’intensa collaborazione internazionale e interdisciplinare, di cui Jeroen Duindam, professore di storia all’Universiteit Utrecht (<[www.let.uu.nl/~jeroen.duindam/personal](http://www.let.uu.nl/~jeroen.duindam/personal)>), rappresenta una delle figure principali. All’interno di questo intenso dibattito l’autore, sfruttando il clima di grande collaborazione che si respira a Vienna, ha potuto comunque citare nelle note molti lavori pubblicati solo successivamente: Duindam del resto si è ritagliato, per il rigore critico e la capacità di problematizzare questioni apparentemente scontate, un posto di primo piano già con il suo *Myths of Power: Norbert Elias and the Early Modern European Court* (Amsterdam 1995), le cui conclusioni sono state presentate in forma ridotta anche in italiano (“Norbert Elias e la corte d’età moderna”, *Storica*, 2000, 16, pp. 7–30). Pochi anni dopo l’interessante schizzo tracciato in un articolo da allora frequentemente citato (“The Court of the Austrian Habsburgs: Locus of a Composite Heritage”, *Mitteilungen der Residenzenkommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen*, 1998, 2, pp. 24–58), Duindam ha ora dedicato un intero libro al confronto delle corti più fastose del tardo Seicento e del Settecento, Parigi e Vienna: tramontato il prestigio di Madrid, e passata la principale rivalità europea nelle mani del ramo viennese degli Asburgo, del resto, almeno “dal 1680 in avanti, Vienna e Versailles

rappresentarono senza dubbio i due fulcri della vita di corte europea” (p. 27).

Muovendo da una serrata critica a certi presupposti dati per scontati da Norbert Elias in quei lavori che pure hanno avuto il grande merito di rendere nuovamente accettabile lo studio della corte e dello stile di vita dell'aristocrazia, l'autore è stato uno dei principali protagonisti del cambiamento che negli ultimi dieciquindici anni ha portato a un modo nuovo di studiare il ruolo ricoperto dalla corte nell'età moderna: unendo a un'evidente predisposizione per la costruzione di modelli teorici a un'inconsueta frequentazione degli archivi parigini e viennesi, Duindam ha tracciato ora in *Vienna e Versailles (1550–1780). Le corti di due grandi dinastie rivali* un affresco imponente di tutto ciò che già Furetière alla fine del Seicento considerava costituire una corte (“la residenza del re o del principe regnante”, “il re e il suo consiglio, o i suoi ministri”, “i funzionari e il seguito di un principe”, p. 9).

Partendo dal presupposto che la visione “tradizionale” risulta troppo dipendente da fonti in qualche misura influenzate dalla “retorica artistica e letteraria fiorita intorno alla corte” (p. 437), come dimostrano ad esempio le memorie di Saint-Simon sulla corte di Luigi XIV, Duindam mette in dubbio tutta una serie di luoghi comuni sulla vita del cortigiano, a cominciare da quello del servizio stesso, che “non deve necessariamente essere associato ai concetti di decadimento e impotenza” (p. 29), ma può benissimo essere interpretato come una collaborazione conveniente sia per i sovrani che per i loro sudditi. Anche la portata della professionalizzazione dell'apparato burocratico, in cui è stato troppo spesso individuata la prima tappa di uno sviluppo civilizzatore, viene ripensata criticamente dall'autore, che la ritiene più un risultato dell’“ossessiva ricerca degli antecedenti dello Stato moderno” (p. 14) che una realtà di fatto. Per quanto riguarda la complessa questione della supposta modernità e/o arcaicità della vita di corte, Duindam muove dalla semplice, ma pure spesso trascurata, constatazione che in realtà, come un po' dappertutto, anche “a corte, spirito innovativo e tradizionalismo hanno sempre convissuto” (p. 22).

Il volume, molto ricco di riferimenti bibliografici e archivistici, è diviso in equilibrati capitoli dedicati rispettivamente alle origini della corte, al suo funziona-

mento economico (attraverso l'analisi dei costi e dei redditi), alla vita di corte (grazie a un'analisi del calendario e del cerimoniale) e alla distribuzione del potere (studiandone le forme, la distribuzione in fazioni e il suo rapporto con le istituzioni della periferia). Tenendo a volte ben distinta l'analisi della corte francese da quella viennese, altre volte sovrapponendo i due piani, l'autore fornisce centinaia di esempi concreti che rendono particolarmente prezioso il testo, ma possono scoraggiare un lettore alle prime armi. L'attenzione di Duindam è orientata non soltanto verso i nobili, ma verso la corte nel senso più ampio del termine, cosa che gli permette di tratteggiare un quadro completo e non limitato ai noti intrighi contro i sovrani che sono stati ripetutamente analizzati in tante opere storiche, letterarie e cinematografiche.

Piuttosto sorprendentemente questo serrato confronto tra le corti delle due potenze rivali del Settecento mette in evidenza molte più affinità che differenze tra le strutture delle due corti, anche se Duindam non può non rimarcare diverse volte il differente livello del confronto, visto che la spesa generale della corte viennese non ammonta che al 15–30 per cento di quella francese (p. 123). L'idea di una profonda diversità tra le due corti è quindi dipesa dallo sfasamento diacronico nel loro rispettivo sviluppo, dovuto alle gravi crisi religiose e politiche che i rispettivi sovrani hanno dovuto affrontare nel periodo preso in considerazione (pp. 170–179). Da ciò naturalmente sono derivate anche strategie differenti nell'attuazione dei meccanismi di integrazione ai vertici delle strutture statali: alla venalità delle cariche francesi corrispondono ad esempio i consistenti investimenti che un nobile centroeuropeo deve sostenere prima di conquistare un posto (spesso solo onorifico) a corte. Non è quindi un caso che più passaggi del libro, riferiti a una delle due corti, potrebbero senza grossi problemi essere usati anche per descrivere i processi in atto a centinaia di chilometri di distanza: “i danni causati dalle guerre religiose, che vide le élites nobiliari raccogliersi sempre più attorno alla corte del re, dando a uno sviluppo graduale l'apparenza di un cambiamento repentino” (p. 369).

Una delle parti più intriganti del libro è dedicata alla ricostruzione dei tempi della vita di corte, sia nel caso del ritmo dell'anno liturgico che degli svaghi (la caccia

in primo luogo): la “giornata tipo” del sovrano offre infatti all’autore la possibilità di descrivere numerosi tratti di quell’“elaborata coreografia” dell’epoca che la nostra cultura ha ormai definitivamente relegato nella sfera del privato (l’alzarsi del sovrano, il vestirsi, il mangiare, e così via). Altrettanto preciso è lo studio dell’“ideale irrealizzato” del cerimoniale, di cui viene con cura sottolineata la forte “componente contestuale” (p. 257). Proprio nello studio dell’“ossessione per la forma”, che indubbiamente costituisce una delle più evidenti caratteristiche dell’epoca, possono essere peraltro individuati i pregi maggiori dell’approccio di Duindam, che dimostra sempre grande cautela nei confronti del tipo di fonti che abbiamo oggi a disposizione: “i registri riportano un’infinità di dettagli in merito alle varie cerimonie, ma il criterio con cui questi esempi venivano selezionati può essere stato determinato dalla necessità di prevenire o risolvere contenziosi di etichetta, tralasciando così tutta una varietà di situazioni e norme che non erano mai state messe in discussione. Ciò può giustificare le lunghe omissioni e l’irregolare distribuzione delle note sui registri” (p. 285). Particolarmente originale è l’analisi della reale posizione del sovrano e la funzione dei suoi enigmatici silenzi, così spesso rimarcati dagli osservatori (p. 311). Oltre al ruolo di “astuto manipolatore”, tramandato dalla storiografia, Duindam mette infatti in evidenza anche quanto complesso fosse muoversi all’interno della rete così fitta degli interessi dei suoi stessi “favoriti”: “c’è la tendenza a ripetere i pochi e dubbi esempi da cui si evincerebbe un’attiva manipolazione operata dal re Sole, dimenticandosi di citare tutti quegli esempi che mostrano invece disagio e passività. È mia opinione che la manipolazione del rituale domestico fosse, al meglio, un’azione non premeditata, e molto più spesso un atto difensivo e inefficace da parte di individui che si sentivano minacciati e angosciati” (p. 423).

In quest’articolata ricostruzione si può forse notare che leggermente sottostimata è non solo la presenza femminile (limitata alle consorti e vedove di re e imperatori, oltre che alle loro amanti), ma anche di tutti quei consiglieri di primo piano che pure hanno caratterizzato la ricerca storiografica fino a pochi anni fa: in accordo con una tendenza della storiografia recente anche in *Vienna e Versailles* sono infatti quasi del tutto assenti Richelieu, Mazzarino, Eggenberg e Wallenstein, tanto

per citare i nomi più celebri. Se è stato sicuramente necessario mettere in discussione il “culto della personalità” della storiografia ottocentesca, sempre più di frequente la personalità individuale sembra, nella storiografia recente, sfaldarsi in un’immagine ideale del cortigiano/nobile che viene spesso, a priori, considerata più “tipica” di quella di chi ha ricoperto un ruolo politico, religioso o militare di primo piano. Analogamente sottostimati sono il ruolo ricoperto dalle corti come centri di cultura e la loro funzione letteraria, architettonica e musicale (pp. 394–400) e, nonostante i ripetuti accenni in vari punti del libro, i legami con il ramo spagnolo degli Asburgo (pure evidenti per buona parte del Settecento). Ancora tutto da mettere in luce è il senso della dilagante presenza di quel “cerimoniale spagnolo” che ha molto probabilmente ricoperto un ruolo fondamentale in quella maggiore “austerità” della corte viennese rispetto a quella francese che viene spesso sottolineata dall’autore (si vedano ad esempio pp. 248–249).

Mettendo giustamente in dubbio che la contrapposizione, pure così rimarcata a partire dalla fine del Settecento, dei concetti di “servizio” e “merito” avesse realmente caratterizzato l’epoca precedente (p. 12), uno dei maggiori pregi dell’opera di Duindam è quello di riportare alla sua reale complessità il rapporto tra la corte e quel mondo nobiliare che si è trovato, nel corso dell’età moderna, sempre più attratto nella sua orbita: “questo labirinto di interrelazioni e reciproche influenze non può essere ridotto alla semplicistica spiegazione di esempio e imitazione” (p. 406). Questo “mosaico multiforme di tensioni e alternative ricorrenti” (p. 412) trova nella descrizione offerta da Duindam una nuova plasticità, mettendo in crisi, anche attraverso un’intelligente analisi dei rapporti (soprattutto di carattere economico) con la periferia, l’immagine di autorità assoluta spesso attribuita a Versailles e Vienna. Il centro di gravità del volume, che spazia comunque in un periodo molto più ampio, si situa attorno all’anno 1700 (i sovrani che incontriamo più frequentemente sono infatti Leopoldo I e Luigi XIV), anche per un’evidente maggiore presenza e “leggibilità” dei fondi archivistici. La ricostruzione offerta è caratterizzata in ogni pagina da un ammirevole sforzo di utilizzare solo entro certi limiti ben delimitati quella memorialistica che ha ricoperto un ruolo così importante nel definire il “mito” delle due corti, sostituendo

dola con materiali d'archivio più affidabili. La critica maggiore di Duindam (e l'apporto più importante alle ricerche future) resta comunque concentrata contro l'idea che esistesse già all'epoca una sorta di premoderna "separazione delle competenze" al di fuori della corte, nel chiaro intento di "restituire alla corte la posizione di fulcro principale di questo processo" (p. 426). In questo modo alla corte viene definitivamente restituito quel ruolo di "centro simbolico" attorno al quale si sono radunate le élite, più per un processo di "integrazione" che di "addomesticamento" (p. 436), come invece ha voluto spesso vedere una storiografia più interessata a condannare quest'epoca che a studiarla realmente.

5. P. Mat'a, *Svět české aristokracie (1500–1700)*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2004

La nostra cultura ha oggi pochissimo in comune con il comportamento apparentemente assurdo di uno dei nobili che nel 1621, dopo la sconfitta dell'"infame ribellione", stava per salire sul patibolo organizzato dagli Asburgo sulla piazza della Città vecchia di Praga: quando tocca a lui, infatti, l'incriminato non esita a protestare vibratamente perché nella vita aveva sempre avuto la precedenza rispetto al nobile che era stato giustiziato prima di lui. Sarebbe davvero difficile trovare un esempio più calzante del complesso sistema di funzionamento delle gerarchie e del cerimoniale che governavano la vita dell'aristocrazia nel corso dell'età moderna. Con quest'aneddoto inizia il notevole libro di uno degli storici cechi più promettenti della nuova generazione, Petr Mat'a, che per la prima volta nella storiografia ceca fa un tentativo serio e approfondito di superare la barriera simbolica del 1620, davanti alla quale si era arrestata tutta la storiografia di matrice nazionalista di derivazione ottocentesca e che, anche in molti lavori pubblicati di recente, si è sempre rivelata uno scoglio insuperabile. La generazione degli aristocratici che ha dominato la politica boema dopo la battaglia della Montagna bianca è stata infatti sempre vista in chiave molto negativa e quella di Mat'a è la prima vera riformulazione delle domande basilari della ricerca storica alla luce di una visione più coerente con i materiali sepolti negli archivi.

L'autore, già noto per i suoi brillanti studi precedenti (sia detto *en passant* che data l'età la sua bibliografia è davvero stupefacente), pubblica qui una prima riformu-

lazione generale dei risultati delle sue ricerche: alla luce di un approccio metodologico moderno e fortemente influenzato dal vivace dibattito che, a partire dalle teorie di Elias, ha caratterizzato in tutt'Europa negli ultimi vent'anni lo studio dello stile di vita dell'aristocrazia, riaffronta il tema in modo molto originale, problematizzando numerosi cliché della storiografia precedente. Nel contesto ceco la nobiltà è infatti la classe sociale che più di ogni altra ha pagato le conseguenze del suo carattere transnazionale e delle feroci critiche a cui è stata sottoposta a partire dall'Ottocento. Questo studio lascia pensare che sia finalmente arrivato il momento in cui possiamo guardare con maggiore serenità al passato: partendo da un presupposto di questo tipo è infatti molto più semplice riconoscere, come segnala Mat'a nel suo libro, che la battaglia della Montagna bianca non ha fatto che accelerare una serie di tendenze strutturali più generali (l'integrazione all'interno dello spazio della monarchia asburgica ad esempio) già evidenti nei settant'anni precedenti.

Uno dei maggiori pregi dell'autore è l'attenzione alla precisione terminologica (si vedano la chiara differenziazione tra aristocrazia e nobiltà o il riconoscimento dello scarso valore interpretativo di categorie storiche problematiche, prima fra tutte quella di "nobiltà straniera") e la tendenza ad analizzare i fenomeni in base alla mentalità dell'epoca e non a quanto gli storici successivi hanno proiettato su un'epoca ormai ideologicamente troppo lontana da quelle successive (si veda l'acuta analisi linguistica che lo ha portato a scoprire l'assenza nel ceco del Seicento di una parola per indicare la "famiglia" nel senso odierno, o le pionieristiche analisi dell'uso dei termini "amici" e "onore"). Quasi rivoluzionaria è poi, almeno nel contesto ceco, la scelta, che deriva peraltro da un attento studio delle fonti, di valutare i beni posseduti come criterio decisivo ai fini dell'appartenenza nazionale, e non quindi proiettando, come pure comunemente viene fatto, un inesistente principio nazionale o linguistico su un'epoca che non conosceva ancora suddivisioni "nazionaliste" in questa forma. Giustamente Mat'a ritiene per di più il concetto stesso di "aristocrazia ceca" una nostra costruzione o, ancora più precisamente, qualcosa che esiste ancora nel XVI secolo, ma che perde rapidamente senso nella nuova costellazione politica e sociale del XVII secolo, nel corso del quale si è

formata quella società aristocratica dell'Europa centrale, variegata linguisticamente ed economicamente, che ancor oggi viene a volte evocata con nostalgia.

L'analisi delle strategie sociali messe in atto dagli aristocratici viene qui condotta sulla base di quattro grandi categorie (origini nobili, beni materiali, carriera e interazioni sociali) che corrispondono, secondo lo schema di Pierre Bourdieu, a quattro tipi di "capitale" diverso (che riguardano il proprio "titolo", la propria situazione "economica", le prospettive di "carriera" e di appartenenza a un "network") che ogni aristocratico di successo deve essere in grado di "attivare". Quello descritto da Mat'a è un mondo in cui essenziale è il ruolo ricoperto dai segni e dai simboli, che sottolineano in ogni occasione (pubblica e privata) le differenze sociali e che sono stati poi ripetutamente criticate sulla base del "razionalismo" delle epoche successive. Particolarmente significativa è l'analisi dell'autore delle strategie finanziarie di una fascia sociale che è sempre stata accusata di aver sperperato enormi ricchezze: le spese di rappresentanza non sono invece altro che "un tipo preciso di investimento" (p. 228), che non è possibile diminuire per "fare economia", come invece prescriverà la successiva morale borghese. Originale e probabilmente giusta è l'ipotesi di Mat'a che anche le varie forme di apparizioni soprannaturali, che si sono diffuse in età moderna tra i nobili (si veda ad esempio il celebre caso della "donna bianca"), facciano parte di quel complesso sistema di segni che ribadiva l'unicità della propria casata. Nonostante l'indubbio interesse di questa ipotesi, si rischia però così di perdere di vista altre forme di presentazione del proprio blasone (si pensi ad esempio all'accumulo di opere d'arte), che sicuramente avrebbero meritato una trattazione più diffusa. La visione diacronica scelta (1500–1700) ha permesso invece all'autore di sottolineare come la questione confessionale, pure sempre rimarcata dagli storici, abbia sempre rappresentato soltanto uno dei problemi (anche se in certi momenti storici il più importante) che ogni nobile ha dovuto affrontare nella sua vita. L'analisi delle tendenze di lunga durata ha infatti permesso di individuare un altro momento chiave nella formazione dell'aristocrazia come fascia sociale dominante: contrariamente a quanto ritiene parte della storiografia, le cifre dimostrano infatti chiaramente che la grande concentrazione dei beni (evidente a tut-

ti i viaggiatori "occidentali") è avvenuta in Boemia in due tappe confessionalmente molto diverse (la rivoluzione hussita e le confische seguite alla sconfitta della Montagna bianca).

Una delle parti migliori del libro è dedicata, grazie a una notevole conoscenza di quei materiali d'archivio che hanno permesso di mettere a confronto destini diversi, all'educazione del futuro aristocratico e alla costruzione della sua carriera. Tutti i figli dei nobili si trovavano infatti di fronte alla prospettiva di seguire uno dei cinque modelli di carriera che spettavano al suo rango: nelle istituzioni statali, a corte, nell'esercito, nelle strutture diplomatiche e nella chiesa. L'autore, che pure dedica spazio maggiore alla corte, alle istituzioni boeme e alla chiesa, segue i destini individuali di un numero enorme di nobili nelle loro peripezie successive. Per quanto riguarda l'ultimo, ma importante, modello, va detto che (in area centroeuropea) Mat'a è stato forse il primo storico ad affrontare in modo così dettagliato la complessa questione delle carriere ecclesiastiche. E in chiave più generale, anche se continua a mancare uno studio prosopografico soddisfacente del ruolo dell'aristocrazia dei singoli paesi nella monarchia asburgica, le prime indagini compiute dall'autore a proposito della nobiltà della Slesia e della Moravia, permettono in ogni caso di identificare in modo molto chiaro il cambiamento d'orizzonte avvenuto dopo la firma della pace di Westfalia. Nella seconda metà del XVII secolo infatti non saranno più le istituzioni provinciali ad attirare gli aristocratici, ma le strutture centrali della monarchia. E forse non è un caso che uno studio così dettagliato dell'integrazione della nobiltà "austriaca", che diventerà poi celebre nei secoli successivi, venga presentato da uno studioso ancora molto giovane che ha avuto occasione di studiare non soltanto negli archivi cechi e tedeschi, ma anche in quelli italiani.

Il rischio principale dell'approccio dell'autore è naturalmente quello di attribuire un peso eccessivo alle "strategie" a scapito dell'individualità dei concreti protagonisti: se la conoscenza dei materiali manoscritti preserva nella maggior parte dei casi l'autore da questo errore di prospettiva, questo emerge lì dove le proprie ricerche d'archivio hanno portato l'autore verso altre direzioni, come dimostra lo scarso spazio dedicato alla personalità tutto sommato più nota (e forse anche più interessan-

te) della nobiltà ceca del Seicento, il generalissimo Walenstein. Per di più sono probabilmente molti i nobili dell'epoca, come peraltro molti di noi, che rifiuterebbero decisamente di vedere la propria vita paragonata a una partita a scacchi (p. 21). Quando invece il giudizio è fondato su una personale conoscenza d'archivio delle vicende del nobile di cui si parla, l'individualità dei protagonisti emerge in modo molto plastico, come ad esempio quando l'ultimo esponente di una delle più ricche famiglie boeme rifiuta di abbandonare il suo abito clericale per salvare le sorti della casa. Come potrebbero dimostrare anche molti altri episodi analoghi, non è infatti sempre possibile racchiudere i complessi meccanismi mentali individuali in categorie astratte di tipo "economico".

Ma, al di là di queste annotazioni veniali, *Svět české aristokracie* è una miniera di storie individuali, raccolte con cura negli archivi di tutt'Europa e raccontate, con uno stile brillante e avvincente, nelle mille pagine che compongono il volume. Accompagnato da un eccellente apparato iconografico e composto da note precisissime (circa 300 pagine) che a volte potrebbero

essere tranquillamente sviluppate in articoli autonomi, il volume rappresenta quanto di meglio ha prodotto negli ultimi anni la pur dinamica storiografia ceca. Viene così spazzata via la stantia immagine tradizionale della nobiltà ceca, senza per questo cadere nelle tante trappole politiche, nazionali, etiche e morali che il tema presentava. L'indubbio successo editoriale del libro nei primi mesi dopo la pubblicazione lascia peraltro ritenere che i tempi fossero maturi per un ripensamento profondo di una fase del passato ceco troppo a lungo rimosso. Ma' a ha saputo tradurre quest'esigenza in un testo dall'elevato valore scientifico, tracciando un quadro che può rivelarsi sorprendente per più di una persona, ma che permette di comprendere come la tanto criticata aristocrazia ceca abbia potuto sopravvivere quasi indenne (unico segmento sociale del XVII secolo) a tutte le trasformazioni sociali, fino al XX secolo.

*Alessandro Catalano*





## ◆ eSamizdat 2003

**DIALOGHI** ◆ Luigi Marinelli (Catalano & Guagnelli) ◆ Vladimir Sorokin (Dinelli) ◆ V. Dolinin, E. Šnejderman e T. Bukovskaja (Sabbatini)

**ARTICOLI** ◆ “Ex inculco ac horrido moscovitico”. Tradizione indiretta della ‘Risposta’ di Ivan IV Vasil’evič a Jan Rokyta” (Guagnelli) ◆ “Le avventure linguistiche del buon soldato Švejk. La lingua come metro di valutazione etica” (Tria) ◆ “Il passaggio dal paganesimo al cristianesimo in due sermoni antico-russi” (Simi) ◆ “Una parola magica e ammaliante”. Il surrealismo ceco nei primi anni del dopoguerra” (Catalano) ◆ “Ioann-Il’ja, primo arcivescovo di Novgorod” (Romoli) ◆ “Mussolini e le legioni cecoslovacche” (Helan) ◆ “Alcune interpretazioni in chiave mitologica dei resti fossili” (Adinolfi)

**RISTAMPE** ◆ W. Giusti, “Dalla poesia ideologica alla poesia pura in Cecoslovacchia”

**TRADUZIONI** ◆ D. Charms, *Gli allegri lucherini* (Piccolo) ◆ J. Kabelka, *Legami concettuali tra la nuova filosofia e l’arte moderna* (Renna) ◆ B. Jasiński, *Canto della fame* (Guagnelli) ◆ A. Stambolijski, *Potere, Rifiuto del potere, Potere del popolo* (Brucciani) ◆ A. Platonov, *Reka Potudan’* (Bartoni)

**ANKETY** ◆ Angelo Maria Ripellino. *A 25 anni dalla morte e 80 dalla nascita*

**BIBLIOGRAFIE** ◆ Wolf Giusti. *Bibliografia (1924–1980)* (Cantini)

**ARCHIVI** ◆ “L’emigrazione come eterna risorsa della slavistica italiana. Wolf Giusti scrive a Václav Černý” (Catalano) ◆ “Valeriano Magni, il cardinale e il teatro del mondo” (Catalano)

**RECENSIONI** ◆ *Nad stranicami antiutopij K. Čapeka i M. Bulgakova* ◆ *L’Anatra da Richiamo* ◆ *Praga d’oro e nera* ◆ *Kurs na chudšee: absurd kak kategorija teksta u Danila Charmsa i Semjuelja Bekketa* ◆ *Dějiny Československa očima Dikobrazu* ◆ *Nevinni Čudovišta* ◆ *Mačo ne plačut* ◆ *Luka Mudišičev i Nikolaj Nikolaevič* ◆ *Pochorony kuznečika* ◆ *Slovar’ ruskij brani* ◆ *Istorija i mify leningradskoj neoficial’noj literatury*



## ◆◆ eSamizdat 2004/1

**DIALOGHI** ◆ Giuseppe Dell’Agata (Catalano & Guagnelli) ◆ Patrik Ouředník (Catalano)

**ARTICOLI** ◆ “Il dibattito critico degli anni Venti sulla letteratura russa di emigrazione e la ‘nota praghese’: M. Slonim e A. Turincev” (Renna) ◆ “Ai margini della pittura sovietica non ufficiale degli anni Settanta e Ottanta: Erik Bulatov” (Bertelé) ◆ “*Il corsivo è mio*. Viaggio attraverso la memoria di Nina Berberova” (Antonucci) ◆ “La rinascita religiosa russa d’inizio secolo e l’emigrazione” (Mazzanti)

**RISTAMPE** ◆ G. Dell’Agata, “La questione della lingua presso i cechi: le apologie del ceco nell’ultimo quarto del XVIII secolo” ◆ G. Dell’Agata, “Storia della questione della lingua in Bulgaria”

**TRADUZIONI** ◆ J. Hašek, *Come nascono i presidenti del consiglio in Italia* (Corduas) ◆ P. Ouředník, *Europeana. Breve storia del ventesimo secolo* (Ruggera) ◆ S.I. Witkiewicz, *Cocaina* (Ajres) ◆ S. Stratanovskij, “*Russofobia*” e *altri testi* (Sabbatini) ◆ J. Heisler, *Mete ignote* (Tria) ◆ L. Amejko, *Farrago* (Pompeo)

**ANKETY** ◆ Angelo Maria Ripellino. *A 25 anni dalla morte e 80 dalla nascita* (II)

**ARCHIVI** ◆ “Un episodio che non ha cambiato il corso della storia. L’assedio di Praga del 1648 in due testimonianze inedite” (Catalano) ◆ “Giovanni Pieroni: un informatore medico al seguito del generale Wallenstein” (Carrai)

**RECENSIONI** ◆ *DPP(NN). Dialektika Perechodnogo Perioda iz Niotkuda v Nikuda* ◆ *Tra Mosca e Petuški* ◆ *L’assassino delle vedove* ◆ *Il buio* ◆ *Requiem per il campanaro* ◆ *Moscovia-de* ◆ *Il tempo dei miracoli* ◆ *SFRJ za ponavljače – turistički vodič* ◆ *Avangard i okrestnosti* ◆ *Polskie przekłady włoskiej poezji lirycznej od czasów najdawniejszych do 2002 roku* ◆ *Ragazzi di zinco* ◆ *Vremja “Č.”. Stichi o Čečne i ne tol’ko / Rjadom s Čečne* ◆ *Immaginando i Balcani* ◆ *Storia dell’impero asburgico 1700–1918* ◆ *Tra speranze e delusioni. La Bulgaria a Versailles* ◆ *Glosse storiche e letterarie I*



## ◆◆ eSamizdat 2004/2

**DIALOGHI** ◆ Riccardo Picchio (Marcialis) ◆ Viktor Erofeev (Dinelli)

**ARTICOLI** ◆ “Il russo in vetrina. Indagini sulla lingua dei partecipanti a *Za steklom*” (Bocale) ◆ “Moltissimi sono i verseggiatori, pochi i Poeti”. La cultura italiana nell’Europa centrale del XVII e XVIII secolo” (Catalano) ◆ “Le fantastique dans les ballades de Žukovskij” (Samokhina-Trouvé) ◆ “La produzione dell’identità e il linguaggio del desiderio. Note a margine di *Rudolf* di Marian Pankowski” (Amenta) ◆ “Oskar Rabin, pittore realista” (Fedrigo) ◆ “Le slogan politique dans l’*anekdot*. Réactions linguistiques à la manipulation communicative” (Visani) ◆ “La lingua di Costantino di Preslav” (Gallucci)

**RISTAMPE** ◆ R. Picchio, “La crisi di sviluppo dell’intelligencija slava” ◆ A.M. Ripellino, “Gli esordi di uno slavista” (Wildová-Tosi)

**TRADUZIONI** ◆ V. Nezval, *Appello agli amici* (Catalano) ◆ Ju. Tynjanov, *Autobiografia* (Accattoli) ◆ V. Kataev, *Il governo dei lacchè* (Lena-Corritore) ◆ I. Varšavskij, *Non ci sono sintomi preoccupanti* (Bartoni) ◆ D. Davydov, S. L’vovskij, I. Šostakovskaja, K. Medvedev, D. Gatina, A. Sen-Sen’kov, I. Kukuljin, Dm. Kuz’mín, E. Lavut, M. Gronas, *I poeti di Vavilon* (Maurizio) ◆ G. Ivanov, *La disintegrazione dell’atomo* (Guagnelli)

**ANKETY** ◆ “*Nella profondità delle cave siberiane...*”. Il dottorato di ricerca e la slavistica

**BIBLIOGRAFIE** ◆ Angelo Maria Ripellino. *Bibliografia* (Pane)

**ARCHIVI** ◆ “Il cavaliere rose-croix e il filosofo stanco. Nuove lettere di Umberto Zanotti-Bianco ad Aleksej Konstantinovič Lozina Lozinskij” (Guagnelli) ◆ “Hitler a Praga” (Corduas)

**RECENSIONI** ◆ *Opere scelte* (Hrabal) ◆ *L’angelo del Caucaso* ◆ *69 cassette* ◆ *Russendisko* ◆ *Corvo bianco / Il cielo sopra Varsavia* ◆ *Diario di un fallito* ◆ *Pelagija e il bulldog bianco* ◆ *Pelagija e il monaco nero* ◆ *Viaggio a Kašgar e altre storie* ◆ *Sraženie pri Peterburge* ◆ *La classe morta* ◆ *Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore* ◆ *Firenze, Brodskij e la poesia dell’Europa orientale* ◆ *Storia della letteratura polacca* ◆ *Oltre il disgelo* ◆ *Sole rosso su Praga* ◆ *Nič v labiryncie požadania* ◆ *Kabaretiana* ◆ *Sovremennij Russkij Jazyk* ◆ *Jan Nemeč* ◆ *Il cinema, il teatro, l’arte* ◆ *Ethnos, Nacija, Nacionalizám* ◆ *Raccolto di dolore* ◆ *Breve storia dei paesi cechi* ◆ *Glosse storiche e letterarie II*



## ◆◆ eSamizdat 2004/3

**DIALOGHI** ◆ Nina Kauchtschischwili (Burini & Piretto) ◆ Georges Nivat (Sabbatini)

**ARTICOLI** ◆ “Temi e problemi dell’agiografia russa al femminile nei secoli X-XVII” (Ferro) ◆ “O razgovornoj reči i pis’mennoj tradicii v ruskogo literature XVII-go veka” (Henderson Stewart) ◆ “La chancellerie secrète comme source d’inspiration d’une nouvelle russe? L’affaire Sko-beev (mai 1722)” (Gonneau) ◆ “Il ‘Ciclo di Olsuf’ev’: introduzione ai problemi di catalogazione e lettura dei testi” (Sulpasso) ◆ “Gogol’ e il natale di Roma 1837” (Giuliani) ◆ “Social’naja istorija pitejnych zavedenij v Rossii: obščestvennaja rol’ kabaka v žizni derevenskoj obščiny (konec XIX-načalo XX veka)” (Nedjalkova Travert) ◆ “Le chemin de l’âme vers l’au delà dans la culture russe traditionnelle” (Conte) ◆ “Les éditions de l’histoire et de l’autobiographie de Van’ka Kain (présentation provisoire)” (Rai Gonneau) ◆ “Johann Weichard Valvasor: polimata, nonché avvincente narratore nella Carniola del Seicento” (Bidovec) ◆ “I processi di Mosca e la campagna stalinista contro il formalismo visti da Praga” (Tria) ◆ “Boris Jakovenko e la cultura filosofica europea: una ricostruzione biografica” (Renna)

**RISTAMPE** ◆ Ju. Lotman, “Architektura v kontekste kul’tury” ◆ N. Kauchtschischwili, “La funzione artistica dei nomi propri” ◆ L. Marinelli, “*Quo vadis?* Traducibilità e tradimento”

**TRADUZIONI** ◆ E. Muljarova, *Aria* (Dinelli) ◆ F. Hrubín, *Romanza per ficornio* (Cantarello) ◆ J. Strykowski, *Silenzio* (Amenta) ◆ G. Gazdanov, *Lampioni* (Caratozzolo) ◆ K. Teige, *Poetismo* (Tria)

**ARCHIVI** ◆ “Il pamphlet come arma politica: l’Arcangelo di Boemia” (Catalano) ◆ Z. Kalista, “*Itálie a česká barokní literatura*” (Catalano & Valášek)

**RECENSIONI** ◆ *La nuova poesia russa* ◆ *Un chilogrammo di esplosivo e un vagone di cocaina* ◆ *America* ◆ *Meta-morfosi* ◆ *Mir i chochot* ◆ *Il giorno dei soldati* ◆ *Alma* ◆ D.E. Galkovskij ◆ *Mauro Martini legge il dottor Živago* ◆ *Chi sono gli slavi?* ◆ *Puškin: kratkij očerk* ◆ *Dostoevskij: l’occhio e il segno* ◆ *Czytając Polskę* ◆ *Sovremennij gorodskoj fol’klor* ◆ *Autoritratto autocritico* ◆ *Le lance di cartone* ◆ *L’Europa centrale. Conflittualità e progetto* ◆ *La Congregazione italiana di Praga* ◆ *Die Jesuiten in Wien* ◆

In questo numero contribuiti di:

Alessandro Ajres	Irina Kokochkina
Alessandro Amenta	Eva Krátká
Alessandra Andolfo	Lubomír Lipták
Roberto Adinolfi	Osip Mandel'stam
Maria Grazia Bartolini	Giulia Marcucci
Paolo Benati	Leonardo Masi
Milly Berrone	Massimo Maurizio
Giulia Bottero	Sergio Mazzanti
Emanuela Bulli	Jan Mukařovský
Marco Caratozzolo	Paolo Nori
Alessandra Carbone	Viviana Nosilia
Alessandro Catalano	Laura Piccolo
Marzia Cikada	Ilaria Remonato
Giuseppe Dell'Agata	Catia Renna
Tiziana D'Amico	Marco Sabbatini
Izabela Filipiak	Laura Sestri
Angelo Floramo	Elena Simonato
Elena Fratto	Jana Sovová
Gajto Gazdanov	Hristo Smirnenski
Giulia Greppi	Elena Švarc
Simone Guagnelli	Marta Vanin
Gabriella Imposti	

Hanno inoltre partecipato Giovanna Brogi Bercoff, Guido Carpi, Giuseppe Dell'Agata, Gianfranco Giraudo, Rita Giuliani, Claudia Lasorsa, Luigi Magarotto, Luigi Marinelli, Nicoletta Marcialis, Gian Piero Piretto, Barbara Ronchetti, Claudia Scandura e Giorgio Ziffer