

eSamizdat

2004 (II) 2



ISSN 1723-4042

eSamizdat 2004 (II) 2

30 giugno 2004

AGGIORNATO IL 15 GIUGNO 2007

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

Progetto grafico e realizzazione pdf: Ombretta Gorini e Simone Guagnelli.

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

e-mail: redazione@esamizdat.it

Sede: Via Principe Umberto, 18 – 00185 Roma

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

Libri e materiale cartaceo possono essere inviati a Alessandro Catalano, Via Principe Umberto, 18 – 00185 Roma o a Simone Guagnelli, Via Enrico De Nicola, 3 – 00044 Frascati (Rm)

Articoli e altri contributi elettronici vanno inviati in formato word o \LaTeX all'indirizzo redazione@esamizdat.it.

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

www.esamizdat.it

Dialoghi

“Le cose che non sappiamo sono tante, tantissime”.
Dialogo con Riccardo Picchio
su passato, presente e futuro della slavistica

9–13

A cura di Nicoletta Marcialis

“Se la vita è imperfetta,
anche il testo deve esserlo”.
Dialogo con Viktor Erofeev

15–24

A cura di Marco Dinelli

Articoli

Il russo in vetrina.
Indagini sulla lingua dei partecipanti
a *Za steklom*

27–33

Paola Bocale

“Moltissimi sono i verseggiatori, pochi i poeti”.
La cultura italiana nell’Europa centrale
del XVII e XVIII secolo

35–50

Alessandro Catalano

Le fantastique dans les ballades de Žukovskij

51–59

Svetlana Samokhina-Trouvé

La produzione dell’identità e il linguaggio del desiderio.
Note a margine di *Rudolf* di Marian Pankowski

61–68

Alessandro Amenta

Oskar Rabin, pittore realista

69–87

Elena Fedrigo

Le slogan politique dans l’*anekdot*.
Réactions linguistiques
à la manipulation communicative

89–95

Federica Visani

La lingua di Costantino di Preslav.
Učitel’noe Evangelie:
lingua e tecnica di traduzione

97–120

Eleonora Gallucci

Ristampe

La crisi di sviluppo dell’intelligencija slava

123–132

Riccardo Picchio

Gli esordi di uno slavista

135–145
(Con un intervento di
Alena Wildová-Tosi)

Angelo Maria Ripellino

Traduzioni

Appello agli amici	149–150 (Alessandro Catalano)	Vítězslav Nezval
Autobiografia	151–160 (Agnese Accattoli)	Jurij Tynjanov
Il governo dei lacchè	161–174 (Andrea Lena-Corritore)	Valentin Kataev
Non ci sono sintomi preoccupanti	175–186 (Stefano Bartoni)	Il'ja Varšavskij
I poeti di Vavilon	187–204 (Massimo Maurizio)	Danila Davydov, Stanislav L'vovskij, Irina Šostakovskaja, Kirill Medvedev, Dina Gatina, Andrej Sen-Sen'kov, Il'ja Kukul'in, Dmitrij Kuz'min, Evgenija Lavut, Michail Gronas
La disintegrazione dell'atomo	205–223 (Simone Guagnelli)	Georgij Ivanov

Ankety

“Nella profondità delle cave siberiane...”. Il dottorato di ricerca e la slavistica	227–248	Rispondono 29 dottorandi e dottori di ricerca
--	---------	--

Bibliografie

Angelo Maria Ripellino. Bibliografia	251–274	A cura di Antonio Pane
--------------------------------------	---------	------------------------

Archivi

Il cavaliere rose-croix e il filosofo stanco. Nuove lettere di Umberto Zanotti-Bianco ad Aleksej Konstantinovič Lozina-Lozinskij	277–283	A cura di Simone Guagnelli
Hitler a Praga	285–286	A cura di Sergio Corduas

Recensioni

B. Hrabal, <i>Opere scelte</i>	289–293	Alessandro Catalano
A. Kurkov, <i>L'angelo del Caucaso</i>	293–294	Agnese Accattoli
G. Petrović, <i>69 cassette</i>	294–295	Alessandra Andolfo
W. Kaminer, <i>Russendisko</i>	295–297	Milly Berrone
E. Limonov, <i>Diario di un fallito</i>	297–299	Milly Berrone
A. Stasiuk, <i>Corvo bianco; Il cielo sopra Varsavia</i>	299–300	Marzia Cikada
B. Akunin, <i>Pelagija e il bulldog bianco</i>	300–301	Massimo Maurizio
B. Akunin, <i>Pelagija e il monaco nero</i>	302–303	Massimo Maurizio
I. Ulanovskaja, <i>Viaggio a Kašgar e altre storie</i>	303–304	Giulia Bottero
M. Meklina, <i>Sraženie pri Peterburge</i>	305–307	Marina Sorina
T. Kantor, <i>La classe morta</i>	307–308	Alessandro Ajres
J.A. Komenský, <i>Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore</i>	308–310	Alessandro Catalano
<i>Il cambio del vento.</i> <i>Firenze, Brodskij e la poesia dell'Europa orientale</i> <i>Semicerchio</i> , 2003 (XXVIII), 1	310–311	Marco Sabbatini
<i>Storia della letteratura polacca</i>	311–313	Alessandro Ajres
M. Martini, <i>Oltre il disgelo.</i> <i>La letteratura russa dopo l'Urss</i>	313–315	Marco Sabbatini
A. Catalano, <i>Sole rosso su Praga</i> <i>La letteratura ceca tra socialismo e underground</i> <i>(1945-1959)</i>	315–317	Massimo Tria
G. Ritz, <i>Niç w labiryńcie pożądanja.</i> <i>Gender i płeć w literaturze polskiej</i> <i>od romantyzmu do postmodernizmu</i>	317–319	Alessandro Amenta
J. Tuwim, <i>Kabaretiana</i>	319–320	Leonardo Masi

<i>Sovremennyyj Russkij Jazyk: Social'naja i funkcional'naja differenciacija</i>	320–321	Paola Bocale
<i>Jan Nemeč. Il cinema della Nouvelle Vague cecoslovacca</i>	321–322	Lorenzo Pompeo
A. Wajda, <i>Il cinema, il teatro, l'arte</i>	323–324	Lorenzo Pompeo
V. Todorov, <i>Ethnos, Nacija, Nacionalizăm. Aspekti na teoriata i praktika</i>	324–326	Giacomo Brucciani
R. Conquest, <i>Raccolto di dolore Collettivizzazione sovietica e carestia terroristica</i>	326–328	Emanuela Bulli
A. Chiribiri, <i>Breve storia dei paesi cechi</i>	328–330	Pavel Helan
Glosse storiche e letterarie II	330–334	Alessandro Catalano

Nove mesi fa, pubblicando il primo numero di questa nuova rivista di studi slavi (integralmente Open Access), eravamo pieni d'entusiasmo, ma anche di timori. Oggi possiamo dire che molte delle nostre paure erano infondate: in generale siamo stati accolti con gran simpatia e anche ai più scettici cominciano a scarseggiare i mattoncini dell'indifferenza. Certo internet suscita ancora qualche diffidenza, ma la scelta di proporre anche una forma cartacea di eSamizdat sta dando i suoi frutti anche tra i più sospettosi. A giudicare dalla quantità di download della rivista (ma spesso anche di singoli articoli) sembrerebbe proprio che la nostra impressione di un'assenza di spazi fosse più che giustificata. Probabilmente, anche senza la nostra presenza, alcune delle cose che proponiamo sarebbero (forse) state in futuro pubblicate altrove, ma ci ha fatto particolarmente piacere sapere che molte di esse sono nate e sono state portate a termine proprio sapendo che si era aperto questo nuovo spazio del tutto indipendente da ogni istituzione.

Alla vigilia dell'estate eSamizdat torna con un numero speciale di cui andiamo particolarmente fieri: per un insieme di piacevoli circostanze abbiamo abbondantemente superato, in un numero che doveva essere più smilzo dei precedenti, le dimensioni del numero unico del 2003 (varrà peraltro la pena di far notare che le oltre trecento pagine della rivista ammontano a poco meno di 700 cartelle di 2000 battute). Di questo passo, oltre a essere la rivista più regolare nelle uscite e l'unica su internet, rischiamo di diventare presto anche la più voluminosa. In questo caso ci sembra poi che alla quantità si unisca anche la notevole qualità dei materiali proposti (si tratti della nuova bibliografia di Angelo Maria Ripellino o dell'intervista a Riccardo Picchio, delle traduzioni di testi inediti in italiano o degli articoli che spaziano dalla linguistica alle arti figurative). Tutto ciò è stato possibile grazie alla collaborazione di molte persone entusiaste (ci piace ringraziare in particolar modo Marie-Emmeline Vanel e Marta Vanin) e alla decisione di creare una redazione più larga, che debutta con questo numero e che ci ha aiutato in misura determinante nella sua riuscita (a Marco Dinelli si sono aggiunti Silvia Burini, Andrea Lena Corritore, Ombretta Gorini, Catia Renna, Marco Sabbatini e Massimo Tria).

La quantità di persone che ci hanno scritto in questi mesi ci ha reso particolarmente felici, anche perché il nostro progetto originario mirava soprattutto alla creazione di una nuova rete di contatti che prescindesse dalle gerarchie universitarie. Anche le critiche (quasi sempre costruttive e affettuose) ci hanno aiutato a capire meglio di cosa si sente effettivamente bisogno e che cosa dovremo ancora limare. Importante, per comprendere a tutti gli effetti la portata dell'iniziativa che avevamo avviato, è stata l'occasione della presentazione pubblica del primo numero, realizzata grazie all'invito di Rita Giuliani. Particolarmente fruttuosa, anche per la conoscenza di tanti dottorandi a noi del tutto sconosciuti, è stata poi l'esperienza del seminario di Gargnano, organizzato da Gian Piero Piretto. Da questo intenso approfondimento dei contatti è nata e si è consolidata l'anketa sulla condizione del dottorando che speriamo possa aprire, al di là di ogni particolarismo e preconetto, una vera discussione sul tema. Anche la collaborazione con la maggior parte delle case editrici (paradossalmente sono solo quelle cosiddette "specializzate" nell'area slava ad averci del tutto snobbato), mirata alla costruzione di un vero database di quanto la slavistica italiana produce (e anche da questo punto di vista la gran quantità di libri pubblicati all'anno è stata una vera sorpresa), sta funzionando a pieno regime e non è certo un caso che la rubrica delle recensioni risulti non soltanto una delle più nutrite, ma anche una delle più consultate.

Siamo ora alla vigilia di decisioni importanti che riguardano il futuro di eSamizdat, decisioni che sarebbe stupido anticipare. Basterà solo aggiungere che i nostri progetti sono ambiziosi e non è detto che, con un pizzico di fortuna e con la collaborazione dei vertici istituzionali della slavistica italiana, non ci riesca anche di realizzarli. Del resto continuiamo a pensare che per questa rivista l'avvenire debba essere radioso o non essere affatto. . .

Alessandro Catalano & Simone Guagnelli

Dialoghi

*“Le cose che non sappiamo sono tante, tantissime”.
Dialogo con Riccardo Picchio
su passato, presente e futuro della slavistica*

9-13

A cura di Nicoletta Marcialis

*“Se la vita è imperfetta,
anche il testo deve esserlo”.
Dialogo con Viktor Erofeev*

15-24

A cura di Marco Dinelli

“Le cose che non sappiamo sono tante, tantissime”.

Dialogo con Riccardo Picchio su passato, presente e futuro della slavistica

A cura di Nicoletta Marcialis

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 9–13]

Nicoletta Marcialis *Da tempo la redazione di eSamizdat mi ha chiesto di intervistarti per aprire con te il terzo numero della rivista, sono mesi che ci penso e mi chiedo: da dove cominciare? Poi mi è venuta in soccorso la Moratti, ho capito che oltre e prima ancora che lo slavista di fama mondiale tu rappresenti ai miei occhi quel mondo che lei vuole distruggere, un Giorgio Bocca della ricerca umanistica. Del resto, siete entrambi piemontesi. . .*

Riccardo Picchio Mi fa molto piacere, cara Nicoletta, che tu riconosca in me, ancor più che un “emerito” (ovvero pensionato) professore universitario, un vecchio antifascista. Basta questo a collocarmi nel campo della resistenza al berlusconismo, inteso in tutte le sue espressioni (tra cui il modo in cui la signora Moratti affronta ora la crisi dell’ Università).

Ti sono molto grato anche del lusinghiero accostamento a Giorgio Bocca. Non è facile mettere insieme il lavoro di un famoso giornalista (che io stimo e apprezzo molto) con quello di un filologo, noto solo – sia pure in diversi paesi – ai cultori di una determinata disciplina. Penso però che il tuo accostamento voglia essere un omaggio alla generazione – a cui anch’io appartengo – che dalla Resistenza a oggi ha lottato per reinserire l’Italia, dopo il disastro del fascismo, nella tradizione universalista trasmessaci dalla nostra cultura umanistica.

N.M. *Tu come me sei stato lettore di italiano all’estero, in Polonia, se non sbaglio. Ai miei tempi era una possibilità abbastanza accessibile, si partiva spesso sospinti dall’inquietudine generale di quegli anni, tutti viaggiavano in paesi lontani, siamo stati una generazione di migranti. Oggi i giovani faticano a trovare occasioni di soggiorno nei paesi slavi, eppure vanno, spinti dall’amore per i paesi di cui si occupano, dalla necessità di fare ricerca, dalla disoccupazione e dalla soffocante mancanza di spazio di*

un’Italia sempre più provinciale. Tu come ci sei andato? E cosa hai trovato?

R.P. Di andare in un paese slavo col finanziamento diretto o indiretto (scambi culturali) del Governo italiano mi è capitato, prima di diventare professore, due volte. La prima volta nel 1942. Avevo diciannove anni. C’era la guerra. Mi fu allora assegnata una borsa di studio straordinaria su richiesta del Prof. Enrico Damiani, dal quale avevo imparato, nel mio primo anno di Lettere, a borbottare fluentemente in bulgaro un certo numero di frasi, tanto da destare meraviglia non solo tra quelli che il bulgaro non lo sapevano per niente, ma anche tra quei bulgari di Roma che auspicavano la creazione in Italia di una bulgaristica universitaria, sulle orme appunto di Enrico Damiani, nonché dell’allora giovane poliglotta Luigi Salvini.

A Sofia avrei dovuto essere il rappresentante delle nuove generazioni studentesche dell’Italia mussoliniana. Il mio comportamento fu però deludente.

Siccome avevo pochi soldi, non entravo mai in un locale se non elegante, diciamo distinto. Mi feci subito degli amici, ma non del tipo che sarebbe piaciuto ai funzionari diplomatico-consolari della legazione d’Italia. Erano studenti piuttosto poveri, di vario orientamento anche se considerati in blocco dalle autorità “comunisti”. Poi saltò fuori che (fatto inaudito) io non ero nemmeno iscritto al GUF [Gruppo Universitario Fascista] di Roma. Il segretario italiano del fascio di Sofia sembrava deciso a farmela pagare, ma alla fine si limitarono a rispedirmi subito in Italia. In Bulgaria avevo fatto il “borsista” per quasi due mesi, avevo praticato la lingua in quella che oggi si chiamerebbe una piena “immersione”, ma non ero mai andato a lezione da nessuna parte.

N.M. *Non sapevo di questi tuoi esordi sofoti! Ma allora*

non sei stato lettore in Polonia?

R.P. Sì, fu la seconda volta che andai in un paese slavo con i soldi del governo, nel 1947. Ero laureato da poco. Venni nominato lettore di italiano all'Università di Varsavia, formalmente perché avevo superato un esame di idoneità (a esaminarmi fu un anziano ambasciatore che sapeva, se non proprio il polacco, il russo...); in realtà perché mi ero già fatto conoscere a Varsavia l'anno precedente, in occasione di un viaggio come inviato speciale dell'Avanti!. A Varsavia rimasi per due anni accademici: il tempo di migliorare le mie conoscenze polonistiche e anche di decidermi a lasciare per sempre politica e giornalismo dopo avere visto da vicino il muso duro dei "costruttori del socialismo" agli ordini di Mosca. Come vedi, il ricordo di quei tempi non mi porta a parlare male dell'Italia dei decenni posteriori. Il tema è difficile. Per quanto il mestiere di slavista sia stato arduo ai "tempi tuoi", non credere che ai "tempi miei" sia stato meglio. Dopo l'esperienza polacca, ritentai a Parigi, facendo molti mestieri prima di ottenere una borsa di studio, francese.

N.M. *Non ho mai pensato che il fascismo e la guerra fossero un bel periodo! Però mi sembra che lo spazio vitale, l'aria, buona o cattiva che sia, vada diminuendo col passare degli anni e delle generazioni. Mi sembra che i nostri giovani amici, studenti e aspiranti colleghi, siano costretti in un limbo apparentemente dorato (mai la giovinezza ha avuto tanti sponsorizzatori quanto oggi) e in realtà soffocante, ai margini della vita (se per vita si intende un lavoro, uno stipendio, una casa, una prospettiva, un futuro). Ma torniamo a te: decidi di lasciare politica e giornalismo e ti scopri "bulgarista"?*

R.P. Come ti dicevo, a Sofia, come studente non avevo combinato gran che. Fuori di ogni aula, con i miei amici, avevo imparato a comunicare in un bulgaro efficace, anche se approssimativo, ma di nozioni dotte, come "bulgaristica" o "slavistica" nemmeno l'ombra. Eppure, come mi si fa ancor oggi notare, non solo la lingua, ma anche certi motivi culturali tipicamente bulgari hanno continuato ad affiorare nei miei lavori. Perché? *Zashto?* mi si domanda. E io rispondo: *Zashtoto p'rvata ljubov njama da se zabravi.* È una risposta gigiona, che suscita facili applausi. Eppure contiene una dose di verità. Per

quanto riguarda, invece, la funzione della bulgaristica vera e propria, come "porta" magica che mi avrebbe introdotto nei giardini della slavistica, le cose non sono andate proprio così.

Per farmi capire dai giovani che si avviano oggi agli studi slavi (più di mezzo secolo dai "miei tempi"), mi sembra efficace insistere sulla infinità di macerie materiali e spirituali che facevano da sfondo ai nostri primi passi nel mondo culturale del post-nazifascismo. Non avevamo appigli sicuri. Gli studenti non pensavano tanto a scegliere, dopo la laurea, una buona "carriera", quanto a "farsi avanti" di giorno in giorno. Si studiavano le lingue "pensando" all'infittirsi delle reti di rapporti internazionali nei settori più disparati, dalla finanza alle arti, dai commerci alle scienze. Anche nel mio caso l'aver imparato, per varie circostanze, una lingua un po' strana come il bulgaro poteva portare a un utilizzo pratico in chissà quali misteriosi settori. Era più facile che venisse in mente l'Orient express che non la slavistica, o il bulgaro antico / paleoslavo.

Subito dopo la liberazione, mi misi a frequentare, oltre a quello di russo, i corsi di ceco, polacco, serbocroato e sloveno. Non c'è dubbio che volevo strafare. Si pensi che potevo dedicarmi a queste cose solo di mattina perché nel pomeriggio-notte avevo un lavoro serio come giornalista. Avevo fatto il "praticante" nella redazione del Messaggero sin dal 1941. Poi continuai la trafila della carriera giornalistica presso la Voce Repubblicana e infine l'Avanti!. Il tutto dava ai miei amici l'impressione di una gran confusione. Si pensi che seguivo anche corsi di letteratura tedesca e di filologia germanica, nonché di filologia romanza. Come se questo non bastasse, andavo alle lezioni di letteratura inglese. E fu proprio un insegnante d'inglese (s'era ancora prima dell'occupazione tedesca, in piena guerra agli ordini del duce e del re) a dirmi un giorno: "ma che pasticcio stai facendo? Che senso ha mettere insieme inglese e russo?". Risposi con una battuta impudente, di cui sono ancora intimamente fiero: "desidero specializzarmi – dissi – in Filologia Alleata"... La decisione di lasciare giornalismo e politica, maturata a Varsavia nel 1948, mi spinse quasi subito a tentare di "rifarmi una vita" nella carriera universitaria. Dalla Polonia mi trasferii in Francia. A Parigi, fatto l'inventario di quanto avevo studiato, o piuttosto studicchiato e imparicchiato, fino

a quel momento, conclusi che sarei stato adatto a fare lo storico dell'Europa Orientale. La conoscenza del tedesco e quella più che discreta del bulgaro, del polacco e del russo, nonché un'infarinatura delle altre lingue slave mi parevano un buon punto di partenza. E anche le esperienze giornalistico-politiche mi pareva che dovessero servire. La stessa nozione di "Europa orientale" non era tuttavia rintracciabile nell'ordinamento universitario italiano. Le vie di sbocco che praticamente mi restavano erano "Lingua e letteratura russa" e "Filologia slava". E a chi mi chiedeva perché mai preferissi la seconda alla prima, dicevo: "perché non ci sono ambasciate paleoslave".

E così divenni prima cultore e poi professore di "Filologia slava". Mi misi subito a cercare una definizione di questa materia. Ci provo ancora, di tanto in tanto, ora che ho ottanta anni.

N.M. *Te lo hanno chiesto infinite volte, ma comunque... puoi fare un confronto tra l'università americana e la nostra? Pensi che facciamo bene a imitarli, ammesso che li stiamo imitando, e non sciommiottando come pulciose bertucce.*

R.P. Sì, sono anni che non riesco a dare risposte chiare a questa ripetutissima domanda. Non ci riesco per la semplice ragione che non ne so abbastanza. Ho passato parecchi anni negli Stati Uniti insegnando sempre alla Graduate School di Yale, con qualche presenza marginale alla Columbia, a Harvard e in poche altre grandi università. Posso dire di conoscere vari volti della elite accademica d'America, ma non quella che, in Italia e in gran parte d'Europa, viene detta genericamente l'"università americana". L'immagine di uno standard americano dell'insegnamento superiore mi sembra legata alla nozione socio-culturale di College education, ossia di una cultura generale propria dei ceti dirigenti: cultura di tutto rispetto, ma non incentrata sulla ricerca scientifica. La ricerca è coltivata dai non molti allievi delle "Scuole graduate", ossia da specializzandi prescelti tra quanti, dopo il "College", aspirano a un dottorato ("Ph.D." per le nostre discipline umanistiche) di alta specializzazione.

A me pare che non sia il caso di fare confronti con i sistemi didattico-scientifici delle università italiane, da-

to che in Italia non ci sono né Colleges né Scuole graduate. Ciò che forse più colpisce è la differenza tra la concretezza socio-economica di chi negli Stati Uniti fa il mestiere di studente (con obblighi e diritti contrattuali come accade per ogni lavoratore) e la vaga identità sociale ed economica degli studenti italiani (penso in particolare ai nostri di Lettere), che spesso non si capisce "che mestiere" facciano.

N.M. *Chi non ti conoscesse (è un exemplum fictum) potrebbe pensare che tu sia un prezzolato agente della Slavia orthodoxa. Cosa pensi del fatto che a sottolineare la portata modellizzante della concezione del mondo ortodossa sia stato un laico?*

R.P. Se non sono diventato un "agente prezzolato" della *Slavia orthodoxa* non è solo perché non ho la minima attitudine per quel genere di attività, ma anche perché non avrei saputo a chi rivolgermi. Anche a consultare le pagine gialle, i bandi di concorso, gli annunci pubblicitari del mondo intero, mai avrei trovato un indirizzo postale o elettronico, o comunque un recapito della *Slavia orthodoxa*. E questo non perché, come dicono i miei oppositori, la *Slavia orthodoxa* non esiste, ma perché è tutt'altra cosa. Non è né oggetto materiale né istituzione, ma è formula definitoria di un insieme di fenomeni culturali. Che poi a occuparsi specificamente di questi problemi sia un laico come me, piuttosto che un religioso presumibilmente meglio ferrato in storia dell'ortodossia slava, non sono sicuro che sia un sintomo di grande rilevanza. È vero che i contributi più cospicui a questi studi li hanno dati, tra Otto e Novecento, pensatori, storici, linguisti e filologi "secolari". Tutto sommato, mi sembra però più utile badare alla effettiva libertà mentale di quanti cercano il vero senza preconcetti, che non alla fatua distinzione mondana, puramente formale, tra "laici" e "cherchi" (di cui, con irata violenza verbale, parla anche Dante in *Inferno* XVIII, 116–117).

N.M. *Tra i temi che hai affrontato nel corso delle tue ricerche uno mi è particolarmente caro: la questione della lingua presso gli slavi. La tua analisi del rapporto tra uso apostolico e uso liturgico nel IX secolo, basilare per qualsiasi tentativo di comprensione della missione cirillometodiana,*

ha attraversato, se non sbaglio, diverse fasi: inizialmente, diciamo nel 1972 nella Questione della lingua, difendi la chiesa di Roma dall'accusa di essere "nemica delle lingue", ricostruendo la politica linguistica della chiesa missionaria. Una decina d'anni dopo, in due saggi del 1981 (Lingua d'apostolato e lingua liturgica e Il posto della letteratura bulgara), fornisci invece una nuova spiegazione del contrasto tra papato e Metodio e della apparente contraddizione tra diverse epistole papali contrapponendo all'uso apostolico due tipi di uso liturgico, quello stretto (i misteri) e quello ampio (la partecipazione popolare al rito).

Qual è oggi la tua opinione al riguardo?

R.P. Intanto, cara intervistatrice, permettimi di elogiare il modo nitido e conciso con cui hai formulato la domanda. Sono d'accordo con te che i termini essenziali di questa indagine sono da cercarsi nei modi d'impiego (liturgico e apostolico nel nostro caso, ma anche esegetico, dottrinale, e così via) degli strumenti linguistici ancor più che nei loro pregi intrinseci, veri o presunti che siano. Da parte mia non credo di avere grandi novità da far conoscere. Attendo nuovi stimoli per magari reinserirmi nella discussione, fintando che mi restano idee e forza.

N.M. *In un recente intervento Graciotti ha messo in discussione la tua identificazione di una Slavia ortodossa contrapposta a una Slavia romana, ricordando la presenza di troppe realtà che non si lascerebbero ricondurre né all'una né all'altra, o perché ibride (la Croazia glagolitica, la Rutenia cattolica), o perché altre (la Slavia musulmana). A me sembra invece che anche le vicende di questi ultimi decenni, per esempio il graduale assorbimento nell'Unione Europea, confermino la validità macrostrutturale di quella dicotomia. A entrare per primi sono stati i paesi della Slavia romana, la Balcania è in lista d'attesa, la Terza Roma non la vuole nessuno. . .*

R.P. Non mi sembra che le divergenze fra le idee di Graciotti e le mie siano radicali. Una riprova ne può essere scorta negli stessi punti che tu citi come esempi. Sono temi – dalla “Croazia glagolitica” alla “Rutenia cattolica”, sino alla “Slavia musulmana” – a cui mi sono riferito sin dagli inizi della mia ricerca più di trenta anni fa. Io mi ci riferisco proprio per sottolineare la natura culturale, e non politico-istituzionale, delle due Slavie

(che non hanno delimitazioni fisse in senso territoriale o giurisdizionale). Non mi pare che questo impedisca a nessuno di servirsi di criteri diversi, per fini chiaramente diversi. Dibattiti come questo restano, comunque, sempre aperti.

N.M. *Le rivendicazioni identitarie di tanti popoli slavi, dai rusini ai montenegrini, la separazione di cechi e slovacchi, il divorzio di serbi e croati, il malcontento bosniaco, provocano la nascita di nuove lingue slave, la costruzione di nuovi canoni, di nuove identità letterarie e non. Quale deve essere secondo te la posizione dello slavista di fronte a questa esplosione della Slavia?*

R.P. Mi sembra evidente che, di fronte a tanti cambiamenti nel mondo slavo, il primo dovere di uno slavista sia oggi quello di aggiornarsi. Se da un lato è inevitabile che la fluidità della situazione porti in primo piano i contemporaneisti di ogni specie (dalla letteratura alla sociologia, alla linguistica, alla religione o alle scienze politiche) è anche vero che ogni “sintomo” andrà interpretato alla luce di adeguate “anamnesi”. L'analogia con il dominio scientifico, suggeritaci dalla terminologia medica, è sottolineata dal rischio che gli studi umanistici si isolino, e non sappiano più esprimersi nel linguaggio comune. Se ciò accadesse la società contemporanea non investirebbe più nemmeno un centesimo in imprese tanto dubbie ed esotiche. Evidentemente non si tratta di svendere le nostre conoscenze sul mercato generale dei consumi, ma di esporre le nostre mercanzie nel mercato dei preziosi culturali. Non è questo un discorso che si possa fare con tutti. Bisogna trovare, in una società civile, i giusti interlocutori. Intanto, agli slavisti conviene dedicarsi al miglioramento-aggiornamento della propria preparazione.

N.M. *Purtroppo l'anamnesi non è solo trascurata, ma direi quasi sgradita. Prendi gli stessi slavi: se in pieno romanticismo hanno cercato sicurezza nel sentimento di appartenenza a una grande patria slava, a un patrimonio linguistico e culturale comune, oggi sembrano del tutto indifferenti al richiamo “panslavista”, e desiderosi soltanto di essere europei come gli altri. Come la pensi?*

R.P. Forse anche loro hanno cercato e non trovato *Slavia (ortodossa e romana)* nelle *Pagine gialle!*

N.M. *Insomma, non c'è verso di costringerti in un ruolo di serio padre nobile! Un'ultima domanda: cosa consiglieresti ai giovani che oggi vogliono intraprendere studi slavistici (non dirmi: di lasciar perdere!, siamo ottimisti e speriamo che la Moratti scompaia dalla nostra vita). Cosa resta ancora da studiare, dopo che diverse generazioni di studiosi sembrano avere detto ormai tutto?*

R.P. Anche se a qualche giovane sembra così, non è certamente vero che, negli studi slavi, sia già stato detto tutto. Le cose che non sappiamo – anche in campi fon-

damentali come i rapporti slavo-latini, slavo-greci, slavo-germanici o slavo-turchi – sono tante, tantissime. Lo stesso vale per molti altri settori, fuori della comparatistica. Certo, anche per arrivare ad avere un orientamento preliminare, il lavoro da fare è tanto e duro. Speriamo che ai ricercatori veri, ben preparati e di talento, l'Italia di domani voglia e possa offrire condizioni di lavoro e mezzi adeguati.

[Roma, 11 giugno 2004]

“Se la vita è imperfetta, anche il testo deve esserlo”.

Dialogo con Viktor Erofeev

A cura di Marco Dinelli

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 15–24]

Marco Dinelli *Viktor, so che stai ultimando un romanzo che è in qualche modo legato alla figura di Stalin. Una cosa che mi ha sempre affascinato e allarmato allo stesso tempo è l'assenza di un senso di colpa storico nella coscienza russa (a differenza dell'atteggiamento dei tedeschi nei confronti del nazismo) per le decine di milioni di vittime in settant'anni di comunismo, e in particolare per gli orrori dell'epoca staliniana. Sembra che il fascino del capo carismatico di fronte al quale si prova una sorta di “timore di Dio” sia un bisogno radicato nella mentalità russa. Cosa ne pensi?*

Viktor Erofeev Il libro s'intitola *Chorošij Stalin* [Lo Stalin buono], è un romanzo, ma lo è in modo piuttosto insolito e rischioso, perché si tratta di un romanzo con personaggi reali. Ossia tutti i personaggi di questo romanzo sono inventati, sebbene siano, allo stesso tempo, reali. Hanno nome e cognome. Onestamente, non ho mai visto un romanzo del genere. Non è un romanzo autobiografico anche se ad agire siamo fondamentalmente io e mio padre: è *Padri e figli* in una interpretazione assolutamente nuova, senza essere però legato a Turgenev né nella trama né in senso postmoderno. Lo “Stalin buono” è praticamente mio padre, colui che mi ha dato una buona educazione. La mia rivolta contro questo Stalin buono rappresenta la rivolta dell'intelligencija russa contro il potere. Come nel racconto *Popugajčik* [“Il perrocchetto”, *Schegge di Russia*, Fanucci, Roma 2002, pp. 111–127], anche in *Chorošij Stalin* compaiono alcuni stereotipi profondi della storia russa. Il libro è già scritto, ora mi sto occupando della revisione. A marzo uscirà in Germania e ad aprile qui in Russia. È già pronta la traduzione in tedesco, ma dopo la mia revisione la povera Beate [Beate Raush, traduttrice tedesca dal russo] dovrà tradurlo una seconda volta.

Potrà sembrare paradossale, ma la colpa, la responsa-

bilità storica e il processo allo stalinismo sono questioni che qui non vengono affrontate. Ho tentato di far apparire Stalin come il Dio russo che ha indossato la maschera di georgiano, è vissuto per trent'anni, e poi, nel 1953, si è tolto la maschera. Cioè analizzo Stalin come personificazione del Dio russo. Ne viene fuori un mito e una metafisica piuttosto inediti, poiché nessuno ha mai considerato Stalin sotto questo aspetto. Ho cercato abbastanza a lungo questo approccio. Lo stesso è successo quando cercavo lo stile del romanzo *Russkaja krasavica* [La bella di Mosca, Rizzoli, Milano 1991] e non riuscivo a trovarlo, ma poi, una volta trovato, tutto ha preso forma. Insomma, è un libro sul Dio russo che ha indossato, non si sa per quale motivo (ma Dio è sempre Dio, non è possibile chiederglielo) una maschera, si è finto un georgiano e ha asservito la coscienza russa a tal punto che la coscienza russa non si è ancora rimessa da questa metafora. Perciò la coscienza russa non è in grado di giudicare il Dio russo, perché Dio non viene mai giudicato, semmai è lui a giudicare. Con Hitler non è andata così, e non appena mi è venuta in mente questa metafora, ho capito l'enorme differenza che esiste fra Hitler e Stalin nelle coscienze nazionali. La seconda cosa che ho capito è che il Dio russo e la coscienza russa si riversano l'uno nell'altra, Dio prende le fattezze del popolo e il popolo quelle del Dio russo. Perciò quale processo si potrebbe tentare? Non solo non è possibile giudicare Dio, ma è ancor più difficile giudicare il proprio Super-Io, cioè Dio che si è riversato nella coscienza russa. Ecco, in sostanza, ciò di cui parla il libro, e padre e figlio vivono sotto il sole di questo Dio, sotto un sole molto vicino, perché in questo libro, come del resto anche nella vita reale, Stalin praticamente si innamora di mio padre. Qui si delinea il tema dell'innamoramento, e anche questa è una mossa assolutamente inaspettata. Noi conosciamo lo Stalin

adirato, trionfante, vincente, il generalissimo, ma non conosciamo lo Stalin innamorato. E qui si innamora di un giovane che gli fa da interprete, che conosce nel suo studio; al primo incontro lo fa talmente ridere che ne serberà a lungo il ricordo. E forse proprio l'incontro con questo giovane lo costringe per la prima volta a pensare alla necessità di sostituire i vecchi che erano al suo servizio e di assumere bei giovani come mio padre. Nel libro si avverte il contrasto fra la realtà storica e la realtà metaforica propria del romanzo. Ed è qui che si annida il pericolo maggiore: lasciarsi prendere la mano dai simboli, perché allora verrebbe fuori una roba alla Tarkovskij, che io non sopporto. Tuttavia voglio conservare l'elemento mitologico, tenendomi allo stesso livello di profondità della coscienza joyciana, anche se Joyce non c'entra niente. Insomma, è un romanzo in cui ho tentato di unire cose che di solito sono legate fra loro in modo piuttosto incerto. È venuto fuori un romanzo abbastanza lungo, 400 pagine finora, forse lo accorcerò un poco per raggiungere la trasparenza necessaria. Ed è scritto in maniera piuttosto inusuale, per me. Per la prima volta nella mia vita ho scritto un romanzo descrittivo. In fondo, è una vecchia tecnica del XIX secolo, ma questa tecnica è riempita con contenuti ultramoderni. Perciò grazie al contrasto fra la forma e il contenuto, il romanzo è sottoposto a una tremenda pressione interna, una sorta di compressione. Sebbene oggi i romanzi descrittivi vengano letti come qualcosa che appartiene al passato, mi sono voluto mettere alla prova lavorando in questo modo.

M.D. *Tu sei forse il più impegnato fra gli scrittori russi contemporanei: basti pensare alla lettera che hai inviato al presidente Putin per esprimere la tua protesta contro le persecuzioni che gli scrittori russi hanno subito in questi ultimi tempi. Quando è uscito il tuo libro Enciklopedija ruskij duši [Enciclopedia dell'anima russa], abbiamo parlato insieme della possibilità di un cambiamento della società russa, che potrebbe avvenire solo nel caso in cui la collettività prendesse coscienza dei propri mali e partisse da questa consapevolezza per crescere e rinnovarsi. Ora che le elezioni hanno dimostrato che la Russia non sceglie la democrazia, ma conferma le tendenze conservatrici degli ultimi anni, prolunga per così dire il clima di "stagnazione" putiniana, non hai l'impressione che non ci sia più alcuna*

speranza che la situazione cambi? Cosa significa scrivere in tale atmosfera?

V.E. Mi fai delle domande veramente difficili! Il fatto è che l'*Enciklopedija* non è affatto uno scherzo, è proprio la constatazione del fatto che i russi non possono scegliere la democrazia. Ma io l'ho scritta in un'epoca piena di speranze. In questo consisteva l'audacia del libro, perché se l'avessi scritto in un'epoca di stagnazione, il risultato sarebbe stato nullo. Invece ho voluto analizzare alcuni stereotipi profondi della coscienza russa proprio nel momento in cui cominciavano a tentennare. Come ricorderai, la fine del libro non lascia intravedere alcuna via d'uscita... e questa è la situazione che si sta configurando davanti ai nostri occhi. Sulle colline di Lenin due idioti erigono un monumento a un nuovo Dio. È quello che sta succedendo, in fondo. Tutto era cominciato dall'idea di neutralizzare un tipo chiamato il Grigio, e va a finire che il Grigio diventa un nuovo Dio. Provo un po' di spavento, ora, perché uno scrittore pensa che ciò che scrive sia un gioco, ma quando questo gioco diventa realtà... è come se si avesse messo in moto il reale con la propria energia.

Quanto all'impegno, una volta ho scritto che nella vita arriva un momento in cui diventa molto difficile trovarsi in un territorio straniero. I miei genitori dicono: "noi non andiamo alla dacia a festeggiare il capodanno con gli amici, perché non riusciamo più a dormire fuori di casa. Bisogna dormire a casa propria". Probabilmente nella vita arriva il momento in cui capisci che questa maledetta politica vuole attirarti nel suo territorio, che bisogna pensare alle elezioni e che tu dipendi dal loro esito. Dipendi da certi assurdi movimenti giovanili che possono insultarti, come è successo al mio amico Vladimir Sorokin, a cui hanno dichiarato guerra aperta. Basta andare a vedere il loro sito [lo scrittore allude al movimento giovanile filoputiniano Iduščie vmeste (Camminiamo insieme), che ha condotto numerose campagne contro gli scrittori contemporanei e ha denunciato, tra gli altri, lo scrittore Vladimir Sorokin per pornografia; il loro sito è all'indirizzo: www.idushie.ru] e leggere cosa scrivono: il loro odio è sconfinato. E guarda che scrivono anche su di me! Insomma ci si ritrova in un territorio con il quale bisogna in qualche modo fare i conti, perché questo territorio è all'interno del proprio

paese. Questo mi ha molto amareggiato. Non si tratta quindi di impegno, al contrario, il mio è un tentativo di disimpegno, di respingere tutto questo e di piantare picchetti, di isolarmi. La lettera aperta al presidente era scritta in un tono piuttosto brusco e sgradevole, ma era pur sempre un tentativo di dialogo. Perché se si comincia a perseguire persino gli scrittori, vuol dire che la situazione potrebbe da un momento all'altro precipitare. Ma in questo dialogo la domanda più importante riguarda la direzione in cui ci si sta muovendo. Ora alla Russia non serve alcun autoritarismo e se Putin e l'attuale regime politico si muoveranno in questa direzione commetteranno un grave errore. La storia russa si ripeterebbe per l'ennesima volta. Forse non sarà altrettanto sanguinosa, ma sarà fetente, come disse Alessandro III: una politica estera piuttosto misurata ma, all'interno, questo fetente blocco nazionalistico. Questo non ha aiutato la Russia né all'epoca di Alessandro III né in altre epoche. Ora non c'è più tempo, perché intorno alla Russia crescono giganti come la Cina, l'Unione Europea, l'India, giganti con un enorme potenziale economico. E la Russia somiglia a una ragazza impazzita che ritiene di avere quell'enorme quantità di forze e di potere necessari per dialogare con questi vicini, ma che in realtà viene sorpassata bruscamente da altri concorrenti. L'autoritarismo, in sostanza, è una sorta di lavoro coatto, è un gulag, può essere più o meno duro, ma sempre di lavoro coatto si tratta. E i computer e gli aerei all'avanguardia non si fanno con il lavoro coatto. Adesso, ogni giorno che passa invano rappresenta una perdita enorme per la Russia, visto che, invece di aprirsi a una nuova civiltà senza aver paura di apparire poveri e sfortunati (non c'è niente di male nell'essersi liberati dal regime comunista), si vuol far vedere che si hanno missili e bombe atomiche, mentre tra un anno l'America troverà il modo di disattivarli con la stessa facilità con cui si spegne una lampadina. La quantità di soldi che gli americani possono investire negli armamenti è illimitata. Perciò questa tendenza conduce a un vicolo cieco, è in sostanza un movimento incosciente verso la disgregazione. La disgregazione della Russia non mi spaventa, ma se le persone che vogliono conservare la Russia così com'è la portano alla disgregazione, questa contraddizione interna genera una lacerazione. Se vogliono condurla alla disgregazione, che lo dicano aper-

tamente, se invece non lo vogliono, che ci riflettano su. Io ritengo che si può conservare la Russia solo sulle basi di una società aperta. Su questo punto bisogna fare un grosso lavoro e il problema principale di tutte le forze liberali è l'incapacità di lavorare con la popolazione concreta, con la vera mentalità russa. E invece lavorarci è possibile: l'ho visto partecipando a una trasmissione televisiva.

M.D. Cosa intendi?

V.E. È successo di recente: quando in televisione ho difeso Michail Chodorkovskij [magnate dell'industria petrolifera Yukos, attualmente in carcere con l'accusa di evasione fiscale e frode ai danni dello Stato; molti considerano l'arresto una mossa del governo per eliminare un nemico politico], il suo indice di popolarità è cresciuto, il che gli ha permesso di sorpassare un calciatore famoso e di salire al secondo posto in classifica. Ho capito come si può lavorare con la gente, bisogna semplicemente porsi questo obiettivo. E finora nessun partito liberale di ispirazione occidentale se l'è posto. Si possono augurare al paese le riforme più straordinarie, ma, se si lavora con questa popolazione, non si può avere un atteggiamento sospettoso, di superiorità nei suoi confronti, cosa che invece sta accadendo anche adesso. Quindi il fallimento era prevedibile, il che non toglie che mi abbia procurato un profondo dispiacere, perché ora si può dire veramente che la Russia non sa che farsene delle persone di talento. Inoltre giungiamo a un paradosso: perfino la Russia sovietica era più democratica della Russia odierna. Nell'ambito del politburo nascevano discussioni di carattere amministrativo, non ideologico. Kosygin proponeva una cosa, Brežnev un'altra. Ora non c'è più il politburo, c'è l'amministrazione del presidente. Si tratta di aiutanti che possono dare consigli, ma non sono loro a decidere, in altre parole ci ritroviamo in un regime autocratico, soprattutto dopo queste elezioni. Siamo diventati ostaggi di Putin, che ha addirittura dato un premio al calciatore più popolare. In effetti ora non c'è persona più democratica di Putin, tutti gli altri partiti sono meno democratici di lui. Gli è venuta voglia di dare questo premio, ma se poi gli viene qualche altra voglia? Io e te diventiamo ostaggi di Putin: a causa del suo amore per l'Italia, per

fare un esempio, farà indossare a tutti magliette italiane con la bandiera italiana. Oppure può darsi che si innamori dell'America, o della Cina, o di qualcos'altro, non importa, ma resta il fatto che ci troveremo in un territorio straniero. E non appena ci ritroviamo in territorio straniero, comincia a mettersi in moto il meccanismo della resistenza della vecchia intelligencija russa. Ora ci sarà la rinascita dell'intelligencija. Anzi, sta già rinascendo, comincia a rinascere. . .

M.D. *Perciò, in quest'atmosfera, scrivere da un certo punto di vista risulta più facile, no?*

V.E. No. Quando sono stati resi noti i risultati delle elezioni alla Duma ho detto che ora è fatta, ora abbiamo i nostri deputati. Si chiamano Čechov, Dostoevskij, Tolstoj. È sopraggiunto un senso di liberazione, invece di dover pensare a scegliere delle facce, noi ritorniamo ai nostri deputati. Ho parlato della rinascita dell'intelligencija, è come un manifesto, ma io non ne vado fiero, perché non c'è nulla di cui andar fieri. Ci troviamo in una situazione orribile, ma il fatto è che l'abbiamo scelta noi. Ripeto che rimane poco tempo e se continua così, noi come paese ci disgregheremo. E allora non ci sarà tempo per scrivere buoni libri. Ci saranno nuove configurazioni geopolitiche, ma il processo sarà molto più doloroso della disintegrazione dell'Unione Sovietica, perché lì esisteva un impero, invece qui non si capisce cosa sia, e la disintegrazione di un'entità indefinita è un momento particolarmente critico. Quindi io non sono impegnato, voglio solamente che mi lascino in pace. È una specie di anti-impegno che dice: lasciatemi stare e non impeditemi di amare questo paese. Non lo stato, non il regime, non il sistema, ma il paese che, come tu sai benissimo, è un paese con una grande cultura, portatore di una visione del mondo originale. In Russia ci sono molte cose negative, ma ce ne sono anche di molto interessanti, positive e originali, e questo diventa evidente soprattutto quando una persona vive tra due culture, quando uno vive qui vede ciò che manca all'Europa e non si illude che in Europa vada tutto bene.

M.D. *Con Russkie cvety zla [I fiori del male russi. Antologia, a cura di V. Erofeev, Voland, Roma 2001] tu*

hai fornito una griglia interpretativa per comprendere la letteratura russa dell'ultimo quarto del XX secolo, impegnata in un confronto con il male. La prefazione a Vremja rožat' [È tempo di partorire] è meno programmatica: l'unico denominatore comune alla nuova generazione di scrittori russi, oltre all'affiorare della presenza femminile, sembra essere, da un lato, un indefinito e relativistico senso di liberazione da dettami ideologici, etici o metafisici, e dall'altro la tendenza alla normalizzazione, in base a un altrettanto indefinito senso comune. Sono passati pochi anni da Vremja rožat'. Secondo te è cambiato qualcosa? Quali sono le tendenze principali della letteratura russa contemporanea?

V.E. Basta andare a vedere lo spettacolo teatrale *Vremja rožat'* per sincerarsi dell'attualità dell'antologia. Lo testimonia l'affluenza di pubblico: la gente fa la fila sotto la neve per comprare il biglietto all'estrema periferia di Mosca, entra, occupa le ultime file per vedere uno spettacolo in cui gli attori recitano il ruolo di sé stessi. La letteratura ha raggiunto il teatro, e il teatro la vita, e tutto ha preso forma in maniera piuttosto bizzarra. D'altronde anche questo evento è in qualche modo una metafora, il teatro stesso è una metafora e in fondo anche l'antologia lo è. Sì, nei *Russkie cvety zla* l'introduzione è un vero e proprio manifesto che si congeda con il male esterno, ciò che l'intelligencija russa aveva provato a fare con la raccolta *Vechi* [Pietre miliari, 1909] senza riuscirci. Io ho provato a farlo una seconda volta utilizzando un materiale diverso e non posso dire di esserci riuscito, ma non posso dire nemmeno di non esserci riuscito. . . In fin dei conti dei *Russkie cvety zla* sono state pubblicate molte ristampe e non posso dire che sia stato un insuccesso. La gente ha riflettuto su questo tema, in particolare i giovani hanno recepito questo messaggio e per loro il male esterno ha perso la forma della demonizzazione del nemico. Un nemico c'è sempre stato, l'ebreo, il tedesco, il cinese, il ceceno, l'americano, lo studente ribelle, il rivoluzionario o il pope, ce ne sono stati un'infinità, ma si era sempre trattato di un'immagine esteriore.

Io, a dire la verità, non mi ero posto l'obiettivo di scrivere un manifesto, avevo solo il desiderio di dare un quadro della letteratura russa contemporanea. Se poi è venuto fuori un manifesto, a me va bene ugualmente.

I ragazzi di *Vremja rožat'* invece rappresentano la generazione successiva, non è concepibile alcun manifesto, poiché il superamento di un'immagine esterna del male è già avvenuto. Fanno quello che ha fatto Montaigne nel XVI secolo, descrivono l'uomo, non l'uomo globale, ma l'uomo-inviduo, si rifugiano nel privato. Descrivono l'uomo proprio come un sarto che prende il metro e comincia a misurare le parti del corpo, un tot le braccia, un tot le spalle... e per giunta questa misurazione, forse per la prima volta nella cultura russa, non è animata da alcuna passione selvaggia, cioè se misurano il culo, nessuno dice che si tratta di una misurazione erotica, si è semplicemente misurato il culo; si può verificare la posizione del cazzo, e nonostante questo nessuno raggiunge un'estasi selvaggia, non è altro che una misurazione. Mi sembra che si tratti di un fenomeno nuovo, che si è continuato a manifestare anche dopo l'uscita del libro. In Russia questa misurazione non c'è mai stata, prima si scriveva con una certa passione liberatrice, bisognava sempre liberarsi da qualcosa, dallo zarismo, dal comunismo... è stato un momento di esaltazione dei sentimenti, di liberazione da alcune tradizioni, e di qui il tema dell'amore, il tema della gelosia, del tradimento, come in Tolstoj... la letteratura era attratta da questi temi, ma la misurazione dell'uomo era assente. Si tratta invece di un elemento importante della nuova letteratura e, anche se difficilmente questa via porterà a innovazioni in campo artistico, è pur sempre un processo di normalizzazione. Già nel 1975 concludevo il mio articolo su Šestov affermando che per salvare l'uomo nella letteratura russa bisognava capire chi si stava salvando, e se non lo si capiva, questa impresa si sarebbe tramutata in una catastrofe. E ora, finalmente, ho deciso di vederci chiaro. Tra l'altro è curioso che i nostri postmodernisti si siano mossi proprio in questa direzione. Per esempio, l'ultimo romanzo di Pelevin, *Dialektika Perechodnogo Perioda (iz Niotkuda v Nikuda)* [Dialettica del Periodo di Transizione (da Nessunluogo a Nessundove)], non sarà un capolavoro, ma è una sorta di misurazione, piuttosto impassibile, del capitalismo russo. Anche in *Led* [Ghiaccio] di Sorokin ci sono delle misurazioni. Forse è una tendenza comparsa un po' troppo tardi nella cultura russa, ma comunque ora c'è, e penso che su questa base ci muoveremo finalmente nella direzione dell'autocoscienza, che resta una tappa obbli-

gata, non tanto letteraria, quanto culturale. Certo, cosa verrà fuori da questo delirio di conformismo politico è difficile da immaginare, non lo so, ci sono troppe incognite, troppe cose che si intrecciano e la mia frase "la Russia ha un futuro troppo aperto" resta ancora valida, dato che Putin non lo sta chiudendo. Resta il fatto però che la cultura ha cominciato a muoversi nella direzione di una rottura. Diverso è il discorso a proposito della situazione degli scrittori in Russia, che è molto grave, c'è una disgregazione in atto, si sono persi tutti i legami corporativi, è una vera e propria catastrofe. In Russia non è mai successo che gli scrittori di disgregassero fino a questo punto... Me ne accorgo conducendo la trasmissione Apokrif. Si può invitare chiunque senza problemi, ma riuscire a stanare uno scrittore e farlo partecipare alla trasmissione è come riuscire a tirar fuori un luccio da uno stagno. Gli scrittori non si amano, non si capiscono, non vogliono capirsi, si invidiano. La piattaforma culturale degli scrittori è malata. È sana quella dei registi, degli attori, dei musicisti, degli artisti, perché loro riescono a far qualcosa insieme, mentre gli scrittori non fanno nulla. Questa situazione ricorda la fiaba di Krylov, in cui il granchio, il luccio e il cigno tiravano tutti in direzioni diverse. È un segnale molto preoccupante, e anche se l'attività degli scrittori produce qualcosa di buono, è difficile immaginarsi una catastrofe più grande di questo collettivo di scrittori ridotto in pezzi. In occasione della fiera del libro di Berlino ho scritto un articolo per la Frankfurt Allgemeine Zeitung proprio sul fatto che in Russia ci sono gli scrittori ma non c'è la letteratura, ci sono scrittori senza letteratura.

M.D. *Tu hai menzionato il tema dell'erotismo quando hai detto che in Vremja rožat' viene fornita una descrizione priva di passione. A me sembra che l'erotismo abbia un ruolo importante nella tua opera di scrittore e saggista. Si tratta spesso di un eros dissacrante, liberatorio, a volte grottesco, carnevalesco. Però nella prefazione a Vremja rožat' sostieni che tutto questo ora si è "raffreddato". Che cosa pensi oggi al riguardo?*

V.E. Per me l'eros è stato sempre legato a una sorta di operazione chirurgica, io ho tentato di penetrare nell'inconscio del lettore elaborando da lì i miei temi, in modo che il lettore ricevesse un ko. Perché dopo, co-

me ho avuto modo di osservare più di una volta, tutto ciò che segue nel libro viene percepito in maniera totalmente diversa. Mi serviva che ci fosse questo momento, perché il lettore così com'è non mi va bene, perché è una persona fatta di stereotipi, di idee morali molto strane e in generale di ciò che io ritengo assurdo. Non a caso ho scritto il libro *Mužčiny* [Uomini], dove si scopre, ad esempio, che in Russia non ci sono uomini. Perciò certamente anche per me l'eros, come forse del resto per ogni persona viva, ha un valore in sé, e in generale gli scrittori sono eroticamente vivi perché la loro adrenalina è diversa da quella di una persona normale, e gli scrittori ne vengono travolti... e qui Freud ha torto, non si sublima niente, è un'unica corrente, è energia pura, perché negli scrittori, oltre alla passione erotica, arde un concentrato di passione nei confronti di tutto; gli scrittori possono reprimere questa passione ed essere completamente morti, indifferenti, e questa forza mentre viene repressa è anch'essa passione; e c'è anche la passione della distruzione, oppure la passione di essere morti che, come in Sorokin, traspare continuamente, è la passione dell'autocontrollo... Quindi ci sono diverse componenti nella mia visione dell'eros. Da un lato, era naturale che De Sade, come scrittore erotico, mi attirasse, ma allo stesso tempo è un bene che mi abbia attirato proprio perché attraverso di lui ho visto cose che non erano state affatto comprese dalla tradizione filosofica russa, per esempio l'idea dell'impunità, idea fantastica, elaborata da De Sade, una delle sue idee migliori.

Nessuno ha mai scritto considerando le cose da questa angolazione. Perciò vi sono due tipi di reazione ai miei testi: di rigetto, di irritazione, di interesse, di insaziabile curiosità. È un fenomeno abbastanza strano: si effettua questa sorta di trapanazione del cranio, lo si perfora, poi lo si riempie con l'eros e allora avviene l'illuminazione. Qualche giorno fa ho letto in un'enciclopedia un articolo su di me e all'improvviso ho capito che intorno alla mia opera c'è un continuo complotto del silenzio: analizzano mille volte le cose meno significative e lasciano in ombra quelle più importanti. La trapanazione del cranio è un punto fondamentale, mentre il tema della liberazione erotica mi ha sempre preoccupato di meno. La rivoluzione sessuale che è avvenuta all'interno della società russa ha giocato di fatto

a mio sfavore, perché ha sottratto al tema dell'eros il suo potere eversivo, e forse inizialmente la capacità di subire uno shock era davvero diminuita. Ma poi, quando il processo si è concluso, si è visto che non era affatto così, è stato in realtà un fenomeno superficiale. In generale, la rivoluzione sessuale non è altro che la storia di un teppista raccontata con parole rozze, non rivela nulla di eccezionale. Invece io parlavo di altre cose, di ciò che da sempre è proibito, di ciò che è il vero underground degli scrittori. E di questo non si parla. Ci sono cose che sono politicamente scorrette in tutte le epoche, per esempio quando uno scrittore racconta di come qualcuno si scopra una donna e, la mattina dopo, mentre caca, sente l'odore di quella donna: questa non è una rivoluzione sessuale. Parlo di una verità che non è per tutti e che viene regolamentata persino dalle tirature, perché esiste una specie di rigetto verso ciò di cui stiamo parlando. *Russkaja krasavica* è un caso particolare, ma generalmente a leggere questi libri è una cerchia piuttosto ristretta di persone, e questo è un bene. Non sto parlando né dei libri di Pelevin né di quelli di Sorokin, perché nell'opera di Sorokin troviamo l'estetica pura, la soluzione di una questione estetica, e in Pelevin c'è il lavoro su temi alla moda, mentre in ciò di cui parlo non c'è né l'uno né l'altro. Non dico che sia meglio o peggio, è una cosa diversa. Nella prosa che va di moda si ignora un aspetto esistenziale profondo: non bisogna scrivere troppo bene. Guastare il testo è ciò che un tempo mi insegnò Sologub con *Il demone meschino*. Certamente Sologub poteva scrivere non peggio di Čechov, ma lui guastò intenzionalmente il suo testo. Ho capito che se la vita è imperfetta, anche il testo deve esserlo. Il testo è il condimento dell'imperfezione. Rappresenta una profonda inadeguatezza alla condizione del mondo, perciò l'eros alla fin fine non è poi così importante. Per questi giovani scrittori la rivoluzione sessuale è conclusa, hanno perso qualunque interesse per queste tematiche, l'eros è diventato freddo. Sai com'è quando tutto è proibito e poi d'un tratto tutto è permesso: è stato come un taglio netto. Loro non toccano questo tema, e meno male. Tuttavia anche in loro c'è questa vena che pulsa. A loro sta a cuore chissà perché l'amore omosessuale, non ha molta importanza, ma penso che sia un bene che misurino l'uomo a tutti i livelli della prosa.

M.D. *Un altro tema ricorrente della tua riflessione sulla letteratura è il rapporto fra parola e cosa, linguaggio e realtà. Il modernismo sancisce quel processo di scissione fra significante e significato che nella letteratura del male, soprattutto nell'ambito del postmodernismo russo e in particolare nel concettualismo moscovita, si risolve in una sfiducia totale nella parola come portatrice di un significato. In quest'ottica, la parola rimanda solo a se stessa. In Vremja rožat' scrivi che fra il significato e il significante nel nuovo testo si dichiara un'alleanza extramodernista; è preferibile accordarsi su una riabilitazione di almeno una fiducia in forma kitsch nella parola "sincera". Com'è possibile che coesista la coscienza dell'impotenza conoscitiva della parola con questa nuova parola "sincera", come si può coniugare la nuova parola "sincera" e la coscienza che la parola non può essere sincera, che è esaurita e che non ha nessun rapporto con la realtà?*

V.E. Mi hai letto attentamente, e questo ti fa veramente onore. . . il fatto è che la parola a tutt'oggi in sostanza non è stata studiata, forse perché l'uomo che opera con le parole non ha un sufficiente apparato strumentale, perché ciò che analizza è anche ciò di cui lui stesso è tributario e schiavo. Esiste un'enorme quantità di teorie riguardanti la parola e ognuna è a suo modo parziale, ma una costante è che in principio fu il verbo, e ha un significato maggiore di quello puramente cristiano. Ritengo che ogni scrittore lavori al livello di profondità che gli è proprio. I nostri concettualisti, per esempio, hanno avvertito molto distintamente la morte della propria parola, ne ho scritto nella prefazione ai *Russkie cvety zla*. Sulla base di queste parole morte, hanno costruito dei significati e per un po' questo è riuscito splendidamente. . . le parole morte funzionavano. . . è riuscito benissimo a Rubiņštejn e a Sorokin, più di tutti. . .

Per quanto possa apparire paradossale, e forse persino spiacevole, si è trattato di un fenomeno temporaneo. I concettualisti credevano che, dopo la parola sovietica, la parola in sé fosse morta. Come nel caso degli oberiuty, che, in un'altra epoca storica, capirono che il senso era morto. Ma non era il senso a essere morto, era morto quel tipo di cultura, e quel tipo di cultura era morto all'interno di una cultura più grande di cui faceva parte. I concettualisti hanno mostrato la parola sovietica, ideologizzata, violentata e per qualche tempo hanno ot-

tenuto ottimi risultati. Ma a rileggere quelle cose oggi, l'effetto è quello di un forte invecchiamento del testo, e questo è ancora più evidente nei quadri della *soc-art*. Poco tempo fa, a Francoforte, è stata allestita la mostra *Il realismo socialista e la soc-art*: ma tra i due è il realismo socialista a resistere. Torniamo a ciò che io dicevo all'inizio: nel realismo socialista c'è la metafora del Dio russo, mentre le opere della *soc-art* sono cavolate su cui al massimo uno può farsi una risata. Certo, c'è Kabačkov che è un artista potente, di talento, e di tutto questo lui ne faceva un dramma esistenziale. . . E c'è Sorokin, che ne faceva un dramma estetico. Ma è una cosa un po' diversa, perché loro hanno saputo radicarsi nella coscienza culturale, ma in sostanza tutto l'aspetto sociale è decaduto.

Si tratta certamente di un fenomeno interessante, ma si ha la sensazione di una fregatura, di uno show piuttosto scadente. La parola possiede un senso più ampio di quello che i concettualisti hanno inventato e la parola ogni volta, chissà perché, esce fuori da qualsiasi polemica indenne, la parola rimane sconosciuta e la polemica rimane. Dopo questa enorme violenza, dopo la frattura tra significato e significante nel XX secolo, ecco questa prosa giovane che se da un lato è consapevole che qualcosa si è spezzato, dall'altro sente che così non è possibile continuare a lavorare. La parola è di nuovo entrata in un altro spazio, e quella parola che era stata dichiarata morta è rimasta confinata nel suo tempo. Perciò adesso si ha una tregua fra significante e significato, fra parola e cosa, ma è una tregua temporanea, e la guerra continua in un'altra dimensione. La nuova prosa prevede una tregua, ma lo fa inconsciamente. Se si parlasse con questi ragazzi, loro si stupirebbero di ciò di cui stiamo parlando con te adesso, e anche in *Led* di Sorokin questa tregua è stata dichiarata, almeno in molte pagine, ed è un bene. Questo romanzo è diventato così popolare perché Sorokin ha abbandonato la sua solita tecnica di smascheramento della parola. Si ha questa tregua perché non è stato trovato nient'altro di meglio. Bisognerebbe trovare una situazione non conflittuale fra la parola e la cosa, una situazione più costruttiva, ma non è stata trovata e si cerca male. . .

M.D. *E perciò hai parlato di forma kitsch. . .*

V.E. Sì, per questo deve manifestarsi questa forma kitsch. Vedo, nel mio nuovo romanzo, che se si comincia a provare fiducia nella parola, si cade in trappola. Ma, d'altro canto, si cade in una trappola ancora più grande quando si dichiara la frattura tra significante e significato. Mi sembra che questo succeda proprio perché si ha a che fare con il mistero. Quindi si tratta sia di una tregua sufficiente, sia di un mistero, sia di kitsch. In genere, una fiducia piena nella parola porta alla parola totalitaria, o all'ingenuità, che diventa post-totalitaria, perché la parola ingenua è primordiale, genera un sistema di asservimento. Una fiducia totale nella parola, che passa ai fatti, è un pensiero totalitario. Una rottura totale è quel silenzio che è una truffa, un inganno. Bisognerebbe trovare un significato non effimero, trovare il mistero. Ci sono persone che non ci pensano, e usano il kitsch. Questa è una delle questioni più complesse della letteratura. Si potrebbe scrivere una storia della letteratura, e forse sarebbe giusto farlo, attraverso l'atteggiamento che Dostoevskij, Tolstoj e Čechov avevano nei confronti della parola. . . sarebbe la più interessante delle storie letterarie, perché nell'atteggiamento nei confronti della parola c'è una percentuale di fiducia, di gioco e di altro ancora. Ma questo non è formalismo, perché il formalismo riteneva che si potesse far tutto, ma in realtà non si può fare tutto, la parola fa più di quanto lo scrittore possa fare. Questo lo posso dire per esperienza, quando è lo scrittore a fare la parola, non viene fuori nulla di buono.

M.D. Io mi sono avvicinato alla tua scrittura grazie al romanzo *Russkaja krasavica*. È il tuo best-seller, che si può leggere su un piano superficiale come le avventure di una bella ragazza russa nell'epoca della perestrojka (tale è l'interpretazione proposta nella sua riduzione cinematografica italiana), ma allo stesso tempo è anche un romanzo metaforico, complesso e dal linguaggio fortemente inventivo e sperimentale. La bella di Mosca è indubbiamente una figura pregnante della Russia di sempre, ma è inserita nel contesto storico dell'esaltato periodo gorbacëviano. Come ti immagini la *Russkaja krasavica* del XXI secolo?

V.E. Il fatto è che *Russkaja krasavica* è prima di tutto un romanzo molto radicale, è una polemica furiosa con lo stesso genere del romanzo. Se lo si legge a que-

sto livello, si percepisce che il romanzo come genere è messo a dura prova. Nel romanzo ci sono sia punti deboli sia potenti trovate, e sono proprio queste trovate che mi hanno indotto a scrivere il romanzo. . . È quasi una ricerca filologica e la trama è stata scelta apposta per rendere più sensibile questo aspetto. Ritengo che sia questo il livello principale del romanzo. In realtà, non c'è alcuna *russkaja krasavica*. È veramente un romanzo con un grande buco che si chiama *russkaja krasavica*, e forse questo è il motivo del suo successo, perché ognuno può assemblare la sua *russkaja krasavica* servendosi dei frammenti di questa assenza. In realtà, se si prova a trascrivere tutto ciò che la *russkaja krasavica* fa, dice e pensa, ci si rende conto che non è possibile comporre un personaggio coerente, perché il romanzo è pieno di contraddizioni, lei è intelligente e stupida, volgare e aristocratica, metafora e vita. Insomma non esiste, questo è il mistero del romanzo. Lo si può leggere cinque volte e ogni volta l'immagine di questa donna sarà completamente diversa, dipende dall'umore, dalla propria vita amorosa, dalla propria vita erotica, da ciò che si è mangiato a colazione. . . Il romanzo è tutto costruito in questo modo, è una sorta di impressionismo dell'inconscio. E intorno a questo buco c'è di tutto. . . siccome è questo buco a scrivere il romanzo, intorno ad esso, sullo sfondo, sono stati elaborati altri personaggi che sono un buco al quadrato, perché nessuno di loro è in grado di descrivere nulla. Per cui ritengo che questo romanzo sia riuscito piuttosto bene. Adesso posso dire che è un dono del cielo. Io non vedo la *russkaja krasavica* come un personaggio concreto, di questo non me ne frega niente. Che *Russkaja krasavica* sia diventato popolare è un grande enigma letterario, ora sta uscendo persino in Albania e in Romania. . . È una storia curiosa, che a ben vedere dimostra come la stupidità umana fagociti tutto senza chiedersi cosa sia. Certo, anch'io a volte scendo a questo livello, dico che c'è una *russkaja krasavica* che ha anticipato la perestrojka, che parla liberamente, ma dico anche che ciò che lei dice non si capisce, non si capisce chi sia a parlare e cosa dica. . . Io, a dir la verità, non sono in grado di analizzare il romanzo. Non si può controllare un romanzo, è una quantità di parole troppo grande. Ora anch'io sono un lettore di questo romanzo, e non più il suo scrittore. Ricordo che quando ero in America per presentare *Russkaja krasavica* ho girato

quindici città e in ognuna ho detto cose diverse, e tutti mi ascoltavano con una tale attenzione, prendevano appunti, incredibile. . . è un romanzo su cui si può dire tutto ciò che si vuole. . . In una città ho detto che Ksjuša è un'europa, rappresenta l'Europa russa, mentre Ira è la russità russa, ho detto le cose più diverse e ogni volta funzionava! L'infinità delle interpretazioni è il fenomeno più curioso cui questo romanzo ha dato origine. Dopo ho scritto *Strašnyj sud* [Il giudizio universale], in cui ho deciso di raddoppiare ciò che ho chiamato il "buco", perché lì c'è il buco del personaggio che parla, e un altro buco in aggiunta. Non si capisce chi sia a parlare, a narrare. In *Russkaja krasavica* c'è una voce narrante, che è chiaramente un'antinarrazione, il buco parla, ma in *Strašnyj sud* non c'è nulla che parli, ci sono dei tratti che introducono le frasi, e anche questo funziona, è un romanzo interessante come genere, contiene buone potenzialità. E ho capito che così ho lanciato una sfida non solo alla cultura di ieri, ma anche al mercato, di fatto ho distrutto il concetto stesso di romanzo. Dopo il successo di *Russkaja krasavica* potevo, si capisce, scrivere mille altre varianti dello stesso romanzo, invece ho continuato a sviluppare questo tema, puramente filologico. . . e, questo naturalmente, ha rovinato tutti i miei rapporti con il mercato. . . Ed è un miracolo che questo mercato non mi abbia ancora sepolto, che in qualche modo mi sostenga, ma come vedi io mi reggo perché ho trovato alcuni appigli, mi sono aggrappato alla televisione, scrivo dei saggi. . . È come quando si scala una montagna, non ci si può reggere da soli, si ha bisogno di alcune attrezzature. È una forma di sopravvivenza, a suo modo. A come potrebbe essere la *russkaja krasavica* del XXI secolo, non ci ho mai pensato. Ma dopo *Chorošij Stalin* voglio tornare su questo tema, che mi sta a cuore. Forse scriverò un romanzo con un nuovo buco, forse si intitolerà *Novaja Moskva* [La nuova Mosca], e parlerà di banditi e gangster e sparatorie.

M.D. *Esaminando la tua biografia, ma ancor più leggendo i tuoi testi, si intuisce una sorta di sdoppiamento esistenziale: da un lato proponi una visione cruda e impietosa dei mali della Russia, dall'altro continui a vivere a Mosca e a essere inserito in una rete di rapporti che ti legano al tuo paese. Come vivi questa situazione, avverti una sorta di sdoppiamento?*

V.E. In *Strašnyj sud*, per esempio, ho scritto che assomiglio a un eterno lavoratore in trasferta, che ho una casa a Londra, dei figli, ma sto nell'Artide, studio il ghiaccio, fa un freddo cane, e torno a Londra per riscaldarmi, per accarezzare la testa dei miei figli e poi riparto. Ci sono persone che veramente studiano il ghiaccio nell'Artide, e lì fa veramente freddo. Qui in Russia è meglio che in Europa o negli Stati Uniti, qui è visibile la natura dell'anima umana, lì invece è come una caramella o una pastiglia avvolta nella sua confezione, ma la cosa più divertente è che quando la scarti, questa caramella si disfa, perciò non si capisce bene dov'è la confezione e dov'è la caramella. È difficile comprendere la natura umana persino in Italia, che ha una popolazione più schietta di quella francese o statunitense, perfino in Italia c'è un'ermetizzazione della forma. Ecco perché non credo che in America possano esistere veri romanzi di protesta, perché, perfino Charles Bukowsky, quando entrava in un bar diceva "Hello! How are you?", e così siamo da capo. Non è possibile sfuggire a questa forma, e se entri e cominci a sparare chiamano la polizia, cioè sei un emarginato. O lo sei veramente oppure lo sei solo nei tuoi testi. Perché quel mondo è pieno di superfici scivolose, e basta fare un passo sbagliato che subito non si è più "nice" e ci si ritrova subito a gambe all'aria, si è finiti. In Italia la situazione è simile. Qui invece puoi andare in giro lacerato e lurido, ma ti prendono sul serio lo stesso. È anche questa una parte della vita russa, tengono conto di te, e perfino le donne ti prendono in considerazione. Qui c'è una sorta di nudità esistenziale. Se uno prova un certo interesse verso questi problemi esistenziali, e aderisce a questo gioco sociale, la Russia è un paese stupefacente. È un paese dove, ad esempio, quasi non esiste la distanza tra "sì" e "no". C'è un po' di tutto. E allora si cominciano a capire alcune cose. . . Forse ci sono anche altre vie, l'Africa per esempio, non è un caso se ne sono attratto, penso che l'Africa sia la continuazione della Russia, ma, siccome non ci sono nato, per me è difficile giudicare, e in ogni caso si tratta di un mondo a me estraneo. In Russia c'è tutto ciò di cui ho parlato, ma lo si paga caro, prima di tutto con la ripugnanza della vita, che è ripugnante a causa di un vero vuoto morale. Che dire, qui è dura. . . qui è brutto ammalarsi ed è brutto morire. . . ecco, allora andare in trasferta diventa interessante. Perciò sono contento

di aver sviluppato questi miei rapporti, te ne sarai accorto, ora ho rapporti con migliaia di persone, vivo in modo completamente diverso da come vivevo quattro anni fa, in tutti i sensi, e voglio dirti che questo è solo un ampliamento della trasferta, ritengo che sia una sorta di missione. Nell'*Enciklopedija ruskoj duši* ho scritto che questo è un paese straniero dove parlano nella mia lingua natale. D'altronde anche l'Europa mi è piuttosto estranea, lì ci sono molte cose antipatiche, perciò io esisto in qualche modo su questa combinazione di Europa e Russia, e sicuramente non è una situazione stabile. Certamente provo affetto per la Russia, questo paese non mi lascia indifferente, provo anche un amore lermontoviano, così strano, ma anche un amore non lermontoviano e non strano. Tu lo sai bene, qui ci sono alcune categorie di ragazze non comuni, che attraggono perché sono meno codificate, gli stessi rapporti uomo-donna sono meno codificati, forse più traumatici, più drammatici, ma qui pulsa la vita. Con loro si può vivere un rapporto interessante e non si ha più paura di vivere. Perciò ho un'intera gamma di atteggiamenti verso la Russia. Se voglio essere freddo, è la mia trasferta, se voglio essere caldo, questo è il mio paese natale con un cattivo clima sociale e un cattivo ordinamento statale. Ma non sono così ingenuo da ritenere che il popolo che vive in questo paese non sia colpevole di questo ordinamento statale o del cattivo clima umano. Queste brave persone erano in grado di prevenire tutto questo, con le elezioni e anche in altri modi. Queste persone votano in maniera abominevole e, almeno in teoria, vanno verso l'autodistruzione, se si vuole parlare di politica. Se parliamo invece della natura umana, io ne ho scritto sia nell'*Enciklopedija ruskoj duši* che in *Pjat' rek žizni* [I cinque fiumi della vita]. In generale, tutto ciò che ho scritto, l'ho scritto grazie alla Russia, perché la Russia mi ha aiutato ad essere una persona con gli occhi aperti, non sono stato sedotto né dagli "How are you?" né dai virtuosismi sonori della lingua francese. Forse in Romania, la caoticità del paese mi ha rinfrancato. Però lì non c'è quella vastità di cui un russo ha bisogno, si avverte

il provincialismo del paese e vien voglia di andarsene da Bucarest e di partire per Parigi. E questo in Russia non accade. La Russia è un poligono di prova per la natura umana. Un altro elemento importante, forse il più importante, è la nostra lingua straordinaria. È una lingua assolutamente sciamanica, che non può non conquistare gli scrittori con la sua ricchezza. Io conosco poche lingue, ma quelle che conosco, il francese, l'inglese e il polacco, dirlo purtroppo non è politically correct, ma sono certamente più povere. Delle lingue orientali e indiane non voglio dire nulla, non voglio parlare di ciò che non conosco, ma il russo è pressoché smisurato. E non avrei scritto *Russkaja krasavica* in polacco, perché nonostante si tratti di una lingua slava, quando viene tradotto in questa lingua il buco non si conserva quasi per niente, perché un buco è un buco, non si può tradurre. Scompare, perché il traduttore è anche un lettore del libro, e quindi un suo interprete, comincia a ricercare un senso. Perciò *Russkaja krasavica* non esiste in altre lingue. Il russo è incredibilmente ricco, forse per merito di tutto ciò che qui c'è di disgustoso, forse per merito del Grigio che governa questo paese, per merito delle rotture dei nessi psicologici, comunque sia è una lingua fantastica. Anche questo è un pretesto per vivere in questo paese, perché la lingua degli emigranti russi comincia a diventare più pragmatica, è bello ascoltare il loro modo di parlare che in certi momenti conserva alcuni echi della vecchia lingua prerivoluzionaria, ma poiché hanno vissuto in un altro ambiente linguistico, il loro russo è diventato più ornamento che sostanza, qualcosa è andato perso. Cosa che non succede qui, in questo ambiente di merda. Ma bisogna pagare per questo, con il rischio, con la preoccupazione, con un regime malsano. Bisogna pagare tutto in questo paese, e allora bisogna saper estrarre il biglietto fortunato, ma può anche andar male... insomma, questo è un tema spinoso... mi offri un'altra sigaretta?

[Mosca, dicembre 2003]

Articoli

<i>Il russo in vetrina. Indagini sulla lingua dei partecipanti a Za steklom</i>	27–33	Paola Bocale
<i>“Moltissimi sono i verseggiatori, pochi i Poeti”. La cultura italiana nell’Europa centrale del XVII e XVIII secolo</i>	35–50	Alessandro Catalano
<i>Le fantastique dans les ballades de Žukovskij</i>	51–59	Svetlana Samokhina-Trouvé
<i>La produzione dell’identità e il linguaggio del desiderio. Note a margine di Rudolf di Marian Pankowski</i>	61–68	Alessandro Amenta
<i>Oskar Rabin, pittore realista</i>	69–87	Elena Fedrigo
<i>Le slogan politique dans l’anekdot. Réactions linguistiques à la manipulation communicative</i>	89–95	Federica Visani
<i>La lingua di Costantino di Preslav. Učitel’noe Evangelie: lingua e tecnica di traduzione</i>	97–120	Eleonora Gallucci

Il russo in vetrina.

Indagini sulla lingua dei partecipanti a *Za steklom*

Paola Bocale

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 27-33]

NEGLI ultimi quindici anni si è sviluppato un dibattito molto vivace sulle tendenze evolutive del russo contemporaneo. Numerosi studi sono stati dedicati all'analisi dei processi in atto nella lingua. Per limitarci alle monografie in russo sull'argomento ricordiamo i lavori di Gorbačevič¹, Kostomarov², Ferm³, Duličenko⁴, degli studiosi coordinati da Zemskaja⁵, la raccolta di contributi curata da Širjaev⁶, l'analisi di Šapošnikov⁷, le ricerche coordinate da Kryssin⁸, l'importante lavoro di Valgina⁹. Una nuova monografia di un gruppo di studio dell'Istituto Vinogradov dell'Accademia Russa delle Scienze è in corso di stampa con il titolo *Aktivnye processy v russkom jazyke na rubeže vekov*.

Tenendo presenti le diverse tendenze evolutive emerse nelle analisi degli studiosi, nei paragrafi che seguono si cercherà di verificare la presenza di tratti linguistici innovativi all'interno del russo parlato dai giovani che partecipano al reality show *Za steklom*¹⁰. I partecipan-

ti, tutti di età compresa tra i ventuno e i ventiquattro anni, ovvero nati tra il 1977 e il 1980 in quella che era l'Unione Sovietica, sono cresciuti negli anni della perestrojka, per diventare adulti nella Russia di Putin. Gli studiosi della lingua dei giovani ritengono che uno dei tratti che maggiormente la contraddistinguono sia la forte accelerazione della dinamica linguistica, molto più accentuata di quella del linguaggio adulto¹¹. Abbiamo quindi ipotizzato che le tendenze di sviluppo del russo contemporaneo si dovessero manifestare in misura più evidente nella lingua della giovane generazione post-perestrojka, quella dei partecipanti a *Za steklom*. L'analisi è stata condotta su un corpus (inedito) costituito dalle trascrizioni di circa tre ore di registrazioni, per un totale di 31.468 parole. I fenomeni presi in considerazione in questo studio sono di natura sintattica e lessicale.

*Lingua della perestrojka o perestrojka della lingua?*¹²

Gli studiosi sono concordi nell'affermare che l'avvio del programma di riforme noto come *perestrojka* è stato accompagnato sul piano linguistico dall'intensificazione di una serie di processi già in atto, e da una ristrutturazione dei rapporti tra il centro e la periferia del sistema linguistico: elementi fonetici, morfosintattici e lessicali sono affluiti da aree sub-standard/non-standard nella varietà standard del parlato¹³, per poi trovare ricono-

¹ K.S. Gorbačevič, *Russkij jazyk. Prošloe. Nastojščee. Buduščee*, Moskva 1990.

² V.G. Kostomarov, *Jazykovej vkuš epochi* [1994], Moskva 1999.

³ L. Ferm, *Osobennosti razvitiya russkoj leksiki v novejšij period (na materiale gazet)*, Uppsala 1994.

⁴ A.D. Duličenko, *Russkij jazyk konca XX stoletija*, Munich 1994.

⁵ *Russkij jazyk konca XX stoletija (1985-1995)*, a cura di E.A. Zemskaja, Moskva 1996.

⁶ *Russkij jazyk*, a cura di E.N. Širjaev, Opole 1997.

⁷ V.N. Šapošnikov, *Russkaja reč' 1990-ch. Sovremennaja Rossija v jazykovom otryženii*, Moskva 1998.

⁸ *Russkij jazyk segodnja*, a cura di L.P. Kryssin, Moskva 2000.

⁹ N.S. Valgina, *Aktivnye processy v sovremennom russkom jazyke*, Moskva 2001.

¹⁰ Il progetto (come è stato definito dagli organizzatori) *Za steklom* sul canale TV6, analogo ai cosiddetti reality show, come "Il grande fratello", "Big Brother", di altri paesi, prese avvio il 27 settembre 2001. In un appartamento situato al piano terra dell'albergo Rossija sulla Piazza Rossa a Mosca, le cui pareti erano state sostituite da pannelli di vetro che consentivano la vista dall'esterno, nell'arco di un mese vissero 6 giovani, tre ragazzi e tre ragazze. Le videocamere e i microfoni installati nell'appartamento registravano ventiquattro ore su ventiquattro la vita dei partecipanti al programma. Per tutta la durata del progetto una selezione delle registrazioni della giornata della durata di un'ora veniva trasmessa

su TV6.

¹¹ Per una bibliografia sull'argomento si vedano O.D. Miraleva "Sovremennyy russkij molodežnyj žargon", Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Moskva 1994, E. Banfi, "Linguaggio dei giovani", "Linguaggio giovanile" e "italiano dei giovani", *Come parlano gli italiani*, a cura di T. De Mauro, Firenze 1994, p. 155. Su Internet è molto utile il sito curato da A. Babina <http://annababina.narod.ru>.

¹² È l'indovinato titolo di un articolo di A.S. Petuchov, "Jazyk perestrojki ili perestrojka jazyka?", *Russkaja Reč'*, 1992, 2, p. 57.

¹³ Si veda S. Koester-Toma, "Standard, substandard, nonstandard", *Russistika*, 1993, 2, pp. 15-31. L'articolo è anche disponibile sul sito

scimento ufficiale anche nella lingua scritta. Si parla di una vera “democratizzazione” della lingua standard, risultante dai cambiamenti radicali nella vita sociale e politica che hanno dato voce pubblica a rappresentanti di nuovi strati sociali portatori di varietà linguistiche sub-standard (*prostorečie*) o gergali, o, nel caso di alcuni dei cosiddetti “nuovi ricchi”, promotori di un vasto impiego di prestiti stranieri, quasi esclusivamente di origine anglo-americana. Il venir meno della rigida censura sovietica, anche in campo editoriale, ha favorito l’infiltrazione di parole colloquiali, gergali e prestiti in tutti i registri linguistici.

Analiticità

Il russo è considerato una lingua sintetica, in quanto esprime i rapporti tra le parti del discorso prevalentemente tramite le flessioni, nominale e verbale¹⁴. Tuttavia già Panov nell’opera pionieristica *Russkij jazyk i sovetskoe obščestvo*, dedicata all’analisi dei processi in atto nel russo durante il primo cinquantennio post-rivoluzionario, notava come una delle tendenze più definite della lingua fosse quella verso l’analiticità¹⁵. Gli studiosi concordano nell’affermare che questa tendenza si è rafforzata nel russo contemporaneo, manifestandosi in una serie di fenomeni morfologici e sintattici¹⁶. Soffermiamoci innanzitutto sul progressivo aumento di costrutti preposizionali al posto di semplici costrutti flessivi. Consideriamo alcuni esempi dal nostro corpus¹⁷:

(1) ta že est’ melodija v pripeve //

www.philology.ru.

¹⁴ S. Signorini, “Caratteristiche fonetiche, morfologiche e sintattiche del russo antico”, F. Fici Giusti, L. Gebert, S. Signorini, *La lingua russa. Storia, struttura, tipologia*, Roma 1992, p. 55.

¹⁵ *Russkij jazyk i sovetskoe obščestvo*, a cura di M.P. Panov, Moskva 1968, III, p. 11.

¹⁶ Si vedano a esempio M.Ja. Glovinskaja, “Aktivnye processy v grammatike”, *Russkij jazyk*, op. cit., pp. 239-275; N.S. Valgina, *Aktivnye processy*, op. cit., p. 220.

¹⁷ Per gli esempi si sono seguite le seguenti convenzioni: il segno / indica una pausa breve all’interno di un enunciato; il segno // una pausa più lunga che segna la conclusione di un enunciato o il completamento di un pensiero. La lettera maiuscola preceduta dal trattino all’inizio di un esempio indica che si tratta dell’inizio di un enunciato. La lettera minuscola all’inizio di un esempio indica che non si tratta dell’inizio di un enunciato, ma di un’estrappolazione da un enunciato più ampio. La lettera maiuscola all’inizio di un esempio senza trattino indica che si tratta di un’estrappolazione da un enunciato più ampio, immediatamente preceduto da una pausa di lunga durata. Queste convenzioni sono state adottate dal testo di O.A. Lapteva, *Živaja russkaja reč’ s teleekrana*, Moskva 1999, p. 43.

- (2) ta fraza ot režissera / kotoraja byla obraščena k Margo
 (3) U nas segodnja dopros s ženščinami nazывaetsja //
 (4) podoždi za nich / podoždi //
 (5) Vot tak / eto uže k tebe /¹⁸

Il caso genitivo risulta il più colpito dalle sostituzioni. Come nota Glovinskaja, la spiegazione è da ricercarsi nel fatto che il genitivo è il caso meno semantico e più astratto del sistema flessivo russo¹⁹. Kostomarov rintraccia l’origine di alcuni costrutti preposizionali nella lingua della pubblicità. Egli cita le pubblicità di Pierre Cardin *moda ot Kardena* [la moda di Cardin] e di Cartier *braset ot Kart’e* [un bracciale di Cartier] come fonti del costrutto *ot* + caso genitivo, che avrebbe rapidamente preso piede nella lingua dei mass media in frasi tipo *Vas ždut novosti ot Anny Dmitrievoj* [Vi attendono le notizie di Anna Dmitrieva]²⁰.

Per costrutti come il (3) possiamo ipotizzare che la preposizione venga inserita per analogia con locuzioni fisse come *dopros s pristrastiem* [interrogatorio di terzo grado].

L’indebolimento dei casi è percepibile anche nelle esitazioni dei parlanti. Vediamo un esempio:

(6) Ja eto tože / ja pro eto tože / nu blin / ja etomu tože rada //²¹

La progressiva sostituzione di costrutti privi di preposizioni con costrutti preposizionali è un processo in atto da lungo tempo in russo. Il russo antico era caratterizzato da un complesso sistema di costrutti dove i casi, utilizzati senza preposizioni, esprimevano varie relazioni semantiche, che in russo moderno sono obbligatoriamente espresse con l’aiuto di preposizioni²². Gebert, lavorando nella tradizione degli studi tipologici legata a Greenberg, spiega l’origine di questo processo con il cambiamento tipologico del russo, passato dal tipo OV (caratterizzato dal principio costruttivo di accrescimento a sinistra del verbo), ipotizzato per il proto-indoeuropeo, al tipo VO (caratterizzato dal prin-

¹⁸ (1) c’è la stessa melodia nel ritornello; (2) quella frase del regista che è stata indirizzata a Margo; (3) Da noi oggi c’è l’interrogatorio delle donne; (4) aspetta loro aspetta; (5) Ecco così questo è già per te.

¹⁹ M.Ja. Glovinskaja, “Aktivnye processy”, op. cit., p. 243.

²⁰ V.G. Kostomarov, *Jazykovej vkus*, op. cit., p. 263.

²¹ (6) Io anche questo io anche su questo oh cavolo io anche di questo sono contenta.

²² Si veda L.P. Jakubinskij, *Istorija drevnerusskogo jazyka*, Moskva 1953; T.P. Lomtev, *Očerki po istoričeskomu sintaksisu russkogo jazyka*, Moskva 1956; Ja.A. Sprinčak, *Očerki russkogo istoričeskogo sintaksisa*, Kiev 1960.

cipio costruttivo di accrescimento a destra del verbo)²³. Sebbene l'espansione dell'uso delle preposizioni sia un fenomeno da lungo tempo attivo in russo, si ritiene che esso abbia subito un'accelerazione nella lingua contemporanea²⁴. Per cercare di quantificare statisticamente l'aumento dell'uso delle preposizioni è stata effettuata un'analisi statistica delle frequenze di un gruppo di preposizioni in un corpus costituito da testi letterari scritti negli ultimi due decenni del XIX (991.938 parole) e del XX secolo (1.069.677 parole). I dati hanno dimostrato che l'uso delle preposizioni è aumentato dell'1,031% (si è passati dall'8,944% al 9,976%)²⁵.

Un'altra spia del generale indebolimento della flessione causale è l'uso erroneo dei casi. Analizziamo degli esempi:

- (7) a kakoj ja est' učastnik / takogo vy už menja i vosprinimajte //
 (8) predpožim / tot že rep / da / sčitaetsja rečitativ /
 (9) eto deševaja pornuča vygljadit ponimaješ' vse?
 (10) Ja te ob"jasnjaju čto pripev dolžen byt' vse ravno odinakovyj esli ja choču²⁶

In tutti gli esempi è il caso strumentale che risulta in recessione, in favore dell'accusativo nell'esempio (7) e del nominativo in tutti gli altri. Questa non è una sorpresa, in quanto gli studi indicano che lo strumentale è il caso che sta perdendo più terreno²⁷. Lapteva ha ampiamente studiato l'espansione del nominativo, responsabile di una serie di costrutti del russo parlato caratterizzati dalla scissione del sintagma nominale in due centri, il nome e un pronome coreferenziale che viene dislocato a sinistra²⁸. Vediamo un esempio:

- (11) Oni že postojanno takie telefony prosto vybrasyvajutsja //²⁹

L'analisi statistica delle frequenze dei casi nel corpus ha rivelato un'alta frequenza del caso nominativo e scarse frequenze dei casi dativo, strumentale e prepositivo.

Analizziamo i dati della tab. 1, dove sono riportati anche i risultati delle ricerche condotte da Sirotinina a Saratov³⁰.

TABELLA I
DISTRIBUZIONE DEI CASI.

Casi	Corpus Za steklom		Corpus "Saratov"	
	Frequenza media	Intervallo di confidenza	Frequenza media	Intervallo di confidenza
Nom.	45,3	42,5-44,4	42	36-48
Gen.	15,4	14,7-16,1	18	16-19
Dat.	4,3	3,9-4,7	4	3-5
Acc.	24,3	23,4-25,1	21	17-25
Strum.	5	4,6-5,4	6	5-7
Prep.	5,7	5,2-6,1	9	8-11

Colpisce l'alta frequenza del nominativo nel corpus Za steklom, superiore del 3,3% a quella dei dati raccolti a Saratov; la frequenza dell'accusativo è maggiore del 3,3%; il prepositivo è sceso del 3,3%; i dati sulle frequenze del dativo e dello strumentale non differiscono di molto. Il genitivo ha una frequenza del 15,4 nelle nostre registrazioni, e del 18% nei dati di Sirotinina. Questa discordanza potrebbe essere legata, tra l'altro, anche alle caratteristiche del nostro corpus, nel quale sono assenti i monologhi. Come infatti è stato rilevato dalla stessa Sirotinina nei monologhi la frequenza media del genitivo è maggiore che nei dialoghi³¹.

L'ampio uso del nominativo viene considerato dai linguisti un altro sintomo dello sviluppo dell'analiticità, in quanto solo il contesto aiuta a comprendere le funzioni dei membri non marcati dei paradigmi morfologici³².

Il genitivo sta perdendo ambiti d'impiego nei confronti dell'accusativo, che sempre più spesso è utilizzato in posizione oggetto nelle frasi negative e con i verbi che presentano alternanza di casi nei nomi in posizione oggetto:

- (12) Potomu čto vy ne ponimaete / vy ne ponimaete sut' voprosa //
 (13) ty ponimaješ' / čto my ne delaem svoi varianty /
 (14) ja uže polčasa ždu otvet //
 (15) Ne nado mne takoe sčastie!

²³ L. Gebert, "La lingua russa dal punto di vista tipologico", F. Fici Giusti, L. Gebert, S. Signorini, *La lingua russa*, op. cit., pp. 311-314 (per la citazione pp. 311-314).

²⁴ Si veda, ad esempio, V.G. Kostomarov, *Jazykovej vkus*, op. cit., p. 248.

²⁵ P. Bocale, G. Manzi, "The Change from OV to VO and the Expansion of Prepositions in Russian: A Statistical Investigation", in stampa.

²⁶ (7) e qualsiasi tipo di partecipante io sia accettatemi come tale; (8) supponiamo quello stesso rap sì? si considera un recitativo; (9) tutto sembra pornografia da quattro soldi capisci? (10) ti spiego che il ritornello deve essere uguale lo stesso se voglio.

²⁷ Si veda B. Comrie, G. Stone, M. Polinsky, *The Russian Language in the 20th Century*, Oxford 1996.

²⁸ O.A. Lapteva, "K formal'no-funkcional'nomu modelirovaniju sistemy ustno-razgovornogo sintaksisa", *Voprosy jazykoznaija*, 1997, 2, p. 126.

²⁹ (11) Essi continuamente telefoni così semplicemente si buttano via.

³⁰ O.B. Sirotinina, *Razgovornaja reč' v sisteme funkcional'nyh stilej sovremenmogo russkogo literaturnogo jazyka. Grammatica*, Saratov 1999, p. 48.

³¹ O.B. Sirotinina, *Razgovornaja reč'*, op. cit., p. 49.

³² Si veda *Russkaja Razgovornaja Reč'*, Moskva 1983, p. 98.

(16) na vse eto den'gi budet nužno /³³

Più raro è l'utilizzo del genitivo in posizione di complemento oggetto nelle frasi negative. La recessione del genitivo nei confronti dell'accusativo in vari tipi di costrutti è un altro elemento che spiega la bassa frequenza del genitivo nel corpus.

Kostomarov annota tra le tendenze in atto nel russo contemporaneo l'incremento dei costrutti con il caso accusativo nelle frasi negative e con i verbi tipo *ždat'* [aspettare], *chotet'* [volere]³⁴. Sull'uso dei casi nelle frasi negative esiste una bibliografia vastissima³⁵. Un'indicazione sulla dimensione quantitativa del fenomeno si può ricavare da Mustajoki e Heino che nel loro studio sull'uso dei casi nelle frasi negative riportano una frequenza del 21,9% dell'accusativo con il verbo *ponimat'* e del 22,9% con il verbo *delat'*³⁶ (per citare due dei verbi presenti negli esempi riportati sopra).

L'indebolimento di alcuni casi testimonia l'evoluzione tipologica dei sistemi linguistici indoeuropei verso una maggiore analiticità rispetto alle lingue da cui si sono originati³⁷. Sull'indebolimento dei casi in russo non mancano tuttavia pareri discordanti e indicazioni di controtendenza. Cubberley, pur riconoscendo alcune tendenze analitiche nel russo contemporaneo, ritiene che non si possa per il momento parlare di una diminuzione della flessione nominale. Egli cita le forme vocative colloquiali del tipo Mam!, Nataš! come testimonianza al contrario di una crescita nel numero dei casi³⁸.

Nel russo colloquiale l'analiticità si manifesta anche in un robusto utilizzo di elementi lessicali analitici, avverbi, congiunzioni, interiezioni, particelle, e così via, utilizzati principalmente come connettivi³⁹. Nel cor-

pus la frequenza dei connettivi è del 14,9%, mentre si registra una frequenza del 12,6% negli studi sul russo colloquiale⁴⁰. I connettivi più utilizzati sono *vot*, *tam*, *nu*, *a*, *prosto*, *voobščē*. Il loro uso è così massiccio che talvolta prevalgono sulle parti semantiche del discorso. Vediamo un esempio:

(17) Nu da / a to čto / prosto na samom dele / eščē raz govoryu /⁴¹

Tra i connettivi a base avverbiale più frequenti incontriamo *tam*. Vediamo un esempio caratterizzato da un'alta frequenza di *tam* non motivata dal contesto.

(18) Takoe oščuščenie čto u nas takoj telefon / Margo! Kotoryj vot tak bereš' / ty tam trubku vzjal / nerovno / on tam prosto rassypaetsja na časti / i prichoditsja ves' sobirat' / on tam raskručennyj / razbityj /⁴²

Molto diffuso è l'uso di *a* come segnale di apertura di un'unità testuale, di cambiamento di tema, o di ripresa del discorso dopo un'autocorrezione o un'interruzione.

(19) A kak Vy / dumaete / ona voobščē zdes' k mestu / umestna?

(20) A / zamečatel'no // A / ja ne dumaju / čto ljudjam ponravitsja

(21) A / net / ja prosto dumaju / čto

(22) A ja ne sobirajus' ničego vstavljat' tuda /

(23) A otboj est'? Da est' //

(24) A kak? Ja ne ponjal / kak sčitaete Vy nužnym?

(25) A eto? Začem?

(26) A By znaete / kogda my s nej / che-e-e-e / pri vstreče

(27) A posle etogo Vy chotite skazat' / čto u nas⁴³

Nell'introdurre frasi subordinate si ricorre a un uso improprio di *tak* o *eto*.

(28) Ja tebe obeščaju esli ty budeš' tak reagirovat' / tak k koncu dnja prosto sjadeš' i zagruziš'sja

(29) Den otvečat / čto kofē vredno dlja zdorov'ja / eto podnimaetsja davlenie⁴⁴

Beljanin⁴⁵ rileva come uno dei connettivi "parassiti" più in voga nel russo contemporaneo sia *kak by*, che infatti abbonda nel corpus.

⁴⁰ Ivi, p. 94.

⁴¹ (17) Beh sì ma cioè semplicemente infatti ancora una volta dico.

⁴² (18) Ho la sensazione che noi abbiamo un telefono così Margo! Che ecco tu lo prendi così tu li hai preso la cornetta male e li semplicemente cade a pezzi e tocca raccoglierlo lì è spaccato rotto.

⁴³ (19) E che ne pensa cioè qui è appropriata adatta; (20) Ah bene ma io non penso che alla gente piaccia; (21) Ma no io semplicemente penso che; (22) Ma io non ho intenzione di inserirci niente; (23) E il finale c'è? Sì c'è; (24) E come? Io non ho capito come Lei ritiene necessario; (25) E questo? A che pro? (26) Eh sa quando io e lei durante l'incontro; (27) e dopo questo vuole dire che da noi...

⁴⁴ (28) io ti prometto che se continui a reagire così alla fine della giornata ti siedi e scoppi; (29) Den risponde che il caffè fa male alla salute si alza la pressione.

⁴⁵ V.P. Beljanin, "Russkij jazyk: tendencii razvitija", *Russkij jazyk: istoričeskie sud'by i sovremennost'.* Meždunarodnij kongress issledovatelej russkogo jazyka, Moskva 2001, p. 24.

³³ (12) Perché voi non capite voi non capite l'essenza della questione; (13) tu capisci che noi non facciamo le nostre variazioni; (14) io è già da mezz'ora che aspetto una risposta; (15) Non ho bisogno di una tale grazia! (16) per tutto questo ci sarà bisogno di soldi.

³⁴ V.G. Kostomarov, *Jazykovej vkus*, op. cit., §7.2.

³⁵ Per la letteratura sull'argomento (fino al 1986) si veda G.C. Corbett, "The Use of the Genitive or Accusative for the Direct Object of Negated Verbs in Russian: A Bibliography", *Case in Slavic*, a cura di R.D. Brecht, J.S. Levine, Columbus 1986, pp. 361-372.

³⁶ A. Mustajoki, H. Heino, *Case selection for the direct object in Russian negative clauses*, Helsinki 1991.

³⁷ M.Ja. Glovinskaja, "Aktivnye processy", op. cit., p. 300.

³⁸ P. Cubberley, *Russian. A Linguistic Introduction*, Cambridge 2002, p. 346.

³⁹ Si veda *Russkaja Razgovornaja Reč'*, op. cit., p. 82.

- (30) Sprosi požalujsta u Margo / čto ej kak by často govorit režisser //
 (31) Denis / a kak by eto možeš' peredat' / net?
 (32) ja prosto dam tebe čem-to po baške očen' sil'nym / real'no kak by!
 (33) Takoe oščuščenie / takoe oščuščenie / čto etot telefon dolgo dolbali / znaeš' / kak by kogda modem ne možet dolgo dozvonit'sja / načinaeš' dolbat' telefon ob stol / ili ob stenkku //⁴⁶

È stato coniato il termine *kakbyizm* per designare l'uso esagerato e ingiustificato di questo connettivo. Questo fenomeno viene interpretato come una manifestazione inconscia della riluttanza dei russi a essere espliciti, a comprometersi con una parola di troppo, ovvero come un residuo della mentalità del periodo sovietico⁴⁷.

Lessico

Le tendenze riscontrabili nel lessico sono da collegarsi all'allargamento dei partecipanti alla comunicazione di massa, alla "democratizzazione" del russo. Ma se da un lato elementi della lingua popolare e colloquiale entrano con forza nella lingua standard, dall'altro essa continua a essere influenzata da un certo uso amministrativo-burocratico proprio del periodo sovietico⁴⁸.

Zolotova ha acutamente notato come nel russo contemporaneo si conservi una sfumatura di sottomissione del parlante davanti all'autorità, espressa dai verbi con prefissi "di azione incompleta" (*nepolnogo dejstvija*) *pod-* e *pri-*, utilizzati in modo immotivato in contesti in cui non si tratta di azioni incomplete⁴⁹. Ne è esempio il diffusissimo *podskazat'* [suggerire], ampiamente utilizzato per chiedere indicazioni e l'ora. Vediamo un esempio con questo e altri verbi con i prefissi *pod-* e *pri-*.

- (34) Žanna! U menja est' neskol'ko voprosov Vy ne mogli by prisest'?
 (35) ja dumaju / čto ja k Vam smogu podojti i otvetit'
 (36) vse budut podchodit' i govorit' /
 (37) Kotoryj čas ne podskazete?⁵⁰

Karaulov coglie le tracce dell'eredità sovietica nella predilezione per l'uso di parole fumose, indefinite, che non "espongono" il parlante⁵¹.

- (38) Vy dlja sebja opredelilis' / to čto / vse čto delaet Maks eto
 (39) - Kstati / teper' zamuž vyjdeš' za menja? Složno budet // -
 Komu / složno budet? Mne? - No tomu / za kogo ty vyjdeš' // -
 Počemu mmmm? - Naprimer / mne // - Počemu tebe složno? - Ne budet? - Absolutno! So mnoj ešče nikomu ne bylo složno //⁵²

Zolotova si scaglia contro l'uso di *složno* documentato nell'esempio (39), che ritiene del tutto scorretto. A suo parere *složno* riflette il desiderio del parlante di scrollarsi di dosso la responsabilità per quanto viene detto, in quanto questo avverbio non può indicare uno stato d'animo, ma esclusivamente valutare un affare, una transazione⁵³.

Kitajgorodskaja⁵⁴ ritiene che uno dei tratti tipici del russo popolare sia l'utilizzo a sproposito di costruzioni e stampi di carattere amministrativo-burocratico. Vediamo qualche esempio dal corpus.

- (40) Anatolij / ja skazal / esli u Vas est' ko mne kakie-to voprosy
 (41) My s toboj raznye tvorim / ty prosto ne ponimaješ' /
 (42) Mogu zaverit' / ty ne odna tut ostalas' //
 (43) peredam spisok sledujuščemu človeku / kotoryj mog by oznakomit'sja //
 (44) Ili vse-taki Margo eto na dannyj moment / vse-taki /
 (45) i sprašival po povodu muzyki⁵⁵

Nell'analizzare il lessico dei giovani partecipanti a *Za steklom* si tocca inevitabilmente la questione di quale lingua parlino i giovani (non solo russi), e se sia opportuno parlare dell'esistenza di un vero "gergo giovanile" diverso da una lingua dei giovani intesa come un continuum di varietà che partecipa (eventualmente) dei tratti sub-standard/non-standard della lingua. Ci sembra

⁵¹ Ju.N. Karaulov, "O sostojanii sovremennogo russkogo jazyka", *Russkaja Reč'*, 2001, 3, pp. 25-30.

⁵² (38) Voi avete deciso che tutto quello che fa Max è; (39) - Tra l'altro ora mi sposerai? Sarà dura. - Per chi sarà dura? Per me? - Ma per quello con cui ti sposerai. - Perché? - Ad esempio per me. - Perché per te sarà dura? - Non sarà così? - Assolutamente! Finora non è stata dura per nessuno insieme a me.

⁵³ G.A. Zolotova, "U jazyka", op. cit., p. 38-39.

⁵⁴ M.V. Kitajgorodskaja, "Nabljudenija nad postroeniem ustnogo prostorečnogo teksta", *Raznovidnosti gorodskoj ustnoj reči. Sbornik naučnih trudov*, a cura di D.N. Šmelev, E.A. Zemskaja, Moskva 1988.

⁵⁵ (40) Anatolij ho detto che se Lei ha delle domande per me; (41) io e te facciamo delle cose diverse tu semplicemente non capisci; (42) posso garantire che qui non sei rimasta sola; (43) trasmetto la lista alla persona successiva in modo che possa farne conoscenza; (44) oppure Margo è al momento attuale tuttavia; (45) e ho chiesto a proposito della musica.

⁴⁶ (30) Chiedi per favore a Margo che cosa le dice spesso il regista; (31) Denis puoi riferire in qualche modo no? (32) Io semplicemente te le do sulla zucca con qualcosa di pesante davvero! (33) una sensazione tipo una sensazione tipo che questo telefono lo abbiano sbattuto a lungo sai quando il modem non riesce a collegarsi inizi a sbattere il telefono sul tavolo o sulla parete.

⁴⁷ L. Ryazanova-Clarke, T. Wade, *The Russian Language Today*, London and New-York, 1999, p. 327.

⁴⁸ E.A. Zemskaja (a cura di), *Russkij jazyk*, op. cit., pp. 9-18.

⁴⁹ G.A. Zolotova, "U jazyka, kak u ljudej, - svoi problemy. . .", *Russkaja Reč'*, 2001, 4, p. 37.

⁵⁰ (34) Žanna! Io ho delle domande non potrebbe sedersi? (35) penso che posso venire da Lei e risponderLe; (36) tutti verranno a dire; (37) mi direste che ora è?

equilibrata a questo proposito la posizione di Beregovskaja, che ritiene che la lingua dei giovani russi non debba essere considerata “gergale”, ma piuttosto “gergalizzata” (*žargonizirovannaja*), ovvero caratterizzata da “singoli inserimenti di termini gergali sullo sfondo di una base lessicale neutra o familiare”⁵⁶.

D'altronde è indubbio che il cosiddetto *slang* russo, con il quale Rozina intende quel sottosistema non-standard del lessico russo che la popolazione urbana utilizza nella sfera privata informale⁵⁷, sia il più caratterizzato da fenomeni di osmosi con il gergo giovanile: molti lessemi - e sintagmi - vengono classificati da alcuni studiosi e lessicografi come appartenenti al russo colloquiale, o al *prostorečie*, mentre da altri sono ritenuti del gergo giovanile.

Vediamo degli esempi.

- (46) Ja dumaju vstavit' kakoj-nibud' vokal / takoj prikol'nyj //
 (47) sprosì u vsech / ne zadolbala ich eščè muzyka //
 (48) ja dumaju / esli ich dostanet / oni sami soobščat //
 (49) Menja interesuet popsa //
 (50) užè men'she boli / konkretno men'she //
 (51) Ach pridurok!
 (52) Sportsmen real'nyj!
 (53) prikin' / ljudi tebja uvidjat / tut že svad'ba / ljubov' tak / klassno!
 (54) Nu-ka nachavalas'?⁵⁸

Kryssin sottolinea come il gergo giovanile utilizzi ampiamente elementi del gergo criminale e mafioso, dell'*argot* delle prigioni e dei campi di prigionia, dei drogati, degli omosessuali⁵⁹.

Per commentare alcuni degli esempi riportati sopra si può ricordare come le origini di *popsa* vengano rintracciate nel gergo dello *show business*⁶⁰; come *pridurok*, che nei lager identificava quei prigionieri che lavoravano come impiegati nelle strutture dei campi⁶¹, venga

utilizzato ora dai giovani con il senso di “stupido”; il verbo *chavat'*, che Beregovskaja⁶² include nella lista delle sessanta parole del gergo giovanile più utilizzate, sia da altri considerato un vecchio termine dell'*argot* di fine XIX secolo⁶³.

Suffissi

Uno dei tratti che più caratterizzano il russo parlato rispetto allo scritto è l'abbondante uso di suffissi vezzeggiativi e diminutivi. Zolotova ne ha condannato più volte l'uso a sproposito, riconducendolo alla lingua della Russia pre-rivoluzionaria parlata dai servitori e dai lacchè⁶⁴. L'analisi delle conversazioni del corpus sembra tuttavia rivelare un uso molto moderato dei suffissi diminutivo-vezzeggiativi, che ricorrono perlopiù nei nomi propri *Žannočka*, *Tolik*, o in funzione ironica: *nežnym golosočkom* [con una vocina tenera], *primerik dadim* [daremo l'esempio] e così via.

Prestiti

Alle due forze eterogenee ma sinergiche operanti nel russo contemporaneo - il retaggio dell'uso burocratico dall'alto e l'uso popolare dal basso - si deve aggiungere quella esogena dell'inglese nella varietà americana, favorita dall'apertura delle frontiere e dall'allargamento dei contatti, a tutti i livelli, con gli Stati Uniti⁶⁵. Accesi dibattiti sui prestiti linguistici dividono i linguisti in puristi, possibilisti e permissivisti. Non si può non prendere atto che la pressione di anglo-americanismi nel russo è forte e consistente. Parole, espressioni, locuzioni anglo-americane penetrano massicciamente nel lessico della politica, della pubblicità, del lavoro, delle scienze, della cultura, dello sport, e così via⁶⁶. Oltre ai prestiti non adattati, immediatamente riconoscibili, altrettanto abbondanti sono i calchi lessicali e semantici. Tutti i media, recettivi nei confronti dei prestiti, contribuiscono alla loro introduzione e divulgazione. In particolare la stampa quotidiana e periodica è lo strumento

⁵⁶ E.M. Beregovskaja, “Molodežnyj sleng: formirovanie i funkcionirovanie”, *Voprosy jazykoznanija*, 1996, 3, p. 36.

⁵⁷ R.I. Rozina, *Semantičeskoe razvitie slova v russkom literaturnom jazyke i sovremennom slenge: glagol* [Tesi di dottorato], Moskva 2004, §2.1.

⁵⁸ (46) penso di inserire un pezzo cantato così fico; (47) chiedi a tutti se non li ha rimbambiti la musica; (48) penso che se si scocciano lo dicono loro; (49) Mi interessa la musica pop; (50) ho già meno dolore proprio di meno; (51) Ah che scemo! (52) È un vero sportivo! (53) pensa la gente ti vede e subito il matrimonio l'amore così che classe! (54) Beh ti sei intrippata?

⁵⁹ L.P. Kryssin, “Vzajmoдействие литературного языка и некодифицированных подсистем”, *Russkij jazyk*, op. cit., p. 40.

⁶⁰ Si veda M.V. Koltunova, “Čto neset s soboj žargon”, *Russkaja Reč'*, 2003, 1, p. 48.

⁶¹ L.H. Golovenkina, “Žargonnyj leksikon sovremennojo podroščka”, *Voprosy sovremennoj lingvistiky*, Archangel'sk 1999, p. 39.

⁶² Si veda il già citato articolo di E.M. Beregovskaja, “Molodežnyj sleng”.

⁶³ M.A. Gračev, “Argotizmy v molodežnom žargone”, *Russkij jazyk v škole*, 1996, 1, p. 80.

⁶⁴ G.A. Zolotova, “Kak byt' vežlivym?”, *Russkaja Reč'*, 1985, 5, pp. 67-74.

⁶⁵ Duličenko parla addirittura di anglo-americanizzazione del vocabolario russo A.D. Duličenko, “Russkij jazyk “posle sojuza”: Vsgljad izdaleka”, *Russkij jazyk: istoričeskie sud'by i sovremennost'*, op. cit., p. 28.

⁶⁶ L.P. Kryssin, “Inojazyčnoe slovo v kontekste sovremennoj obščestvennoj žizni”, *Russkij jazyk*, op. cit., pp. 142-161.

più importante per la trasmissione di nuovi prestiti nella lingua comune scritta.

Nel corpus abbondano gli anglicismi *VAU*, *o keĵ*, *super* utilizzati come esclamazioni, interiezioni o domande-coda (*question tags*).

(55) Ty možeš' mne snačala ne govorit' ob etom snačala sdelat' a potom skazat' o keĵ? To est' vot tak // - O keĵ da vot eto bylo by namnogo interesnej //

(56) Da? Da ja vot ob etom vse podumala voobščee normal'no budet - Super!

(57) A-a-a! Kto-to zagovoril ob uvaženii VAU!⁶⁷

Kryssin tuttavia ritiene che prestiti di questo tipo (esclamazioni, interiezioni, particelle, e così via) abbiano poche probabilità di inserirsi definitivamente nel sistema della lingua ospite, in quanto vanno a minare uno dei settori più specifici e conservatori della lingua⁶⁸.

Turpiloquio

Uno dei fenomeni più appariscenti nella Russia contemporanea è la progressiva neutralizzazione della sfera privata tabuizzata. Se tradizionalmente l'uso del turpiloquio era caratteristico della comunicazione privata informale, soprattutto fra uomini, negli ultimi due decenni, anche per effetto del processo generale di legittimazione delle varianti sub-standard/non-standard, il turpiloquio è divenuto di uso corrente anche nelle interazioni pubbliche (le sedute della Duma), nella lingua dei mass media, fra donne. Alcuni linguisti⁶⁹ lamentano come la dicibilità sembri non avere più limiti, i volgarismi avanzino anche nei settori pubblici, cose scabrose e oscene vengano enunciate promuovendo quasi un uso estremo di questa detabuizzazione. Altri studiosi cercano di stabilire le origini, anche filologiche e antropologiche, del fenomeno. Duličenko ritiene che ben prima dell'inizio della perestrojka, l'utilizzo cospicuo del turpiloquio nella narrativa di alcuni autori abbia gradualmente abituato la società ad accogliere con tolleranza e quasi indifferenza le espressioni volgari e osce-

ne⁷⁰. Uspenskij⁷¹ ha rintracciato le origini del turpiloquio, dimostrando come nella cultura slava antica esso fosse legato alla sfera sacra, alle invettive e maledizioni, e ricoprisse diverse funzioni. Durante i matrimoni e nelle feste agricole il turpiloquio svolgeva una funzione rituale, spesso era assimilabile alle preghiere (ad esempio per salvarsi dal demonio), non era considerato un'offesa, ma piuttosto una scongiura.

L'analisi dell'uso del turpiloquio nel corpus svela come nel parlato dei giovani russi esso ricopra una molteplicità di funzioni. Se da un lato parole oscene e volgari vengono utilizzate come ingiurie, dall'altro le stesse parole, svuotate di trasparenza semantica, ricorrono in conversazioni amichevoli, usate in funzione pronominale e verbale, dove solo il contesto suggerisce il loro significato.

Il turpiloquio è anche frequentemente usato come connettivo, interiezione o esclamazione. Questa varietà di usi contribuisce a "neutralizzare" il turpiloquio, che in Russia viene gradualmente tollerato in ambiti sempre più ampi⁷².

Considerazioni finali

L'indagine svolta consente di tracciare alcune conclusioni. Il corpus testimonia il rafforzamento della tendenza verso l'analiticità nella lingua parlata dai giovani russi. Costrutti preposizionali si affiancano a costrutti flessivi, incerto è talvolta l'uso dei casi, e fra essi il nominativo e l'accusativo tendono a soppiantare gli altri, imponendosi in costrutti che possono venire ancora considerati errati dalle grammatiche normative. L'analiticità del parlato è rafforzata dal largo impiego di lessico analitico, usato prevalentemente in funzione connettiva. Nel lessico elementi delle varianti sub-standard/non-standard coesistono con tracce della lingua amministrativo-burocratica di epoca sovietica; ricco è l'uso di anglicismi nelle interiezioni; il turpiloquio ricopre molteplici funzioni e diventa più neutro.

www.esamizdat.it

⁶⁷ (55) Puoi all'inizio non dirmelo puoi prima farlo e poi dirmelo OK? Ecco così. - OK ecco questo sarebbe molto più interessante; (56) Ecco io a tutto questo ci ho pensato andrà tutto bene. - Super! (57) Ah qualcuno si è messo a parlare di rispetto WOW!

⁶⁸ L.P. Kryssin, "Leksičeskoe zaimstvovanie i kal'kirovanie v russkom jazyke poslednych desjatiletij", *Voprosy jazykoznanija*, 2002, 6, p. 30. Ok è del resto diffusissimo anche nel parlato giovanile italiano, si veda a proposito C. Dinale, *I giovani allo scrittoio*, Padova 2001, p. 198.

⁶⁹ Si veda il già citato articolo di Ju.N. Karaulov, "O sostojanii".

⁷⁰ A.D. Duličenko, *Russkij jazyk*, op. cit., p. 223.

⁷¹ B.A. Uspenskij, "Mifologičeskij aspekt russkoj ekspressivnoj frazeologii (statija pervaja)", *Studia Slavica Hungarica*, (XXIX), Budapest 1983.

⁷² Sirotinina nota come anche alcuni tra i più accesi "difensori" della purezza della lingua russa, quali Belov e Solženicyŋ, siano diventati più tolleranti nei confronti del turpiloquio, O.B. Sirotinina, "V otvete na anketu o sostojanii russkogo jazyka", *Russkaja Reč'*, 1989, 4, p. 55.

“Moltissimi sono i verseggiatori, pochi i Poeti”.

La cultura italiana nell'Europa centrale del XVII e XVIII secolo

Alessandro Catalano

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 35–50]

PLURILINGUISMO letterario e italomania erano fino a non molti anni fa parole quasi del tutto sconosciute alla ricerca letteraria: negli ultimi tempi sono invece diventati, pur con risultati per il momento piuttosto scarsi rispetto all'impegno messo in campo¹, importanti strumenti per lo studio della storia della cultura europea². Per quanto riguarda il mondo slavo, invece, nell'ambito dei fiorenti studi sui rapporti culturali dei paesi slavi con l'Italia, più costante è stata nel passato l'attenzione ai fenomeni di plurilinguismo³. Se non ci si può meravigliare troppo che la maggior parte degli studi si sia concentrata sui paesi slavi del sud e sulla Po-

lonia⁴, più difficile risulta comprendere come l'Europa centrale, la zona in cui (almeno nel Seicento) il fenomeno si è manifestato in forma più marcata, sia rimasta del tutto ai margini della ricerca⁵. È proprio nell'Europa centrale del Seicento infatti che il plurilinguismo tra latino, italiano, tedesco, ceco e ungherese, viene amplificato da una notevole presenza italiana, vera e propria propaggine della cultura italiana al di fuori dell'Italia. Troppo spesso in passato la storia letteraria dell'Europa centrale è stata semplificata e banalizzata, nel tentativo di renderla omogenea alle storie letterarie “nazionali” che venivano di volta in volta elaborate. Sempre più chiara è invece oggi la necessità di accettarla e analizzarla in tutta la sua complessità, ripartendo dalla considerazione (banale, ma necessaria), che nei territori degli Asburgo la compresenza di italiano, latino e “lingue nazionali” (soprattutto tedesco, ma nei singoli paesi anche ceco, ungherese, croato e altre) è un fenomeno che supera di molto i fenomeni di plurilinguismo attorno ai quali si è finora concentrata la storiografia italiana (basta ricordare come, oltre alle accademie letterarie e alla lirica d'occasione, in questa parte d'Europa perfino la

¹ Anche se si è tuttora ben lontani da un'analisi globale dei fenomeni in questione si vedano per una prima introduzione generale i materiali pubblicati dal Centro internazionale sul plurilinguismo di Udine: prima di tutto gli atti di due convegni dedicati all'argomento nel 1993 e nel 2000, *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, 1. *L'italiano in Europa* – 2. *Plurilinguismo e letteratura*, a cura di F. Brugnolo e V. Orioles, Roma 2002 (in particolare, nel primo dei due volumi, si vedano l'intervento di N. Maraschio, “L'italiano parlato nell'Europa del Cinquecento”, pp. 51–69; e quello, in un italiano illeggibile, di E. Kanduth, “L'italiano lingua familiare e lingua ufficiale alla Corte imperiale nel Seicento”, Ivi, pp. 137–149); poi *Documenti letterari del plurilinguismo*, a cura di V. Orioles, Roma 2000; *Nuovi saggi sul plurilinguismo letterario*, a cura di V. Orioles, Roma 2001; *Il plurilinguismo nella tradizione letteraria latina*, a cura di R. Oniga, Roma 2003.

² Piuttosto sorprendentemente non esistono studi specifici dedicati alla diffusione dell'italiano in Europa nel corso del Seicento: oltre alle pionieristiche osservazioni sull'eteroglossia (cioè l'uso “di una lingua alternativa, di una lingua che è l'altra lingua dell'altra cultura”) di G. Folena, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino 1983 (per la citazione p. X), si vedano almeno le panoramiche generali di P. Bertini Malgarini, “L'italiano fuori d'Italia”, *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, III. Le altre lingue, Torino 1994, pp. 883–922, e F. Brugnolo, “Questa è la lingua di cui si vanta amore”. Per una storia degli usi letterari eteroglotti dell'italiano”, *Italiano: lingua di cultura europea*, a cura di H. Stammerjohann, Tübingen 1997, pp. 313–336. Una raccolta di curiosità linguistiche è offerta da H. Stammerjohann, “L'immagine della lingua italiana in Europa”, *Lingua e cultura italiana in Europa*, a cura di V. Lo Cascio, Firenze 1990, pp. 11–34.

³ Al fenomeno è stato di recente dedicato un convegno a cui hanno partecipato alcuni tra i più noti slavisti italiani (dove non può non colpire la sintomatica esclusione di tutta l'Europa centrale), *Plurilinguismo letterario in Ucraina, Polonia e Russia tra XVI e XVIII secolo*, a cura di M. Ciccarini e K. Żaboklicki, Varsavia-Roma 1999.

⁴ Si vedano soprattutto S. Graciotti, “Per una tipologia del trilinguismo letterario in Dalmazia nei secoli XVI–XVIII”, *Barocco in Italia e nei paesi slavi del sud*, a cura di V. Branca e S. Graciotti, Firenze 1983, pp. 321–346 (l'autore ha poi dedicato al tema molti altri studi), e P. Marchesani, “L'immagine della Polonia e dei polacchi in Italia tra Cinquecento e Seicento: due popoli a confronto”, *Cultura e nazione in Italia e Polonia dal rinascimento all'illuminismo*, a cura di V. Branca e S. Graciotti, Firenze 1986, pp. 347–378 (nello stesso volume si veda anche il contributo di J. Ślaski, “La letteratura italiana nella Polonia fra il rinascimento ed il barocco”, pp. 219–251).

⁵ Per quanto riguarda la Boemia il contributo più significativo è tuttora quello di A. Cronia, *Čechy v dějinách italské kultury (tisciletá žerň)*, Praha 1936. Per quanto riguarda la monarchia asburgica, anche se riferiti a un periodo più tardo, si vedano le osservazioni introduttive contenute nei brevi interventi di C. Grassi, W. Forsthofer e R. Weilguny, contenuti in “Premesse per uno studio dell'italiano come lingua nazionale sotto la monarchia asburgica”, *L'italiano allo specchio. Aspetti dell'italianismo recente. Saggi di linguistica italiana*, a cura di L. Coveri, Torino 1991, pp. 155–180.

trattatistica e la storiografia fossero spesso scritte in italiano). Il tema naturalmente è sempre stato poco caro alle varie storiografie nazionali di tutti i paesi emersi dall'esplosione della monarchia asburgica ed è soprattutto per questo motivo che, almeno per quanto riguarda gli studi sul Seicento, in Europa centrale continua ad aggirarsi lo spettro invisibile della cultura italiana.

I profondi cambiamenti di orientamento linguistico e culturale che nella monarchia asburgica avevano avuto luogo nel corso del Seicento erano peraltro stati registrati con estrema chiarezza dalla curia romana. Se nel 1621 al nunzio Carlo Caraffa era stata affidata un'istruzione che conteneva il seguente passo

Restami l'ultimo capo che non è di picciolo momento, massimamente in Germania, perché essendo quella nazione di clima assai differente dal nostro e vestendo non meno gli abiti che i costumi dai nostri diversi, non è molto inclinata agl'Italiani e generalmente è poco amica delle nazioni straniere, delle quali non che nella lingua, ma quasi in ogni cosa si discosta⁶.

cinquant'anni dopo il nunzio Pignatelli riceveva invece un'istruzione di tutt'altro tenore:

la buona memoria del defunto imperatore [Ferdinando III] curioso dell'idioma italiano aveva in modo introdotta nella Corte cesarea la nostra lingua che quasi non si parlava di continuo con altra, onde i cavalieri a gara procuravano di viaggiare in Roma e rendersi possessori di questa⁷.

Agli occhi della curia romana dunque era bastato mezzo secolo, non soltanto a ricattolicizzare l'Europa centrale, ma anche ad accrescere notevolmente il prestigio degli italiani e a fare dell'italiano lo strumento espressivo privilegiato delle élite colte. Crescimbeni all'inizio del Settecento scriverà a questo proposito che

Leopoldo, che benignamente riguardandola, e perfettamente professandola, l'ha innalzata, e messa in sommo pregio nella sua Imperial Corte, ed in tutte le più riguardevoli della Germania, nelle quali, al pari, che nell'Italia or si professa: di modo che con ragione debbe dirsi, che se gl'Italiani le an dato l'essere, dall'Augustissima Casa d'Austria ha ella ricevuto il colmo della sua grandezza, e del suo splendore⁸.

⁶ Il concetto era un po' mitigato dalla frase successiva: "ma intanto dovrà V.S. stimare Sua ventura di andare in Germania al tempo di S. Maestà Cesarea, principe tanto pio e benigno e non poco inclinato a favore degl'Italiani", *Die Hauptinstruktionen Gregors XV. für die Nuntien und Gesandten an den europäischen Fürstenhöfen 1621–1623*, Bearb. v. K. Jaitner, I–II, Tübingen 1997, pp. 638–639.

⁷ [G. Leti], *Segreti di Stato dei Principi d'Europa rivelati da varii confessori a beneficio comune di tutti quelli che maneggiano affari pubblici e per soddisfazione dei più curiosi*, Bologna 1671–1676, II, p. 51.

⁸ G.M. Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia... nella seconda impressione, fatta l'anno 1714 d'ordine della Radunanza degli Arcadi, corretta, ri-*

Leopoldo stesso, che volentieri usava l'italiano nella corrispondenza privata, aveva del resto scritto che "essendo noi poi allemani, convenirebbe meglio il scrivere nela nostra lingua materna. Ma scrivendovi sul di comedie et simili affari importantissimi ut scilicet, ho scielto la lingua italiana"⁹. Le impressioni romane e le parole di Leopoldo sono confermate da molte altre testimonianze e ancora nel 1750 il celebre giurista Moser, in un noto trattato sulle lingue di stato, avrebbe notato che

es könne an einem Hof zu gleicher Zeit mehrere Sprachen Hof-Sprachen seyn. An dem Kayserlichen Hof sind die Teutsche, Französische und Italiänische die vornehmste Hof-Sprachen, weilen Ihro Kayserlich-Königliche Maiest. Reiche besitzen, in welchen diese Zungen gesprochen werden¹⁰.

Gli impulsi che nella prima metà del Seicento avevano alimentato la moda dell'italiano (proprio come nel secolo precedente era avvenuto, ma in misura minore, per lo spagnolo e come, in quello successivo, sarebbe avvenuto, in misura forse maggiore, per il francese) erano vari e multiformi: favore dei sovrani, appartenenza all'Impero di vaste porzioni dell'odierna Italia, identità confessionale e aiuto dei missionari italiani, curiosità per le meraviglie d'Italia e legami familiari sempre più stretti con le numerose famiglie italiane approdate in Europa centrale¹¹. E in non ultimo luogo l'assenza di quel principio tutto ottocentesco, nobile nelle origini, ma spesso problematico nelle conseguenze, che identifica la nazione sulla base di un criterio linguistico¹².

formata, e notabilmente ampliata; e in questa terza pubblicata unitamente coi Comentarj intorno alla medesima, riordinata, ed accresciuta, Venezia 1730–1731, I, pp. 181–182.

⁹ P. Mařa, *Svět české aristokracie (1500–1700)*, Praha 2004, p. 799, nota 103.

¹⁰ F.C. Moser, *Abhandlung von den Europäischen Hof- und Staats-Sprachen nach deren Gebrauch im Reden und Schreiben*, Franckfurt am Mayn 1750, p. 15.

¹¹ Un momento importante dell'assimilazione della cultura italiana era naturalmente rappresentato dal *Länderreis* europeo dei giovani aristocratici, che trascorrevano di norma soggiorni di molti mesi in Italia. Per una prima informazione generale sul fenomeno si vedano A. Catalano, "L'educazione del principe: Ferdinand August Leopold von Lobkowitz e il suo primo viaggio in Italia", *Porta Bohemica*, 2003, 2, pp. 104–127; e Z. Hojda, "Kavalírské cesty v 17. století a zájem české šlechty o Itálii", *Itálie, Čechy a střední Evropa*, Praha 1986, pp. 216–239. Il resoconto letterario più interessante è quello di un giovane Czernin, scritto sempre nella lingua del paese in cui il viaggiatore si trova in quel momento (ceco, tedesco, italiano, francese, spagnolo), Praha, Národní knihovna, XXIII F 30, XXIII F 43, Heřman Jakub Černín, *Diarium*.

¹² Invece di uno dei tanti casi cechi, si vedano le parole di uno dei protagonisti della successiva *querelle* dei nazionalisti italiani con i francesi: "e

Nelle parole di Moser questa concezione è ancora quasi del tutto assente, visto che viene apertamente riconosciuto che "die Sprache des Hofes ist nicht allemand zugleich die Sprache der Nation" e che "die Hof-Sprachen sind veränderlich, weiln dabey vieles auf die Neigung eines Herrn in besondere ankomt"¹³. Quella di Moser è una concezione dell'identità nazionale che sta per essere spazzata via dai risorgimenti e rinascite nazionali che nel XIX secolo attraverseranno tutta l'Europa. L'equilibrio delle parole di Moser non è peraltro casuale: non è raro che una visione realistica ed equilibrata del ruolo, politico e culturale, ricoperto dalla ricca aristocrazia cosmopolita del XVII e XVIII secolo, sia più facilmente riscontrabile nei vecchi lavori della seconda metà del Settecento piuttosto che nei testi scritti dopo che nelle culture di tutt'Europa si è affermata una concezione dell'identità nazionale integralmente basata sulla consapevolezza linguistica¹⁴.

Dopo essere stata a lungo trascurata dalla storiografia, la cultura del Seicento sta anche in Europa centrale lentamente riemergendo dalle biblioteche e dagli archivi, con tutte le difficoltà legate a un periodo storico contro il quale si è scatenata un po' ovunque e a più riprese

una reazione violenta, paragonabile, direi quasi, alle repressioni medievali esercitate contro gli eretici e le *jacqueries*, o a quelle moderne contro i comunardi. La critica della reazione antisecentista fece sommarie esecuzioni in massa, demolì le case dei nemici, sparse sul terreno il sale e vi eresse colonne d'infamia!¹⁵.

Se in Italia è dai tempi di Croce che il barocco è diventato un normale oggetto di studio storiografico, in Europa centrale l'assenza di una voce autorevole che sdoganasse anche per il largo pubblico il periodo barocco si fa sentire ancora oggi: qui la deformazione di prospettiva imposta dalla svolta antisecentista (in Italia ravvisabile nel rifiuto assoluto della poesia del secolo

precedente espresso da Crescimbeni e Muratori), si è infatti fusa con le motivazioni politiche, che hanno portato, sia pure per motivi diversi (e in misura più evidente a dire il vero nella storiografia ceca), alla condanna di tutta un'epoca. Si è quindi arrivati alla paradossale situazione che l'architettura barocca che ha trasformato l'aspetto di Vienna e Praga continua a godere di notevole fortuna, mentre del tutto dimenticata è la ricca circolazione letteraria dello stesso periodo. Da questo punto di vista comune alla storiografia italiana e a quella ceca è stata a lungo l'accusa di mancanza di amor patrio nei confronti di un secolo che ha oggettivamente puntato poco sul criterio nazionale a vantaggio di una multiculturalità, magari di facciata, ma comunque sempre ostentata di buon grado. La diffusione dell'italiano e della letteratura italiana si scontrano quindi con un duplice problema che spiega bene l'assoluta mancanza di studi su un tema che pure non poco si presterebbe a uno studio comparativo. Alla sottovalutazione della funzione dell'italiano hanno concorso anche le furibonde discussioni scatenatesi sul bilinguismo tedesco e ceco, che hanno notevolmente contribuito a occultare il ruolo veicolare dell'italiano come lingua di cultura per gran parte del Seicento¹⁶.

Indirettamente la salda posizione dell'italiano (e quindi anche la carriera di tanti italiani) viene confermata anche dal forte anti-italianismo che attraversa tutto il Seicento e che aveva portato negli anni Trenta gli studenti dell'università praghese a minacciare "rademus barbas italis"¹⁷ e trent'anni dopo Leopoldo I a rimproverare bonariamente le perplessità di Jan Humprecht Czernin: "ma caro voi, a che termine state, che teniate adesso tanti zeli e paure delli Italiani, delli quali un tempo [foste] sì gran protettore"¹⁸. Un diffuso anti-

se quelli che in lor gioventù in più luoghi si trovarono e con molti di nazioni diverse conversarono, non saranno al certo cotanto della patria loro innamorati come quei buoni alpigiani, i quali per la sola lontananza da essa cadono in isfinimento, non sarà forse vero che quelle nazioni e quelle persone che di più di una sola lingua fanno uso, meno saranno attaccate al suolo, al pensare, ai costumi nazionali, in confronto di quelle che di un solo idioma principalmente si servono?", G.F. Galeani Napione, *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, Torino 1846, II, pp. 26-27.

¹³ F.C. Moser, *Abhandlung*, op. cit., pp. 11, 18.

¹⁴ A proposito dell'aristocrazia ceca, finalmente studiata in modo moderno, una netta inversione di tendenza è riscontrabile in molti lavori di studiosi giovani e in particolare in molti articoli (e nel recentissimo volume citato in precedenza) di P. Mařa.

¹⁵ B. Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari 1911, p. VIII.

¹⁶ Perfino Cronia, che evidentemente non aveva mai messo piede in un archivio, si è fatto condizionare da questa tradizione storiografica: "styky s Itálií zajisté nechyběly, ale postrádaly srdečnosti a intenzity předchozích dob... A na poli literárním, uměleckém a vědeckém měla pak Itálie zatarasenou cestu němectvím, které se stávalo vždy výbojnější a vedlo českou vzdělanost k jiným pólům", A. Cronia, *Čechy*, op. cit., p. 7.

¹⁷ "Studentská píseň proti kardinálu Harrachovi", *Souvislosti*, 2002, 3-4, pp. 47-51.

¹⁸ Cito dal secondo volume non pubblicato dell'edizione di Z. Kalista delle lettere di Leopoldo I a Jan Humprecht Czernin, Praha, Památník Národního písemnictví, Z. Kalista, Rukopisy vlastní, Korespondence císaře Leopolda I s H.J. Černínem z Chudenic, Díl II /VII, 1668 VII 12. Si vedano anche i mormorii della nobiltà boema alla notizia del matrimonio di Czernin con una dama di corte italiana, Z. Kalista, *Mládi*

italianismo al di fuori dell'aristocrazia veniva del resto individuato anche dallo storico italiano Gregorio Leti in Polonia:

sebene dai grandi di Polonia, che sono stati in Italia, e che hanno praticato i costumi degli Italiani, pare che la nostra natione sia amata, nondimeno nel universale non vi è alcuna convenienza, anzi è quivi aborrita la gente nostra grandemente, riputando essi gli italiani uomini astuti e fraudolenti¹⁹.

Il fenomeno crescerà poi di intensità e investirà anche il campo culturale, portando poi in tutt'Europa a quel radicale rifiuto dell'ampollosità, frivolezza e falsità del "cattivo gusto" italiano, sempre più chiaramente soppiantato dalla maggiore semplicità e moderatezza del classicismo francese. Questa reazione all'ecllettismo della cultura italiana del Seicento si è dimostrata di lunga portata e ha alimentato, per dirla con Croce, quella descrizione dei "quadri della vita morale italiana" come "una sequela di turpitudini" che è così dura a morire. In realtà, continuava poi Croce, "quei quadri sono così fatti da agevolare l'acomodamento in giudizi sommari e sbrigativi", anche se il "buon senso" obbliga a obiettare che "raccolgere casi di delitti e brutture e malanni e viltà e stoltezza e follie non significa intendere la verità storica di un'età"²⁰. Tornando al caso della Boemia sarebbe facile trovare molte testimonianze di come questa evoluzione si sia saldata con la crescita dei sentimenti nazionalisti che porteranno Gregorio Leti a dire dei "Boemi" che "volentieri sprezzano gli altri, e si sdegnano molto contro quei che gli sprezzano"²¹, dove però va sottolineato che in questo momento storico "boemi" non va interpretato come coloro che parlano ceco, ma come coloro che hanno possedimenti in Boemia e si riconoscono in una precisa identità regionale²². La no-

stra cultura ha ereditato invece la concezione di identità nazionale (allora minoritaria, ma in seguito trionfante) centrata sull'assioma uno stato – una lingua, e ancora oggi la critica di questa impostazione storiografica tutta ottocentesca si è arrestata a metà strada: alcuni dei presupposti sono stati messi in discussione, ma l'immagine generale è rimasta ben salda.

Prendiamo un esempio eclatante tra i tanti possibili: tranne qualche scomoda ma imprescindibile eccezione (come il cognome Santini in campo architettonico), si è fatta tabula rasa delle famiglie italiane che sono arrivate in Europa centrale in cerca di fortuna, che qui hanno trovato una sistemazione materiale e che si sono alla fine assimilate con l'ambiente circostante²³. Anche se è lapalissiano affermare che la fioritura architettonica del barocco sarebbe incomprendibile senza l'apporto degli architetti italiani e senza il modello offerto dalle tante famiglie italiane che hanno costruito le loro residenze un po' in tutta l'Europa centrale, il loro ruolo storico è stato ridotto (e spesso lo è ancora) a quello degli spietati avvoltoi calati in Boemia a depredare le ricchezze nazionali. Varrà la pena di soffermarsi un attimo sull'abusato e storicamente insignificante concetto di "nobiltà straniera", perché mi sembra cruciale chiarire una volta per tutte che l'immagine degli avvoltoi in realtà altro non è che un mito, sterile per la ricerca storiografica e il più delle volte anche infondato. Proviamo a osservare un po' più da vicino un esempio concreto: Lavinia Maria Thekla Gonzaga contessa di Novellara e Bagnolo (1607–1639) era arrivata a Vienna nel 1622 al seguito di Eleonora Gonzaga (che stava per diventare moglie di Ferdinando II) e aveva sposato prima Wratislaw von Fürstenberg (1584–1631) e poi Otto Friedrich von Harrach (1610–1639). Nel contratto del primo

Humprecht Jana Černina z Chudenic. Zrození barokního kavalíra, I–II, Praha 1932, I, p. 227.

¹⁹ G. Leti, *Il ceremoniale storico, e politico*, Amsterdamo 1685, p. 575 (si veda anche P. Marchesani, "L'immagine", op. cit., p. 354).

²⁰ B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero – Poesia e letteratura – Vita morale*, Bari 1957⁴, pp. 477–478.

²¹ G. Leti, *Ritratti storici, o vero, Historia dell'Imperio Romano in Germania*, I–II, Amsterdamo 1689, p. 341.

²² In altri termini lo stesso giudizio è espresso anche da altri scrittori italiani, si vedano ad esempio le parole seguenti: "li Boemi sono gente generosa sì, ma alquanto ambiziosa, & vana, ne' loro ragionamenti usano assai l'iperbole, aggrandendo oltre ogni misura le cose proprie, amano d'esser lodati, son dediti al vino, & all'otio... amano la musica, & il forestiero da loro non è mal veduto, quando però s'accomodi a' loro costumi... imparano molti linguaggi, caminano il mondo", G.F. Olmo, *Relationi della Repubblica di Venetia, del Regno di Polonia, et del Regno di Boemia*, Venetia 1628, p. 49.

²³ Purtroppo manca ancora uno studio adeguato all'importanza dell'argomento, appena un'introduzione molto generale all'argomento offrono i mediocri studi di J.M. Thiriet, "L'immigration italienne dans la Vienne baroque (1620–1750). Premiers résultats d'une enquête", *Revue d'histoire économique et sociale*, 1974, 3, pp. 339–349; J.M. Thiriet, "Mourir a Vienne aux XVII^e – XVIII^e Siecles", *Studien zur Wiener Geschichte*, 1978, pp. 204–217; J.M. Thiriet, "Fragestellung im Rahmen einer Studie über eine Minderheit im Ancien Régime. Überlegungen zu den Italienern in Wien (1619–1740)", *Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit*, 1981, 8, pp. 189–196; J.M. Thiriet, "I Trentini a Vienna nella prima metà del Settecento", *Il Trentino nel Settecento tra Sacro Romano Impero e antichi stati italiani*, a cura di C. Mozzarelli e G. Olmi, Bologna 1985, pp. 379–390. Più interessante la sua tesi di dottorato non pubblicata, J.M. Thiriet, *La mort d'après la clause testamentaire welsche dans la Vienne baroque (1580–1750)* [Tesi di dottorato], Caen 1976.

matrimonio la dote della sposa era assicurata sulla "signoria di Kornhaus, nel regno di Boemia, di valore di cento ottanta milla fiorini in circa" e sulla casa di Praga dei conti Fürstenberg²⁴. In modo un po' casuale quindi, dopo la precoce morte del marito, l'ancora giovane contessa Gonzaga per sopravvivere era stata costretta a ritirarsi a vivere in Boemia e ad affittare le sue case. Nella sua corrispondenza con il suo protettore viennese più volte si lamenta "che i poveri villani non hanno più con che vivere, et i Padroni altre tanto"²⁵, e nella vita quotidiana si dedica, pur senza sapere una parola di tedesco e ceco, alla difesa e al risanamento del suo bene: "io son qui in villa per attender un poco al Economia se bene ho trovato ogni cosa mal ridotto, ch'è una compassione"²⁶. Per sanare i debiti non esita nemmeno a liberarsi delle opere d'arte di famiglia:

per le pitture sarebbe una bella cosa se con l'occasione del Re di Polonia se ne potessimo liberare, almeno di tante che potessimo sodisfar a creditori, et mi pare che si potrebano dar per manco di quello sono stimate per potersene liberare una volta²⁷.

Nell'ottobre del 1633 alla vigilia della catastrofe di Wallenstein si lamenta del fatto che "il regno di Boemia ha da contribuire, per tre mesi continui, 10 milla misure di grano ogni giorno", ma molti sono esentati e a "noi poveri rovinati convien pagar tutto"²⁸. Questo "noi poveri rovinati" rende molto problematica la semplicità con cui ancora oggi tanti storici usano l'espressione "u nás" per indicare un'immaginaria entità sociale boema dell'epoca e, a chi conosce i lamenti della ben più nota contessa Czernin, non può non venire spontaneo un accostamento tra le due donne. Lo stesso si potrebbe dire del resto della partecipazione di molti italiani alla difesa di quella che era ormai la "loro" nazione durante l'assedio di Praga del 1648, e così via.

Anche queste velocissime sonde (ma si potrebbero fare molti altri esempi analoghi) dovrebbero far riflettere sul fatto che, almeno per quanto riguarda il XVII secolo, il travisamento maggiore di una certa storiografia consiste nell'anacronistica sopravvalutazione dell'appartenenza linguistica dei singoli individui a scapito di ciò

che veramente essi sentono come significativo per la loro identità: il possesso di una signoria, di un incarico o di un beneficio. Tutte cose che in un'epoca poliglotta rappresentavano un legame ben più saldo di un lontano rapporto di appartenenza linguistica con il paese da cui provenivano. La citata Gonzaga e il suo secondo marito, Otto Friedrich von Harrach, tranne qualche casa in Austria, non avevano possedimenti al di fuori della Boemia: ha davvero senso nel loro caso parlare di "nobili austriaci"? O non cadiamo piuttosto in questo modo in un marchio anacronismo storico? Si potrebbe del resto aggiungere che uno dei mezzi più utilizzati dai sovrani per impedire il ritorno in Italia dei militari al loro servizio, come avverrà ad esempio nel caso di Montecuccoli, era proprio il ricompensarli con signorie in Boemia e in Austria maggiori di quelle da loro possedute in Italia²⁹. Sulle motivazioni che avevano portato gli imperatori a servirsi di militari italiani si veda anche la testimonianza dello storico Comazzi:

Da quel tempo sino al presente non fu più concessa tal autorità ad alcun altro generale, e fu creduta necessaria providenza aver sempre molti colonelli forestieri che difficilmente potessero convenire in un medesimo sentimento co' loro generali, e l'Imperador Leopoldo fu tanto costante in tenersi a questa massima di savio governo, che occorrendo la vacanza di tre reggimenti in un medesimo tempo, venendo pregato a voler conferire quei posti in tra nazionali scelti tra tutti li concorrenti, adducendo molti motivi di non promover alcun italiano, il savio Imperadore li concesse al marchese da Bagno mantovano, al conte Corbelli padoano, ed al conte Marsigli bolognese, né si lasciò rimuovere da questa generosa, e savia risoluzione, per impedimento della quale machinaronsi mille cabale, da non potersi raccontare in piccolo volume, sapendo che gli italiani erano forestieri appresso dell'Arciduca d'Austria, non appresso dell'Imperadore de' Romani, e più doversi egli pregiare d'esser Imperadore che Arciduca³⁰.

Peraltro anche lo studio dei testamenti conferma che gli italiani erano gli stranieri che meglio si erano assimilati (a suo tempo ha avuto successo la formula "né tedeschi, né italiani, ma imperiali") e l'attaccamento alla loro terra d'origine spesso non era espresso che sotto

²⁹ Su Montecuccoli si vedano la tradizionale ma ancora solida monografia di C. Campori, *Raimondo Montecuccoli, la sua famiglia e i suoi tempi*, Firenze 1876, quella più moderna di H. Kaufmann, *Raimondo Graf Montecuccoli 1609–1680. Kaiserlich Feldmarschall, Militärtheoretiker und Staatsmann* [Tesi di dottorato], Berlin 1972, e *Le opere di Raimondo Montecuccoli*, edizione critica a cura di R. Luraghi, I–III, Roma 1988–2000. Per quelle non più ripubblicate resta indispensabile l'edizione in tedesco degli *Ausgewählte Schriften des Raimund Fürsten Montecuccoli*, bearb. v. A. Veltzé, I–IV, Wien 1899–1900.

³⁰ Praha, Knihovna Křižovníků s červenou hvězdou, XXXIII F 141, G.B. Comazzi, *Favore e tradimento cresciuti insieme in Elio Seiano, favorito e traditore di Tiberio*, ff. 128–130.

²⁴ AVA, FA Harrach, 780, Fürstenberg Graf Wratislaw, Ehepakten mit Gräfin Lavinia von Gonzaga, 1629.

²⁵ AVA, FA Harrach, 749, Terzi Sigmund Gaspar, 1634 V 21.

²⁶ Ivi, 1634 XI 16.

²⁷ Ivi, 1635 V 10.

²⁸ Ivi, 1635 V 10.

forma di messe e regalie. È solo nella seconda parte del secolo che assistiamo a un sempre maggiore antagonismo tra le varie componenti “nazionali”, ad esempio all’interno dei vari ordini religiosi, dove la conflittualità ceca e tedesca, accompagnata a una notevole diminuzione della presenza italiana, diventerà presto dominante e si rivelerà fonte di interminabili polemiche.

Queste doverose precisazioni permettono di affrontare in modo diverso anche un problema così complesso come quello del ruolo ricoperto dall’italiano e dalla letteratura italiana all’estero, che dai tempi di Cesare Balbo viene periodicamente indicato (Gramsci, Morandi) come uno dei maggiori debiti della ricerca storica italiana³¹. Da questo punto di vista negli ultimi anni si sono fatti passi importanti: in primo luogo la pubblicazione di un intero volume di una storia della letteratura italiana dedicato alla letteratura italiana fuori d’Italia³², in secondo luogo, nel caso della Boemia, sono stati recentemente offerti spaccati ben più ampi dei rapporti ceco-italiani di quanto tramandato tradizionalmente dalla storiografia³³. Ormai sono chiari i motivi che hanno portato in passato a sottovalutare il ruolo culturale giocato dall’Italia per buona parte del Seicento, il secolo in cui l’italiano ha raggiunto la sua massima espansione come lingua franca: al limite ci si potrà stupire che il momento di maggior diffusione non sia corrisposto al periodo di massima fioritura culturale (il rinascimento), ma a quello di un declino che nel corso del Seicento sarebbe divenuto sempre più marcato (il barocco). Il fenomeno è in gran parte causato dal perdurante successo della moda culturale italiana: per tutto il secolo i poeti, i musicisti, i pittori, gli scultori e gli architetti, che continuano a essere contesi tra corti grandi e piccole, sono quasi sempre italiani. Anche per via della rivalità degli Asburgo con la Francia, l’italiano conquista quindi con una certa facilità il rango di lingua delle classi colte, delle corti, dei salotti aristocratici, delle accademie e

persino della corrispondenza privata³⁴. Tiraboschi noterà giustamente che “così mentre la nostra lingua in alcune provincie d’Italia giacevasi trascurata, e da un vizioso stile riceveva danno ed oltraggio, avea nella stima degli stranieri un troppo onorevole compenso”³⁵.

Più complesso è il discorso a proposito della letteratura, visto che oggettivamente la varietà e individualità delle opere rinascimentali era definitivamente scomparsa, lasciando il posto a quello pseudoenciclopedismo barocco che Alfieri ha riassunto nella nota espressione “il Seicento delirava” e che alternativamente è stato definito dalla critica letteraria italiana, sempre in chiave negativa, barocco, marinismo e secentismo³⁶. Tiraboschi è stato tra i più radicali critici di un’epoca che ha liquidato senza mezzi termini:

e nondimeno pur troppo dobbiam confessare che fra’ poeti di questo secolo il maggior numero è di quelli le cui poesie or non possono aver altr’uso che di servir di pascolo alle fiamme o alle tignuole, o d’esser destinate anche a più ignobile uffizio³⁷.

Qualunque sia il giudizio che vogliamo dare della letteratura italiana di questo periodo è comunque un fatto che, in una fase di guerre quasi ininterrotte, gli aristocratici passassero gran parte del proprio tempo libero leggendo testi bucolici e pastorali, spesso di provenienza italiana³⁸. Nel 1632, ad esempio, in piena emergenza bellica il cardinale Harrach, i suoi parenti ed amici trascorrevano piacevolmente l’attesa leggendo nella campagna boema *Il pastor fido*³⁹. I libri trovati alla morte del già citato fratello del cardinale, Otto Friedrich (che di mestiere faceva il soldato) sono quasi tutti italiani, e tra questi non mancano naturalmente *l’Adone* e *La lira*

³⁴ Nella biblioteca nazionale di Praga si è ad esempio fortunatamente conservato un piccolo quaderno di esercizi di stile e un prontuario per la corrispondenza in italiano dello storico J.B. Beckovský, accompagnato dalla sintomatica annotazione “Cessavit Magister Linguae corrigere” (f. 9^r), che getta una nuova luce sulla sua formazione linguistica, J.B. Beckovský, *Complimenti della lingua volgare*, Praha, Národní knihovna, XXVII J 20, 18.

³⁵ G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana* [Classici italiani del secolo XVIII], Milano 1824, XIV, p. 93.

³⁶ B. Croce, *Storia*, op. cit., pp. 25, 257.

³⁷ G. Tiraboschi, *Storia*, op. cit., XV, p. 660.

³⁸ Sulla diffusione della letteratura italiana in Europa centrale, benché in realtà limitato alla sola corte viennese, resta fondamentale U. De Bin, *Leopoldo I imperatore e la sua corte nella letteratura italiana*, Trieste 1910. A suo tempo era stato pionieristico l’oggi molto invecchiato M. Landau, *Die italienische Literatur am österreichischen Hofe*, Wien 1879.

³⁹ Si vedano le molte testimonianze contenute negli estratti manoscritti della sua corrispondenza, AVA, FA Harrach, Handschriften 297.

³¹ Si veda il capitoletto “Gli italiani fuor d’Italia”, C. Balbo, *Sommario della storia d’Italia dalle origini ai giorni nostri*, Firenze 1856¹⁰, pp. 351–353.

³² H. Hendrix, “Persistenza del prestigio nell’età della crisi”, *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, XII. La letteratura italiana fuori d’Italia, coordinato da L. Formisano, Roma 2002, pp. 437–482.

³³ Si vedano *Barocco in Italia Barocco in Boemia. Uomini, idee e forme d’arte a confronto*, a cura di S. Graciotti e J. Křesálková, Roma 2003, e i testi pubblicati in “O misera Boemia...”, *Souvislosti*, 2002 (XIII), 3/4, pp. 5–164.

di Marino, *La secchia rapita* di Tassoni e le *Rime* di Tasso (per altro in buona compagnia, visto che non manca nemmeno il *Don Quixote*)⁴⁰. Ovviamente tutti i testi sono in lingua originale e, come confermano quasi tutte le biblioteche dei grandi aristocratici, non si tratta di una situazione rara: la sezione dedicata ai libri italiani è infatti quasi sempre la più nutrita⁴¹. Emblematiche del gusto dell'epoca sono anche le poesie delle figure principali della corte viennese: scrivono versi in italiano imperatori, imperatrici e soprattutto l'arciduca Leopold Wilhelm⁴². In Boemia componeva testi letterari in italiano anche il già citato conte Czernin, autore tra le altre cose della lunga poesia *Rime rozze uscite di penna ignorante di H.C. in considerazione della caducità di nostra vita*⁴³, e tra i tanti verseggiatori non italiani non va dimenticato nemmeno il cardinale Harrach, che nel corso del conclave del 1644 trovava il tempo di comporre, assieme al cardinale Spada, versi di questo tipo:

*Ogn'uno strilla e si lamenta
Che l'uscita lo tormenta,
Et pur tutti vorrian uscire,
Tanto lamento che vuol dire?
L'uscire per la porta è diletto,
Ma l'uscire in segetta è dispetto.*

Non mancavano in quest'occasione né testi ironici sulle vocazioni religiose

*Madre mia non mi far Monaca
Che non mi voglio fare.
Non far tagliar la tonica
Ch'io non la vo' portare.
Star tutt'il giorno a Vespero et a messa
Con la Madre Badessa*

*Non fa se non gridare
Che possa la crepare,*

né tanto meno goliardici versi d'amore

*Udite Amanti Udite
Novella che v'arredo
Amor non è più cieco.
L'altr'hier tirando a caso
Una spuntata freccia
E così tristo odore
Fu quel che n'uscì fuore
Che temendo di girsene all'ocaso
La benda che havea alli occhi puose al naso*⁴⁴.

Il verseggiare di arciduchi e cardinali rientra in realtà nel fenomeno più vasto della fruizione culturale all'interno delle corti, che trova la sua più tipica manifestazione nelle accademie letterarie, forma di intrattenimento prediletta degli aristocratici di tutt'Europa⁴⁵. Secondo lo storico fiorentino Galluzzi la celebre accademia fiorentina del Cimento, la prima accademia sperimentale d'Europa, sarebbe addirittura sorta sull'esempio di quella d'oltralpe: "la risoluzione poi di erigere e dar forma a questa accademia fu senza dubbio promossa dall'esempio della corte di Vienna". Perché a Vienna, continuava Galluzzi, "qualunque Italiano mediocremente esperto nella poesia e letteratura della sua patria era sommamente caro a quei principi, i quali lo ammettevano ben volentieri alla domestica loro conversazione"⁴⁶. I risultati più significativi di questa stagione sono i due volumi *Poesie diverse composte in hore rubate d'accademico Occupato* (opera dell'imperatore Ferdinando III) e i *Diparti dell'Accademico crescente* (opera dell'arciduca Leopold Wilhelm e divisi, secondo il classico modello tassiano, in rime morali, devote, eroiche e amoro-

⁴⁰ AVA, FA Harrach, 748, Verlassenschaft, 1639.

⁴¹ Si vedano il ricchissimo catalogo della biblioteca della famiglia Lobkowitz, J. Kašparová, *Roudnická lobkowiczská knihovna. Jazykově italské tisky 1500–1800*, Praha 1990–1995; e l'interessante sonda nelle biblioteche private dei borghesi praguesi, che dimostra come un ottavo di esse contenesse libri in italiano, Z. Hojda – J. Kašparová, "Románská literatura v knihovnách staroměstských měšťanů v 17. století", *Documenta pragensia*, 2001, 19, pp. 85–100.

⁴² Caramuel y Lobkowitz scrive che "multa etiam Poëmata ingeniosa evulgavit", J. Caramuel, *Primus calamus. Tomus II. Ob oculos exhibens Rhythmicam, quae Hispanicos, Italicos, gallicos, Germanicos, &c. versus metitur. . . Editio secunda*, Campaniae 1668, p. 15a; Crescimbeni che "rarissimi Oltremontani, per non dir niuno, arrivarono in quel secolo a professarle colla franchezza, e colla coltura, colle quali furono da lui professate", G.M. Crescimbeni, *L'istoria*, op. cit., IV, pp. 220–221. Su Leopold Wilhelm si veda il recente R. Schreiber, *Erzherzog Leopold Wilhelm. Bischof und Feldherr, Statthalter und Kunstsammler* [Tesi di dottorato], Wien 2001.

⁴³ Z. Kalista, *Mládí*, op. cit., p. 227.

⁴⁴ AVA, FA Harrach, 171, Konklave, 1644.

⁴⁵ La letteratura sull'argomento è piuttosto ampia, anche se spesso ripetitiva: oltre ai soliti Landau e De Bin, si vedano H. Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985, pp. 195–204; H. Seifert, "Akademien am Wiener Kaiserhof der Barockzeit", *Akademien und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiengedankes in kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften*, Hrsg. v. W. Frobenius, N. Schwindt-Gross, Th. Sick, Saarbrücken 1993, pp. 215–222; Th. Antonicek, "Musik und italienische Poesie am Hofe Kaiser Ferdinands III.", *Mitteilungen der Kommission für Musikforschung*, 1990, 42, pp. 1–22. Recentemente, riprendendo e approfondendo molte fonti d'archivio, si è occupato delle accademie M. Ritter, "Man sieht der Sternen König glantzen". *Der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer Literaturbestrebungen (1653 bis 1718) am besonderen Beispiel der Libretto-Dichtung*, Wien 1999.

⁴⁶ L. Galluzzi, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della Casa Medici*, VI, Firenze 1781, pp. 283–284.

se)⁴⁷. In questa occasione basterà ricordare, tra i tanto possibili, i famosi versi di Leopold Wilhelm dedicati al fratello

V'ingannate, o Guerrieri,
Se le muse sprezzate,
E la spada vibrar solo pensate,
Fonda Cesare il scettro,
E su la spada, & sul canoro plettro⁴⁸.

La composizione di testi letterari e musicali in italiano, frequente passatempo di imperatori e arciduchi già nel corso degli anni Trenta, era sfociato poi in una specie di accademia “privata” (il volume del 1656 riporta infatti all’inizio una serie di composizioni di vari accademici, tra cui Montecuccoli). All’intrattenimento avevano quindi preso parte anche influenti personaggi della corte, finché essa era stata ampliata e si erano tenute due sedute pubbliche all’inizio del 1657, alle quali erano stati chiamati dieci cavalieri italiani⁴⁹. L’eco delle sedute delle varie accademie tenute a corte nel Seicento era stato sicuramente molto ampio e se delle sedute dell’Accademia di Leopoldo del 1674 esiste anche una trascrizione completa conservata nell’archivio Harrach di Vienna⁵⁰, anche l’Accademia del 1657 viene puntualmente registrata nel diario del cardinale Harrach, in quel momento in Boemia, a ulteriore testimonianza della grande curiosità che queste iniziative culturali erano in grado di suscitare⁵¹. Le accademie seicentesche naturalmente non vanno valutate sulla base dell’originalità dei temi trattati (per lo più farraginose dimostrazioni di argomenti oggi quasi imbarazzanti, versi bucolici, poesie d’amore di ispirazione tardopetrarchesca e poesie d’occasione), ma come espressione della dimensione sociale della cultura cortese espressa nella lingua culturale dell’epoca, l’italiano⁵². I temi peraltro erano gli stessi in voga anche in Italia: “se la bellezza dell’animo a

quella del corpo prevaglia”, “se la gelosia sia tormento o condimento in amore”, “se la virtù nasca più dalla solitudine, o dalla conversazione”, “se sia più da stimarsi nell’amante l’impallidire, o l’arrossire alla presenza della dama”, “qual sia maggiore conforto d’un amante lontano, o vedere il ritratto, o leggere una lettera di chi s’ama”⁵³. Certo molta di questa eclettica poesia punta tutto sull’inaspettato, sul sorprendente, e quindi sull’effimero, e, invece di sbalordire il lettore, provoca quello strano effetto di trasformazione della “meraviglia” in monotonia, se non addirittura in noia, che affligge ai nostri occhi gran parte della poesia del Seicento. Questo naturalmente non vuol dire che questa poesia non riuscisse in qualche occasione a farsi realmente drammatica e scendere in profondità. A titolo d’esempio si potrebbe citare almeno una variazione sul tema della *vanitas*, opera dell’arciduca Leopold Wilhelm, che riprende un tema molto produttivo anche nella poesia ceca:

Chi volge nella mente,
Li dilette del mondo,
Vede che il Mondo, immondo,
De’ mali è un fiume, e un rapido torrente,
È un vetro, un vento, un fumo, un punto, un niente⁵⁴.

E altri esempi simili si potrebbero facilmente trovare.

È comunque evidente che enorme diffusione non significa qualità letteraria: i poeti italiani, veri o sedicenti tali, che circolavano in tutt’Europa nel XVII secolo, avevano spesso lasciato alle spalle situazioni economiche e intellettuali piuttosto precarie, seguendo in fondo il celebre esempio di Marino, andato a cercare miglior fortuna alla corte francese⁵⁵. Fuga che non per tutti gli artisti rappresentava un punto di arrivo, come dimostra la sintomatica *Vita del Cortigiano* di A. Abbati, per quattro anni poeta di corte di Leopold Wilhelm:

Esser fedele al Cortigian bisogna,
Giovane d’anni, e libero di male,

dert”, *Italienisch-europäische Kulturbeziehungen im Zeitalter des Barock*, Tübingen 1991, pp. 203–219.

⁴⁷ Si vedano gli analoghi temi (“se l’arrossire sia indizio di virtù”, “che non vi sia la maggior infelicità quanto l’esser amato”, “qual sia il maggior favore, che possa ricever un’amante da una dama d’honore”, “qual difetto naturale sij più iscusabile”) in G.F. Loredano, *Bizzarrie accademiche. Con altre compositioni del medesimo*, I–II, Venezia 1662.

⁴⁸ *Diparti*, op. cit., p. 2.

⁴⁹ Giustamente notava Croce che nel corso del Seicento spesso sono “quasi del tutto insignificanti le vite dei letterati e poeti, anche dei più famosi, che si riducono alla cronaca della loro servitù nelle varie corti e delle protezioni e delle ostilità che v’incontrarono”, B. Croce, *Storia*, op. cit., p. 496.

⁴⁷ La prima pubblicata senza luogo d’edizione e anno, l’altra in “Brussela” nel 1656.

⁴⁸ *Diparti del Crescente. Divisi in rime morali, devote, heroiche, amoroze*, Brussela 1656, p. 98.

⁴⁹ M. Ritter, “*Man sieh*”, op. cit., pp. 21–24.

⁵⁰ AVA, FA Harrach, 781, 1674.

⁵¹ Per le trascrizioni delle accademie del 1657 si veda il codice conservato in Wien, Österreichische Nationalbibliothek [ÖNB], Handschriften 10108, per quella del 1674 l’analogo Wien, ÖNB, Handschriften 9954.

⁵² Oltre ai già citati lavori di Landau e De Bin si vedano soprattutto E. Kanduth, “Italienische Dichtung am Wiener Hof im 17. Jahrhundert”, *Beiträge zur Aufnahme der italienischen und spanischen Literatur in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert*, hrsg. v. A. Martino, Amsterdam 1990, pp. 171–207, e E. Kanduth, “Das geistlich-weltliche Konzept der italienischen Dichtung am Wiener kaiserlichen Hof im 17. Jahrhun-

Che se per sorte ha fedeltà la rogn,
Perde il salario, e non ha manco sale.
Se per vecchiezza diventa Carogna,
Ha un pie' di dietro, e due ne lo spedale,
Così appunto di Cane è la sua pena,
Vecchio in bordello, e Giovane in Catena⁵⁶.

Ma non tutti i letterati italiani ne avevano bisogno e Innsbruck, uno dei centri della musica italiana, viene liquidata da Salvator Rosa, poeta e pittore dalla posizione ben salda in Italia, con un'espressione piuttosto colorita: "[dicono] ch'io sia per fare il viaggio d'Ispruch. Questo, Ricciardi mio, è motivo e desiderio del Cesti, non volontà determinata di Salvatore, il quale stima così Spucch quanto voi i peli dei vostri coglioni"⁵⁷. Non è quindi una sorpresa che molti di coloro che cercavano fortuna a Vienna e alle corti dei vari principi, laici ed ecclesiastici, fossero poeti di terz'ordine⁵⁸. Nelle parole di Muratori ("moltissimi sono i verseggiatori, pochi i poeti")⁵⁹, esponente di una generazione successiva molto critica nei confronti dell'ampollosità barocca, c'è indubbiamente molto di condivisibile, tant'è vero che praticamente nessuno di questi poeti ha trovato posto nelle successive storie della letteratura italiana. La nuova sensibilità espressa da Muratori emerge in modo molto chiaro in un passo successivo:

qualche differenza però si scorge fra gli autori che vissero nella prima metà del secolo, e fra coloro che fiorirono nell'altra... Gli altri poscia per ottener più plauso si dilungarono alquanto dal genio petrarchesco; amarono più i pensieri ingegnosi, i concetti fioriti, gli ornamenti vistosi; e talvolta cotanto se ne invaghirono, che caddero in un degli estremi viziosi, cioè nel troppo... si diede taluno affatto in preda a tal gusto, il quale, non può negarsi, anche esso è ottimo, purché giudiciosamente sia maneggiato, e in convenevoli luoghi. Ma qui non ristette la carriera d'alcuni, i quali o per troppo desiderio di novità, o pure per ignoranza si rivolsero a coltivar certa viziosa sorta d'acutezze o argutezze, o, vogliam dire, di concetti arguti, abbagliando collo splendore per lo più falso di queste gemme in tal guisa il mondo, che quasi smarriti, non che il gusto, la memoria del Petrarca e di tanti valentuomini fino a quel tempo fioriti. Comeché semi di questa nuova maniera di comporre talor s'incontrino per le rime di chi visse

prima del cavalier Marino, contuttociò a lui principalmente si dee l'infelice gloria d'esser stato, se non padre, almeno promotore di sì fatta scuola nel Parnaso italiano⁶⁰.

Dei pericoli insiti nella cultura di corte si era reso perfettamente conto Carlo Dottori, nel 1662, quando si era bruscamente risvegliato dall'iniziale infatuazione e aveva deciso di abbandonare Vienna una volta

svanite certe belle, e ben figurate impressioni, che m'haveano lusingato, e saziatosi l'occhio della forma esteriore d'un passo più possente che ameno, e più grande che sontuoso... e trovando più danno, che speranza⁶¹.

Non è quindi un caso che tutti coloro che ricoprivano allora prestigioso titolo di poeta di corte sono oggi dimenticati e la lettura delle loro poesie, conservate in gran numero in molti archivi delle grandi famiglie aristocratiche, contribuisca a rinforzare l'impressione che nel corso del Seicento, soprattutto in questi generi periferici ma molto visibili, la forza creativa della letteratura italiana si fosse sempre più atrofizzata e che la sua reale influenza culturale fosse divenuta sempre più marginale (a differenza delle arti, del teatro e della musica, dove la cultura italiana avrebbe conservato ancora a lungo un significativo valore qualitativo). Anche se si tratta di un aspetto che viene spesso sottovalutato, l'apparizione nella seconda metà del secolo di sempre più numerose codificazioni poetiche non è in fondo altro che un chiaro sintomo di una sempre maggiore fossilizzazione letteraria sia a livello tematico che stilistico. Il vertice del pretenzioso e spesso noioso verseggiare che ha dominato tutto il secolo è naturalmente rappresentato dalla poesia d'occasione, il genere letterario più praticato ovunque ci fosse una corte e qualcuno disposto a sborsare qualcosa in cambio di un paio di versi in rima (anche da questo punto di vista Marino del resto era stato un modello). Si vedano fra i tanti possibili almeno due esempi che riguardano il cardinale Harrach: il sonetto che Francesco Prollero gli dedicava nel 1645

*Qual grege più felice vive al mondo
Di quel, ch'all'ombra d'alto faggio pasce,
Là dove l'ecco di fonte che nasce
Sporge a chi chiama voce dal profondo.
In verde campo, e non de fiori mondo,*

⁵⁶ A. Abati, *Poesie postume*, Venezia 1676, p. 107.

⁵⁷ La simpatica lettera di Rosa del 16 aprile 1661 conteneva un altro passaggio piuttosto esplicito: "io veder Principi, io andare senza di voi in paesi di solitudini, di mia elezione trasferirmi in un cielo dove non si prezza che la musica? O che Idio ve lo perdoni, oh come vi siete ingoglionito!", *Lettere inedite di Salvator Rosa a G.B. Ricciardi trascritte e annotate da A. De Rinaldis*, Roma 1939, pp. 119-121.

⁵⁸ Si vedano ad esempio gli scialbi testi poetici composti in occasioni delle già citate nozze di Jan Humprecht Czernin, Z. Kalista, *Mládí*, op. cit., pp. 251-252.

⁵⁹ L.A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni*, con le annotazioni critiche di A.M. Salvini [Classici italiani del secolo XVIII], Milano 1821, p. 8.

⁶⁰ Ivi, pp. 41-42. Una versione parziale dell'opera è stata ripubblicata in L.A. Muratori, *Opere*, I-II [Dal Muratori al Cesarotti 1-2], Milano-Napoli 1964, pp. 59-176 (per i passi citati pp. 64-67).

⁶¹ [Carlo de' Dottori], *Confessioni di Eleuterio Dularete*, Venezia 1696, pp. 50-51.

*che rege in spica l'herba, che vi nasce
Ne va scorrendo; e poi con gusto giace
Tra la gran selva, ch'il rende fecondo.
O puro grege già che vivi, e pasci
All'ombra di sì folto, e verde faggio,
Ch'Ernesto il Cardinal, ne rende adorno,
Celebra quello, e mira, che non lasci
La gran venuta com'acorto, e saggio,
Perché pallida Morte abreccia il giorno*⁶²;

o il madrigale con cui Malfatti festeggiava il suo compleanno nel 1648:

*Vola pur spiega i vani
Vittoriosi al Cielo,
Adalberto immortal, inclito Atlante:
Se lasciasti chi regge
E col nome e col zelo,
Il Boemico gregge,
Uno simile a te tutto in sembiante,
Che quasi invitto Alcide,
sott'il gran peso vide.
Ed impennato tien suo scudo adorno,
Per poi salir, e teco far soggiorno*⁶³.

La pochezza di questi versi, come tanti altri scrupolosamente conservati dal mecenate di chi li aveva scritti, è in fondo un'ulteriore testimonianza di come la vita di corte restasse comunque molto attraente per molti artisti. Si potrebbe aggiungere che, se la bibliografia delle satire sulla vita di corte è piuttosto estesa, piuttosto infrequente è il reiterato rifiuto di Rosa a recarsi a Vienna, a Innsbruck e in Francia perché “stimo e stimerò sempre più un momento d'intera libertà che i secoli, quand'anche d'oro, spesi all'altrui comandi”⁶⁴.

Nella critica letteraria ceca il problema si presenta in modo ancora più complesso, visto che il problema del rifiuto della cultura dell'aristocrazia è così profondo (e così legato alla questione della lingua) che spesso si è preferito rifiutare del tutto la sua tradizione letteraria cosmopolita e poliglotta, piuttosto che accettare il fatto che essa non abbia prodotto praticamente nulla in ceco. Per questo motivo il quadro letterario è stato ristretto ai pochi testi esistenti, prodotti quasi sempre al di fuori degli ambienti aristocratici. Molte volte, anche in tempi recenti, si è sperato di risolvere il problema riprendendo le indagini negli archivi alla ricerca di manoscritti sconosciuti. Un po' polemicamente andrebbe

però ricordato che, anche se si trovasse un'intera traduzione manoscritta dell'*Adone*, la cosa, data la sua unicità, significherebbe ben poco e andrebbe comunque interpretata come un esercizio di stile individuale, lontanissimo dalla vasta e consapevole attività traduttoria della nobiltà polacca⁶⁵. Per comprendere l'ampiezza del problema resta probabilmente un esercizio utile provare, anche solo per un attimo, a immaginare che cosa resta dell'architettura e musica barocca senza l'apporto del mecenatismo aristocratico, per rendersi conto fino a che punto sia giunta la schizofrenia di tante storie letterarie che hanno provato a ricostruire la vita culturale del barocco ceco.

L'aver citato Marino, che credo oggi nessuno consideri più un “classico negativo”⁶⁶, ci obbliga poi a introdurre un tema che è stato molto discusso negli ultimi anni dalla critica letteraria ceca, l'influenza sulla letteratura ceca del marinismo. Anche se nell'ipotesi di Václav Černý il ruolo dell'autore dell'*Adone* non ha quasi nulla a che fare con la sua opera concreta, ma è utilizzato come simbolo del concettismo, la scelta di un termine così infelice e così carico di significati collaterali, ha portato nella storiografia letteraria ceca a una lunga serie di fraintendimenti. Se cancellare la grande conflittualità tra le poetiche concorrenti del Seicento, che solo a noi oggi sembrano esponenti di un generalizzato gusto letterario (e quindi “barocche”), elevando a simbolo di un gusto comune l'opera di un autore, è un'operazione legittima, ma sulla quale si può (e deve) discutere, a maggior ragione questo è vero nel caso della letteratura ceca, in cui i legami diretti tra testi italiani e cechi sono quasi inesistenti. Di scarso aiuto è in questo caso il paragone, pure spesso proposto, con la situazione polacca, dove molto maggiore è la quantità di contatti diretti chiaramente dimostrabili⁶⁷.

⁶⁵ Qui il riferimento è ovviamente alla grande quantità di testi tradotti in polacco anche nel corso del Seicento e all'esemplare edizione della traduzione polacca, fino ad allora manoscritta, dell'*Adone*: G.B. Marino, *Adon (Adone)*, a cura di L. Marinelli e K. Mrowcewicz, I-II, Roma-Warszawa 1993. Si veda anche L. Marinelli, *Polski Adon. O poetyce i retoryce przekladu*, Izabelin 1997.

⁶⁶ G. Marino, *Adone*, a cura di M. Pieri, Roma-Bari 1975-1977, II, p. 755.

⁶⁷ Sul caso polacco si veda l'esemplare volume di A. Nowicka-Jeżowa, *Morsztyn e Marino. Un dialogo poetico dell'Europa barocca*, Roma 2001. L'autrice forse eccede nella sua visione della diffusione del marinismo e va troppo oltre nel considerare marinisti anche quei poeti che si oppongono al marinismo, se non addirittura i suoi nemici (p. 39).

⁶² AVA, FA Harrach, 155, Gedichte und Anagramme, 1645.

⁶³ AVA, FA Harrach, 172, 1648.

⁶⁴ *Lettere inedite di Salvator Rosa*, op. cit., pp. 170-171.

In Italia del resto esisteva chi protestava contro il cattivo gusto dominante come dimostrano il *Lamento* di Rosa ("Credete al vostro Rosa, / Che senza versi e quadri il mondo è bello, / E la più sana cosa / In questi tempi è'l non haver cervello")⁶⁸ e la sua feroce satira contro i poeti: "Magior poeta è chi più dà nel matto, / Tutti cantano homai le cose istesse, / Tutti di novità son privi affatto"⁶⁹. E non è certo un caso che nella satira citata sono proprio lo stile concettoso e le iperboli improbabili a essere prese di mira:

Offre alla mente mia ristrett'insieme
Un indistinto caos vitij infiniti
E di mille pazzie confuso il seme.

Quinci i traslati, e i paralleli arditì,
Le parole ampollöse, e i detti uscuri,
Di grandezza, e decoro i sensi usciti.

Quindi i concetti, e mal'espressi, e duri,
Con il capo di Bestia il busto humano,
De la lingua stroppiata i modi impuri.

De l'Iperboli qua l'abuso insano,
Colà gl'inverisimili scoperti,
Lo stil per tutto effeminato, e vano⁷⁰.

Černý stesso del resto era consapevole dei rischi che la sua proposta comportava e metteva in guardia dal voler "vykombinovat, vykonstruovat nějaký přímý a určitými osobnostmi i díly doložený vliv marinismu a Mariniho na naši poezii [...] Marinismus vlná do české kultury jinak: společenským stykem"⁷¹. Di fatto quindi l'ipotesi di Černý si riduce a quella di una latente influenza culturale che non ha nulla in comune con la grande attrazione che in tutt'Europa Marino ha invece realmente conosciuto e che Pozzi riassumeva con le parole "la sua molle figura esercitò sui contemporanei un forte richiamo"⁷². La prospettiva di Černý era in gran parte falsata

dalla sua negativa opinione (non lontana da quella di Croce) dei manoscritti che pure aveva avuto tra le mani, e solo la scarsa attenzione posta alla circolazione dei libri italiani lo può aver portato a formulare l'ipotesi del tutto sbagliata che l'italianismo, come abbiamo visto diffusissimo in tutta l'Europa centrale nell'alta società, fosse penetrato in Boemia attraverso la sottocultura "alamodisch" di derivazione tedesca⁷³. Molto più produttivo si è rivelato in questa stessa direzione l'approccio tipologico di Jiří Pelán, che in una puntuale ricerca di affinità e assonanze, ha veramente compiuto miracoli nell'individuare temi e canoni comuni tra le concezioni poetiche di due noti gesuiti, uno italiano (Tesauro) e uno ceco (Balbín)⁷⁴. Anche se è però in fondo poco sorprendente che i gesuiti avessero una concezione simile della poetica in tutt'Europa, forse a conclusioni molto diverse porterebbe (se fosse possibile) il confronto tra la reale opera di Marino (solo in parte fatta propria dai gesuiti che scrivevano in latino) e i pochi testi letterari in ceco che abbiamo a disposizione. A questo proposito problematica mi sembra anche la diffusa tendenza nella storiografia letteraria ceca a identificare la riflessione teorica gesuita con il gusto comune della società barocca: basterebbe analizzare in modo più dettagliato l'opera normativa di Caramuel y Lobkowitz, per rendersi conto di quanto forti fossero le concezioni letterarie alternative⁷⁵.

Se anche in chiave europea è difficile seguire le pur forti variazioni nelle quotazioni della poesia di Marino, per quanto riguarda la produzione letteraria in ceco è davvero impossibile cogliere nel gusto del pubblico quei cambiamenti che porteranno poi al totale rifiuto della sua poesia, così ben espresso da Buragna quando, in una lettera a un amico, scriveva che entrambi avevano "vaneggiato nel comune errore" e seguito la "turba stolta"⁷⁶. Sul cambiamento di gusto anche nella letteratura

⁶⁸ G.A. Cesareo, *Poesie e lettere inedite di Salvator Rosa pubblicate criticamente e precedute dalla cita dell'autore rifatta su nuovi documenti*, Napoli 1892, I, pp. 133–135.

⁶⁹ Ivi, p. 188.

⁷⁰ Ivi, p. 190. Carlo Dottori a sua volta rivendicava il suo parlare "semplicemente; e bench'io non sia in istato di difendermi con dicerie contro alcuni, cui piacciono solo il Marino e l'Ariosto, pure mi convien dir loro ch'io riverisco le memorie di que' grand'huomini, ma che questa è un'altra sorte di poesia", Carlo de' Dottori, *L'asino*, a cura di A. Daniele, Roma-Bari 1987, p. 355.

⁷¹ V. Černý, "Michna z Otradovic a Václav Jan Rosa v evropských souvislostech", V. Černý, *Až do předšíně nebes. Čtrnáct studií o baroku našem i cizím*, Praha 1996, pp. 204–205.

⁷² G.B. Marino, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano 1988², II, p. 6.

⁷³ Eppure Černý conosceva perfettamente la quantità di manoscritti italiani conservati nelle biblioteche praguesi. Tra i manoscritti riferiti al periodo barocco (1560–1740), di provenienza soprattutto aristocratica, V. Černý aveva in precedenza individuato, all'interno delle lingue romanze, l'assoluta predominanza di quelli in italiano e spagnolo rispetto a quelli in francese (dove il rapporto tra quelli in italiano e quelli in spagnolo è a sua volta di sette a tre), V. Černý, "Rukopisy, psané románskými jazyky, v pražských knihovnách", *Studie o rukopisech*, 1962, pp. 65–108.

⁷⁴ J. Pelán, "Sulla questione del 'marinismo' nella poesia barocca ceca", *Barocco in Italia*, op. cit., pp. 345–361.

⁷⁵ Si vedano le oltre settecento pagine della già citata seconda edizione del *Primus calamus*.

⁷⁶ B. Croce, *Storia*, op. cit., p. 280.

italiana si veda una sintomatica lettera inedita di Montecuccoli (un altro dei tanti misconosciuti scrittori della nostra letteratura fuori d'Italia) a uno dei principali rappresentanti del nuovo stile, F. Testi:

In Franconia dove io fui mandato da S.M. al comando di quell'Armata, mi abbattei nel Marchese di Montoisier, Cavaglier Francese, Mareschial di Campo del Re, e Governatore dell'Alsazia, che fu fatto prigione da' nostri qualche mesi sono. E perché nell'ozio della prigione egli, che ha uno spirito bellissimo e notizia perfetta della lingua, passa la più parte del tempo su' libri, portato dal discorso venne a dirmi, che egli honorava grandemente la memoria del Petrarca, e del Tasso, e degli altri antichi, ma che veramente fra' moderni Italiani non trovava chi si sollevasse da terra, né chi si potesse paragonare a Malherbe, et a molt'altri poeti, che hoggi vivono in Francia. Che il Preti haveva qualche buon sonetto, ma che non vi era quell'eccellenza che s'avria potuto desiderare. Io gli domandai se aveva mai letto l'opere di V.S. Illustrissima, e perché egli mi disse di no, scrissi subito per esse a Franckfurt, e per ventura vi si trovarono, e me le mandarono stampate in Venezia dell'anno passato, e gliele diedi a leggere. Fu miracolo il vedere questo Cavaglier trasportato di gioia in leggendo, ritrattar in continuo quello che dianzi aveva detto de' moderni compositori Italiani, essaltare lo stile, il modo, i concetti sin alle stelle, dire che V.S. Illustrissima toglieva le ghirlande, e le palme di mano, e di testa, non solo a' Francesi moderni, ma agli antichi latini, che ella aveva saputo aggiungere le bellezze di questi secoli alle vaghezze della Grecia, che ella aveva una di quelle nature, che escono dalla strada commune, e che'l suo ingegno camminava sin là dove non si potea andar. La qualità del Cavagliere, che per nascita, per valore, e per condizione è più che ordinario, l'accidente che è sì bizzarro successo, l'osservanza che io porto al merito di V.S. Illustrissima, mi muovono a darnele questi parte, congratulandomi con essa lei, come che per lei sola l'Italia presente sia mantenuta in pregio, e che'l secolo d'hoggi sia fatto splendido. E con questa occasione a V.S. Illustrissima bacio con ogni affetto le mani⁷⁷.

Quanto detto finora non deve far pensare però che la letteratura ceca non abbia subito una forte influenza diretta da parte della letteratura italiana: si può anzi affermare che la traduzione di testi italiani sia stata fondamentale per l'assimilazione dei codici simbolici della controriforma. Oltre alle opere pubblicate (spesso in latino) da tutti quei religiosi italiani che la controriforma aveva catapultato dall'Italia nei paesi governati dagli Asburgo (emblematico è il caso studiato di recente del gesuita Giulio Solimano⁷⁸), molto importante è stata la traduzione di testi dall'italiano. Infatti non è vero che nel Seicento non si traduce dall'italiano in ceco (e, in misura maggiore, in tedesco), il problema è avere ben presente che cosa e perché si traduce. Di recente è stata ripubblicata la brillante traduzione ceca della *Prigio-*

ne eterna dell'inferno di G.B. Manni, che costituisce il risultato più interessante di quel processo di appropriazione di un codice culturale cattolico a lungo rimasto estraneo all'Europa centrale⁷⁹. Come avviene anche in altre zone d'Europa, si traducono quindi soprattutto i testi pedagogico-religiosi prodotti dagli spirituali e dai religiosi italiani e a questo proposito mi pare significativo sottolineare che anche il più volte citato cardinale Harrach traduce e, per essere un cardinale, traduce parecchio. Perché traduce e che cosa traduce? Intanto va detto subito che, sollecitato dalle mogli colte degli aristocratici viennesi, traduce ovviamente in tedesco, poi che traduce una gamma molto varia di testi: si va da un classico della letteratura religiosa dell'epoca, il *Viaggio al monte Calvario* di Cesare Franciotti, alla fortunata e a suo tempo scandalosa favola pastorale *Filli di Sciro* del conte Guidobaldo Bonarelli⁸⁰, dal celebre *Inganno d'amore* di Benedetto Ferrari all'*Uranie* di Montagathe, per finire addirittura con *L'Astrée* di Honoré d'Urfé, uno dei bestseller simbolo della cultura nobiliare europea del Seicento⁸¹.

Ecco quindi che il mondo spirituale dell'aristocrazia si ricompone e una nuova dimensione assume il mondo spirituale del cortigiano cattolico dell'Europa centrale, per il quale la letteratura d'argomento religioso ed edificante va senza problemi a braccetto con il romanzo cortese per eccellenza. A questo punto si spiegherà facilmente anche perché non solo non esista una traduzione ceca del *Cortegiano* (del resto solo la biblioteca Lobkowitz possiede ben cinque copie del testo in italiano), ma perché manchino quasi del tutto traduzioni di uno dei generi più fortunati del Seicento, la precettistica. Non quindi perché strategia, prudenza e calcolo fossero assenti in Europa centrale, ma semplicemente perché non esisteva il bisogno di una loro mediazione linguistica in ceco. Per certi aspetti diverso era il caso del tedesco, per il quale quest'esigenza restava invece

⁷⁹ G.B. Manni, *Věčný pekelný žalář*, do češtiny převedl Matěj Václav Šteyer, k vydání připravil M. Valášek, doslov napsala A. Wildová-Tosi, Brno 2002. Si veda anche A. Wildová Tosi, "Visioni barocche dell'inferno di tre gesuiti in Boemia, Italia e Spagna", *Barocco in Italia*, op. cit., pp. 409–429.

⁸⁰ Croce lo annoverava tra i drammi pastorali che avrebbero portato poi al melodramma "nel senso buono della parola", B. Croce, *Storia*, op. cit., pp. 349–350.

⁸¹ R. Jüngensen, *Die deutschen Übersetzungen der "Astrée" des Honoré d'Urfé*, Tübingen 1990.

⁷⁷ R. Montecuccoli a F. Testi, 1644 IX 14, Wien, AVA, Kriegsarchiv, B/492 (Nachlaß Montecuccoli), VI, e/1/42, *Protocollum de Anno 1644 von Ihrer Exzellenza geschrieben*, ff. 74^v–76^r.

⁷⁸ J. Křesálková, "Giulio Solimano e Praga", *Barocco in Italia*, op. cit., pp. 315–328.

viva (nella maggiore parte dei casi comunque lontano dai confini dei possedimenti degli Asburgo) e avrebbe poi preso sempre maggior vigore nel corso del Settecento⁸². Naturalmente non bisogna poi sottovalutare, soprattutto in ambiente ecclesiastico, che fortissima restava la mediazione delle opere in latino, dimostrata in modo così brillante dal critico ceco Svatoš nel caso dell'autore più significativo del barocco ceco, Bridel⁸³. In ogni caso, anche se è oggettivamente molto più difficile valutare la diffusione di un testo in lingua originale che contare le sue traduzioni, non si possono certo sottovalutare la diffusione e il successo dell'*Adone* e del *Pastor fido* in Europa centrale semplicemente perché le condizioni storico-linguistiche dell'epoca non ne hanno reso necessaria la traduzione in ceco.

Per restare alla Boemia, si pensi del resto anche all'essenziale mediazione del già più volte citato cardinale Harrach in occasione della venuta in Europa centrale di uno dei fondatori dell'opera moderna, il librettista Francesco Sbarra⁸⁴, o alla sua collaborazione con due degli spiriti più inquieti del seicento, Valeriano Magni e Juan Caramuel y Lobkowitz (che sarebbe poi divenuto vescovo prima nella provincia di Napoli e poi a Vigevano)⁸⁵. Ma si potrebbero aggiungere altri poeti minori (Dawans, Malfatti, quest'ultimo poi passato al servizio dell'imperatore), a ulteriore testimonianza del fatto che Harrach ha rappresentato per almeno cinquant'anni uno dei principali poli di diffusione della cultura italiana in Boemia e una vera e propria cerniera tra la vita culturale italiana, viennese e praghese. I suoi "foglietti" in italiano (e, in misura minore, in tedesco) rappresentano una fonte storica unica per la conoscenza della storia della Boemia e si inseriscono in quella lunga tradizione di relazioni e giornali che circolavano manoscritti in

ambiti familiari e privati e che porteranno poi alla nascita a Vienna di un vero e proprio giornale in italiano, Il corriere ordinario⁸⁶. Ma potremmo continuare ancora a lungo: l'opera polemica di Valeriano Magni e quindi la nascita di un pensiero filosofico non gesuita è infatti incomprendibile senza aver presente la costante tensione tra Harrach e i gesuiti, che in fondo è una delle molle che porterà poi al superamento della mentalità barocca un secolo più tardi. Tutt'altro che secondario per comprendere l'ampiezza dei legami dell'Italia con l'Europa centrale è anche l'interesse con cui Magni aveva osservato tutta la vicenda di Galileo Galilei e che aveva portato ai ripetuti tentativi di Pieroni di pubblicare i *Dialoghi delle nuove scienze* prima in Moravia e poi in Boemia⁸⁷. Analoghi centri economici, politici, ma anche culturali legati all'Italia erano poi rappresentati dalle corti non solo delle imperatrici e arciduchesse italiane, ma anche dei vari Collalto, Piccolomini, Montecuccoli, cioè di tutte quelle famiglie "italiane" ormai stabilmente insediate in Europa centrale⁸⁸. E ciò che è più importante è che le loro cancellerie (ma anche molte di coloro che, a torto o a ragione, consideriamo "autoctoni") erano il luogo privilegiato d'approdo di tanti intellettuali italiani alla ricerca di quella sicurezza economica che non riuscivano a trovare in Italia. Tra questi un ruolo di primo

⁸² A. Catalano, "Il diario italiano di Ernst Adalbert von Harrach (1598–1667)", *Barocco in Italia*, op. cit., pp. 269–290; A. Catalano, "Die Tagebücher und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach", *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch* [Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung – Ergänzungsband 44], Wien 2004, pp. 781–789.

⁸³ Fondamentale resta a questo proposito J. Cygan, "Das Verhältnis Valerian Magnis zu Galileo Galilei und seinen wissenschaftlichen Ansichten", *Collectanea franciscana*, 1968, pp. 135–166. Qualche nuovo particolare, basato su materiali contenuti nell'archivio Piccolomini è offerto anche da Z. Šolle, "Galileo Galilei. Nový pohled na pověstný proces", *Studia comeniana et historica*, 1977, 16, pp. 105–133 [trad. ted. *Neue Gesichtspunkte zum Galilei-Prozess (mit neuen Akten aus böhmischen Archiven)*, Hrsg. v. G. Hamann, Wien 1980]; Z. Šolle, "Galileo Galilei und die Länder nördlich der Alpen", bearb. v. K. Ferrari d'Occhieppo, Hrsg. v. G. Hamann und H. Grössing, *Veröffentlichungen der Kommission für Geschichte der Mathematik, Naturwissenschaften und Medizin*, 1994, 51, pp. 191–227.

⁸⁴ Si veda come nei medaglioni di Gualdo Priorato non manchi mai il riferimento agli studi letterari: "allevato nello Studio di buone Lettere, e de' più nobili esercitij Cavallereschi" (Collalto), "fu educato con quella disciplina, ch'è più confacevole a Cavaliere di Corte, e negl'esercitij di corpo, e nelle Lettere" (Fabrizio Coloredo), "ha studiato i migliori Autori; è intendente di quanto è stato scritto, & operato; ha veduta quasi tutta l'Europa, e presa conoscenza delle qualità d'ogni natione" (Montecuccoli), G. Gualdo Priorato, *Vite, et azzioni di personaggi militari, e politici*, Vienna 1674 (non paginato).

⁸² Si veda soprattutto K. Ley, "Castiglione und die Höflichkeit. Zur Rezeption des *Cortegiano* im deutschen Sprachraum vom 16. bis zum 18. Jahrhundert", *Beiträge zur Aufnahme*, op. cit., pp. 3–91.

⁸³ M. Svatoš, "Jilji od sv. Jana Křtitele, Fridrich Bridel a jejich tázání: Co člověk?", *Česká literatura doby baroka*, [Literární archiv 27], Praha 1994, pp. 117–157.

⁸⁴ A. Catalano, "L'arrivo di Francesco Sbarra in Europa centrale e la mediazione del cardinale Ernst Adalbert von Harrach", *Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler*, Hg. B. Marschall, *Maske und Kothurn*, 2002 (XLVIII), 1–4, pp. 203–213.

⁸⁵ A. Catalano, "Caramuel y Lobkowitz (1606–1682) e la riconquista delle coscienze in Boemia", *Römische Historische Mitteilungen*, 2002 (XLIV), pp. 339–392.

piano è ricoperto da Raimondo Montecuccoli non solo per le sue creazioni letterarie, alle quali andrebbe sicuramente dedicata un'attenzione maggiore⁸⁹, ma soprattutto per le sue riflessioni sulla guerra e sugli eserciti che hanno rappresentato una vera e propria rivoluzione nel modo di trattare il tema della guerra (si veda il celebre esordio della sua opera più famosa: “la guerra è un'azione di eserciti offendentisi in ogni guisa, il cui fine è la vittoria”)⁹⁰. Oltre alle tante poesie sparse e ai vari testi letti nelle accademie, Montecuccoli ha lasciato anche un monumentale *Zibaldone* manoscritto, vera e propria miniera di citazioni (soprattutto da Campanella), poi ripetutamente usato nei suoi testi più famosi⁹¹.

E, per tornare a un campo più affine alla letteratura, basti pensare a uno dei generi di maggior successo dell'età barocca, quella storiografia politica tanto apprezzata da Croce, che ne aveva fatto uno dei capitoli più importanti della sua *Storia dell'età barocca in Italia*⁹², e che sarebbe praticamente inesistente senza l'apporto non solo degli storiografi di corte Vittorio Siri (attivo a Parigi), Galeazzo Gualdo Priorato e G.B. Comazzi⁹³, ma anche di quelle figure poliedriche e inafferrabili come il già citato Gregorio Leti. Il grande successo degli storici italiani all'estero avrebbe poi irritato non poco la generazione posteriore, come testimoniano le parole di

Tiraboschi:

anzi dobbiam confessare che i più illustri storici che produsse in questo secolo l'Italia, più che delle vicende della lor patria, furon solleciti di tramandare a' posteri la memoria delle straniere, forse perché parve loro che più luminoso argomento di storia esse somministrassero⁹⁴.

Per comprendere l'irritazione di Tiraboschi non va poi dimenticato che lo storico del Seicento è uno storico diverso da quello rinascimentale: volontariamente si presenta infatti come un raccoglitore e ordinatore di dati, gli unici in grado di portare a quella “verità” che diventa la vera ossessione dell'epoca. La nascita di un pubblico più esteso, alla costante ricerca di “notizie”, fa poi della storiografia una delle forme di quella rivoluzione mediatica seicentesca che porterà alla nascita del giornalismo. Quest'ossessiva ricerca della verità dei fatti ha naturalmente come conseguenza non soltanto l'accumulazione di prolisse descrizioni di battaglie e trame politiche, ma anche quel particolare stile sentenzioso che caratterizza tutta la storiografia barocca. E non è certo un caso che molti degli storici dell'epoca non fossero storici di professione nel senso moderno del termine (ai critici Gualdo mandava ad esempio a dire orgoglioso “ch'io sono soldato, e non letterato e che il mio stile, come di tale non è sottoposto al loro foro”)⁹⁵. Anche a queste opere prolisse e difficilmente leggibili non mancano però, e spesso proprio in funzione della loro pedanteria, spunti di grande interesse:

a chi non piacesse, & incolpasse lo stile di verboso nelle narrative, e scarso ne' concetti; rispondo esser nel Mondo le persone tanto differenti ne' gusti, quanto dissimili nelle lor fattezze. In ogni tempo si sono vedute nuove foggie de vestiti; e nuove forme di scriver. Altri secoli furono detti dell'oro, questo d'hoggi di si può chiamar di ferro⁹⁶.

Proprio in funzione della loro tendenza alla sentenza morale è stato messo di recente in luce il loro ruolo nella formazione di quel canone storiografico-moralistico che, soprattutto grazie a Gualdo Priorato (si vedano le frequenti sentenze segnalate da asterischi nella sua monografia su Wallenstein), è stato poi sviluppato dai

⁸⁹ Si vedano gli accenni contenuti in A. Gimorri, “Raimondo Montecuccoli e le sue opere”, R. Montecuccoli, *I viaggi*, pp. LVII–LXVI, e A. Frugoni, “Raimondo Montecuccoli e l'accademia viennese dei Novelli”, Idem, *Momenti della rinascita e della riforma cattolica*, Pisa 1942, pp. 179–186.

⁹⁰ *Le opere di Raimondo Montecuccoli*, op. cit., II, p. 261. Oltre ai testi già citati in precedenza si veda anche P. Pieri, “Raimondo Montecuccoli”, Idem, *Guerra e politica negli scrittori italiani*, Milano-Napoli 1955, pp. 72–135. Per un'analisi comparata dei testi di Montecuccoli pubblicati resta indispensabile il brillante saggio di E. Raimondi, “Per un'edizione delle opere del Montecuccoli”, *Atti del Convegno di studi su Raimondo Montecuccoli nel terzo centenario della battaglia sulla Raab*, Modena 1964, pp. 235–249.

⁹¹ Wien, AVA, Kriegsarchiv, B/492 (Nachlaß Montecuccoli), V, d/9, 2.

⁹² B. Croce, *Storia*, op. cit., pp. 103–142.

⁹³ N. Eisenberg, “Studien zur Historiographie über Kaiser Leopold I.”, *Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, 1937, pp. 359–413. Su Gualdo si veda la voce di G. Gullino, “Galeazzo Gualdo Priorato”, *Dizionario biografico degli italiani*, 60, Roma 2003, pp. 163–167; e l'ancora indispensabile vecchia biografia di A. Zorzi, “Vita del Signor Conte Galeazzo Gualdo Priorato Kavalier, e famoso Istoriografo del Secolo passato”, *Raccolta d'opuscoli scientifici, e filologici*, Tomo I, Venezia 1728, pp. 331–376, su Comazzi la voce di F. Vittori, “Giovanni Battista Comazzi”, *Dizionario biografico degli italiani*, 27, Roma 1982, pp. 528–529; e l'articolo di D. Pochi, “Giovanni Battista Comazzi, un pensatore politico tra Mantova e Vienna (1654–1711)”, *Annali di storia moderna e contemporanea*, 1997, pp. 477–491.

⁹⁴ G. Tiraboschi, *Storia*, op. cit., XV, p. 604–605.

⁹⁵ Introduzione non paginata, G. Gualdo Priorato, *Historia delle guerre di Ferdinando II e Ferdinando III Imperatori e del re Filippo IV di Spagna contro Gustavo Adolfo Re di Svezia e Luigi XIII Re di Francia successe dall'anno 1630 fino all'anno 1640*, Venezia 1640.

⁹⁶ Introduzione non paginata, G. Gualdo Priorato, *Historia di Leopoldo Cesare, Continente le cose più memorabili successe in Europa, dal 1656 fino al 1670*, Vienna 1670–1674, II.

moralisti francesi⁹⁷. Si tratta peraltro di una tendenza comune anche ad altri generi letterari seicenteschi e che troverà la sua sintesi più equilibrata in quelli che la tradizione ha definito gli *Aforismi dell'arte bellica* di Montecuccoli⁹⁸. Ingiustamente dimenticata è oggi anche un'opera tarda di Gualdo Priorato, che non è altro che una cascata di sentenze, *L'uomo chiamato alla memoria di se stesso e della morte*. Il pessimismo dell'uomo che ha girovagato per tutt'Europa ("In effetto trovo, non esser nell'Universo, che vanità, apparenze, et ombre fugaci") si salda qui con immagini prese dalla tradizione ("La stima di se stesso è una nebbia, che offusca ogni virtù, un turbine, che grandina se non noiosi pensieri"), ma anche con immagini dotate di una carica metaforica del tutto assente nelle altre opere dello scrittore vicentino ("Il mondo è un mare, la stabilità del quale consiste nella incostanza. Nessun può fidarsi della sua calma")⁹⁹. Ma le annotazioni interessanti non mancano nemmeno nelle opere degli altri storici italiani e, se Bisaccioni era ad esempio molto scettico sui reali motivi delle guerre di religione ("gl'interessi di stato e quelli della religione... che non potevano li più fini occhiali discernere se la discordia fosse per la coscienza o per il dominio")¹⁰⁰, Leti, nella sua tutt'altro che banale *Historia dell'Imperio romano*, sottolineava in modo ancora oggi condivisibile che

quei li quali non intendono lo stato della Germania, che per qualche semplice lettura d'istoria, non faranno altro che confondersi in un laberinto difficile a trovarne l'uscita perché quei che ne scrivono, o che son Stranieri, e non bene l'intendono, o che sono del Paese, e l'amor della Patria gli suggerisce i concetti con troppo passione, male anche naturale alle altre Nattioni¹⁰¹.

Si tratta di quella lunga tradizione storiografica che, per quanto riguarda la Boemia, verrà onorevolmente conclusa dalla monumentale opera manoscritta del medico Bartoloni da Empoli, arrivato in Europa centrale come membro della corte di Gian Gastone de' Medici. E proprio il coltissimo Gian Gastone, figura sempre banalizzata dalla storiografia che ha sempre visto in lui

l'ultimo esponente depravato di una dinastia allo sbando¹⁰², sarebbe stato costretto a vivere nella provincia boema, nei beni dell'arrogante moglie, che credeva "di essere la più gran Signora del mondo per aver quelle quattro zolle in Boemia"¹⁰³. Quello stesso Gian Gastone che al suo ritorno a Firenze si sarebbe dimostrato un degno continuatore del noto mecenatismo mediceo nei confronti della cultura¹⁰⁴ e che aveva portato con sé in Boemia ("viro etiam eruditos in comitatu habere voluit") anche una parte di quella vivace vita culturale rappresentata dalle accademie fiorentine di fine secolo, che, tra le altre cose, avrebbe poi stimolato anche la nascita di una delle prime grammatiche del ceco¹⁰⁵. La fatica fatta dal figlio di uno dei più omaggiati sovrani europei per ottenere la cittadinanza del paese (*inkolát*) in cui stava per trasferirsi e la successiva guerra tra i rispettivi cortigiani, tra i quali "in breve si accese lo spirito di partito tra i fiorentini di Gio. Gastone, e i Boemi della Principessa"¹⁰⁶, sono segnali fin troppo chiari di quel fenomeno di chiusura culturale che agli albori del Settecento stava attraversando tutta l'Europa. Le difficoltà incontrate e la forte sensazione di estraneità culturale testimoniata un po' da tutte le lettere lasciate da questo ultimo gruppo di eruditi italiani arrivato in Boemia indicano in modo chiaro che l'ultima on-

¹⁰² Si veda la feroce relazione che, dopo una lunga circolazione manoscritta, è stata pubblicata da F. Orlandi e G. Baccini, *Vita di Gio. Gastone I, settimo ed ultimo Granduca della real. casa de' Medici, con la lista dei provisionati di camera dal volgo detti i ruspani* [Bibliotechina grassoccia 2], Firenze 1886. Una copia manoscritta è conservata anche nella Biblioteca nazionale di Praga, *Vita di Gio. Gastone primo di questo nome e Ottavo Gran Duca di Toscana*, come ventunesimo volume della serie *Origine e discendenza della casa de Medici ovvero Discorso e introduzione alle vite de Duchi e Granduchi di Toscana*, Praha, Národní knihovna, XXIII E 35.

¹⁰³ Firenze, Archivio di Stato, Mediceo del Principato, 5915, 1699 IV 18.

¹⁰⁴ Per una bibliografia aggiornata e per un'interpretazione equilibrata dell'"ultimo dei Medici" si veda la recente voce di M.P. Paoli, "Gian Gastone de' Medici", *Dizionario biografico degli italiani*, 54, Roma 2000, pp. 397-407. Il testo fondamentale resta G. Pieraccini, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo. Saggio di ricerche sulla trasmissione ereditaria dei caratteri biologici*, II, Firenze 1986, pp. 737-772. Per il mecenatismo culturale dei Medici si veda soprattutto G. Bianchini, *Dei Granduchi di Toscana della Reale Casa de' Medici protettori delle lettere, e delle Belle Arti, Ragionamenti storici*, Venezia 1741 (a Gian Gastone sono dedicate le pp. 159-178).

¹⁰⁵ La dedica della grammatica di Jandit a Gian Gastone si può ora leggere in M. Valášek, "Il grammatico Václav Jandit e Gian Gastone", *Barocco in Italia*, op. cit., pp. 407-408. Per gli eruditi partiti con lui da Firenze si veda G. Lami, *Memorabilia Italorum eruditione praestantium, quibus vertens saeculum gloriatur*, I, Florentiae 1742, pp. 266-268.

¹⁰⁶ L. Galluzzi, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della Casa Medici*, IV, Firenze 1781, p. 329.

⁹⁷ G. Toso Rodinis, *G. Gualdo Priorato. Un moralista alla corte di Luigi XIV*, Firenze 1968.

⁹⁸ Il titolo originale è infatti *Della guerra col turco in Ungheria*. Ne è stata pubblicata un'edizione critica in *Le opere di Raimondo Montecuccoli*, op. cit., II, pp. 241-550.

⁹⁹ [G. Gualdo Priorato], *L'uomo chiamato alla memoria di se stesso e della morte*, Vienna 1671, dall'introduzione non paginata e pp. 2, 12.

¹⁰⁰ M. Bisaccioni, *Vita di Ferdinando II*, Venezia 1637, p. 7.

¹⁰¹ G. Leti, *Ritratti storici*, op. cit., p. 233.

data di quell'influenza culturale, che era stata forte per tutto il Seicento, si stava ormai avviando a conclusione. Nelle riflessioni del medico Bartoloni, autore delle monumentali (e mai pubblicate) *Istorie de' Duchi e Re di Boemia*, trapela più volte la sorpresa dell'intellettuale accademico italiano davanti a una tradizione storica molto diversa da quella a lui nota:

intendo puramente sforzarmi nell'ufizio d'Istorico, scrivendo almeno quel, che mi par più certo. Non però chiedo, che si credano portate qui le certezze maggiori, in cose variamente raccontate anche fra nazionali vissuti vicino a' que' tempi. Dimando solo, che se saranno

talvolta discordanti i miei dagli altri racconti, attribuiscesi ad animo di riferire quanto presso di me ebbe prove, o congetture migliori, non a pensiero di rifiutare l'affermato da Persone degne di riverenza, alle quali occorsero più gagliardi motivi di sentirne altrimenti¹⁰⁷.

Oggi uno dei compiti principali che attende la ricerca storica e letteraria passa proprio attraverso il superamento di quei "gagliardi motivi" di derivazione più o meno ottocentesca che rischiano sempre di più di trasformarsi in un ostacolo verso la ricostruzione del nostro complesso passato culturale comune.

www.esamizdat.it

¹⁰⁷ La frase è contenuta nel "Proemio" all'opera, P.D. Bartoloni da Empoli, *Istorie de' Duchi e Re di Boemia*, Praha, Národní knihovna, VIII H 38–39, I, f. 5.

Le fantastique dans les ballades de Žukovskij

Svetlana Samokhina-Trouvé

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 51–59]

L'AVENTURE de Ljudmila¹ semble inaugurer chez Žukovskij un intérêt nouveau pour un domaine encore inexploré : celui du fantastique. Comme pour la plupart de ses contemporains, la distinction entre “fantastique” et “merveilleux” n'appartient pas au vocabulaire de Žukovskij. A cette époque tout élément surnaturel est souvent classé dans la catégorie du “merveilleux”² qu'il soit antique, chrétien, féerique ou populaire. Comme nous pouvons le constater, il existait une confusion entre le fantastique (ce qu'on appelait alors le “merveilleux populaire”, fondé sur des superstitions) et le merveilleux proprement dit. Cependant, il est utile et indispensable de préciser la distinction entre ces deux termes, car elle permet de mieux saisir une différence sensible qui apparaît entre divers textes³.

Ainsi Žukovskij a souvent recours au merveilleux chrétien dans les textes où il fait intervenir les éléments surnaturels du christianisme : Dieu, les saints, les anges et Satan avec ses démons ; il emploie aussi le merveilleux antique (appelé parfois “païen”) dans les ballades où se meuvent des dieux grecs et romains. Dans ces deux cas, il est tout à fait normal que les dieux interviennent dans le sort des êtres humains et déterminent le comportement de tel ou tel personnage. Le lecteur sait d'emblée que des événements qui ne se produiraient en aucun cas dans le monde où nous vivons peuvent se dérouler. On est émerveillé par le récit, mais la surprise est prévue. En revanche, les scènes fantastiques des ballades ont un caractère inattendu, elles donnent l'impression que le monde est double, d'où la sensation d'effroi et d'angoisse provoquée chez le lecteur. Žukovskij se plaît à

introduire l'élément fantastique dans ses ballades et, pour frapper au maximum l'imagination de son lecteur, le poète exige de lui de croire que le monde où va se dérouler la narration n'est pas différent du sien. Pour Žukovskij une des conditions essentielles de la perception de la ballade fantastique par le lecteur est le fait de “ne pas rejeter les notions qui peuvent être fondées sur la simplicité d'esprit, la crédulité, des superstitions ou des inventions de la fantaisie effrénée”⁴. En outre, le poète invite le lecteur à donner toute la liberté à ses émotions et aux impressions produites par des scènes fantastiques⁵. Les motifs d'inspiration que Žukovskij emprunte à l'Occident vont séduire jusqu'aux écrivains du camp adverse. “Poète des visions mystérieuses, de l'amour, des rêves et des diables, l'habitant fidèle des tombes et du paradis”⁶, poète fantastique et poète sentimental, Žukovskij a pu voir vers 1820 toute la littérature russe, à son exemple, s'adonner au genre fantastique et au genre sentimental. Gnedič lui reprochait amicalement la vogue effrénée des ballades :

Que de ballades, que de ballades, fantastiques, invraisemblables, mais effroyables ! hélas, aimable auteur de *Svetlana*, de combien d'âmes n'auras-tu pas à rendre compte ! combien de jeunes gens n'as-tu pas poussés au meurtre ? Quelle série je prévois d'assassins et de revenants, de pendus et de noyés ! quelle série de pâles victimes périssant de la mort des ballades, et quelle mort !⁷.

Žukovskij ne se limite pas à emprunter des sujets fantastiques ; il essaie de rattacher ses ballades aux traditions russes qui ne manquent pas d'attrait. Ainsi Puškin écrit à Pletnev au sujet de Žukovskij :

J'attends avec impatience ses nouvelles ballades. Ainsi donc avec lui le passé s'accomplit de nouveau. Dieu en soit loué ! [...] Dmitriev, pensant adresser une critique à Joukovski, lui a donné un conseil tout à fait sain. Joukovski, disait-il, se fait caresser les pieds par de

¹ Il s'agit de la première ballade fantastique de Žukovskij *Ljudmila* (1808), imitation de *Lenore* de Bürger.

² Ce qu'on appelle en russe *čudesnoe*.

³ Voir R. Bozzetto, *Territoires des fantastiques*, Paris 1998 ; R. Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris 1965 ; R. Caillois, “Préface”, *Anthologie du fantastique*, Paris 1966, pp. 1–24 ; E. Rabkin, *The Fantastic in Literature*, New Jersey 1977 ; J.-L. Steinmetz, *La littérature fantastique*, Paris 1990 ; T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970 ; L. Vax, *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris 1979.

⁴ Cité par V.I. Rezanov, *Iz razyskanij o sočinenijach V.A. Žukovskogo*, 2, Sankt-Peterburg 1906, p. 277.

⁵ Ibidem, p. 287.

⁶ A.S. Puškin, “Ruslan i Ljudmila”, Idem, *Polnoe sobranie sočinenij*, IV, Moskva 1994, p. 50.

⁷ Cité par R.V. Iezuitova, *Žukovskij i ego vremja*, Leningrad 1989, p. 91.

vieilles femmes et conter des contes, et ensuite il les met en vers. Les traditions russes en matière de poésie fantastique ne le cèdent en rien aux traditions irlandaises et germaniques⁸.

La ballade fantastique de Žukovskij va apporter un souffle nouveau dans la littérature russe et elle sera une révélation pour des esprits lassés de la clarté classique ; après avoir pleuré, on voulait frissonner. Mme Svečin écrivait à Turgenev :

Si vous pouviez me confier le volume des poésies de M. Žukovskij, où se trouve *Starouchka*⁹, vous combleriez de joie le canton en le faisant mourir de peur¹⁰.

Žukovskij a donné beaucoup de joies de ce genre aux provinces russes, car il est lui-même ravi de ces histoires dont beaucoup mettent en scène des revenants ou des fantômes.

De tous les thèmes fantastiques qu'on trouve dans ses ballades, le motif du revenant se voit placé au premier rang. En effet, Žukovskij a une prédilection pour ce thème, probablement depuis le moment où il a pris connaissance de la fameuse ballade de Bürger, *Lénore*. D'autant plus que le thème du revenant, fréquent dans les superstitions populaires, n'est pas étranger au public russe. Le peuple russe établit une différence radicale entre deux sortes de défunts : ceux qui sont décédés de mort naturelle et les autres – ceux dont la vie s'est achevée brutalement, par une mort prématurée et souvent violente. Au lieu de se ranger dans la catégorie des ancêtres protecteurs, ces derniers deviennent des morts "insatisfaits". Dans la mesure où ils n'ont pas vécu sur terre le laps de temps qui leur était imparti, ils vont devoir épuiser *post mortem* à la fois cette durée de vie et les forces qui leur restent. Ils entrent alors dans la catégorie des forces du Mal et ne vont pas cesser de tracasser les vivants, en particulier leur famille. Leur apparence est très variable, puisqu'ils peuvent se transformer en vampire, en ondine, en esprit des bois, en esprit des eaux ou en revenant. Ainsi le fantastique vient des ténèbres du temps ; à l'époque où le christianisme n'avait pas encore fait son apparition, les gens connaissaient l'existence de l'au-delà, des deux forces majeures (les forces du Bien et du Mal) luttant pour chaque individu. L'homme est

le théâtre de cette "bataille", d'où les craintes, les superstitions, la quête des moyens pour se défendre. La peur collective s'est exprimée dans la culture folklorique, les traditions de tout le peuple.

Ce bref rappel des anciennes croyances russes peut expliquer, certes en partie, le succès des ballades de Žukovskij : l'élément populaire authentique étant relativement faible, le fantastique se trouvait apparenté aux superstitions traditionnelles.

a) Revenant-fiancé :

Trois ballades de Žukovskij ont un motif identique : celui du fiancé-revenant. Tout d'abord, il s'agit de *Lénora*, réplique fidèle de *Lénore* de Bürger, ainsi que de *Ljudmila*, une charmante adaptation de la même ballade. Dans les deux cas, l'apparition du bien-aimé est inattendue, car la jeune femme a déjà fait son deuil, n'ayant pas trouvé celui qu'elle aime, parmi les soldats qui étaient revenus de la guerre. Žukovskij nous place dans la vie réelle, dans l'atmosphère de liesse produite par la victoire et, en même temps, d'angoisse et de désespoir qui déchirent le cœur et l'âme de la jeune femme. L'irruption du fantastique est à ce moment comme amortie par ce qu'il peut y avoir de familier dans les bruits et les paroles. Nous n'y plongeons pas brusquement, nous y glissons ; il semble que la réalité apprivoise d'abord le fantastique et le fantastique la réalité : l'effet sera plus saisissant :

I vot... kak budto legkij skok
Konja v tiši razdalsja :
Nesetsja po polju ezdok ;
Gremja, k kryl'cu primčalsja... [Lénora]

Skačet po polju ezdok :
Borzij kon' i ržet i pyšet.
Vdrug... idut... (Ljudmila slyšit). [Ljudmila]

Il n'en va pas de même dans *Svetlana*. L'héroïne de la ballade essaie de prévoir son avenir : restée seule dans la nuit, elle se penche vers un miroir qu'éclaire une bougie, attend anxieusement la révélation du destin, l'apparition du fiancé dans ce miroir. L'arrivée de son bien-aimé n'est pas une surprise, il est attendu :

Stuknet v dveri milyj tvoj
Legkoju rukoju ;
Upadet s dverej zapor ;
Sjadet on za svoj pribor

⁸ A.S. Pouchkine, *Œuvres complètes. Autobiographie. Critique. Correspondance*, publiées par A. Meynieux, Paris 1958, p. 389.

⁹ Il s'agit de la traduction de *The old woman of Berkley* de Southey.

¹⁰ Cité par V.A. Veselovskij, *Žukovskij. Poezija čuvstva i "serdečnogo voo-braženija"*, Sankt Peterburg 1904, p. 248.

Užinat' s toboju. [Svetlana]

En revanche, si dans *Lénora* et *Ljudmila* le fiancé est vite reconnu par l'intermédiaire de la voix, car on l'entend d'abord et on le voit ensuite :

Skvoz' dver' ej prošeptali :

“Skorej! Sojdi ko mne, moj svet!”. [Lénora]

To znakomyj golos byl,

To ej milyj govoril... [Ljudmila]

dans *Svetlana* on sent la présence de quelqu'un et l'on aperçoit les yeux qui brillent dans le noir, c'est une vision cauchemardesque qui donne des frissons :

Za ee plečami

kto-to, čudilos', blestit

Jarkimi glazami... [Svetlana]

Le regard est très important pour la description du personnage, c'est un des principaux moyens d'établir le contact avec autrui et de s'exprimer (on dit qu'on peut lire dans les yeux de quelqu'un); ici ce n'est pas le contact face-à-face, mais le regard dans le dos, qui nous gêne le plus et qui n'annonce rien de positif; c'est le regard d'un ennemi. A deux reprises Žukovskij refuse d'identifier le visiteur : “kto-to stuknul...”, “kto-to [...] blestit...” et à deux reprises le pronom indéfini est placé à un endroit privilégié : au début du vers, ce qui accentue l'effroi de Svetlana devant la présence de l'étrange visiteur. Ensuite, le poète dissipe très habilement les craintes des héroïnes et les nôtres par la même occasion (il ne faut pas oublier que Žukovskij demande aux lecteurs de s'identifier à ses personnages) par les mots doux et rassurants des revenants. Mais ils n'arrivent que pour repartir au galop avec leurs bien-aimées en croupe : soit il s'agit d'un enlèvement mystérieux (*Lénora* et *Ljudmila*), soit d'un mariage promis (*Svetlana*). Dès lors nous sommes lancés dans une chevauchée infernale, en plein fantastique. La rapidité de la course hors d'haleine a quelque chose d'effroyable. C'est la terreur que dégagent les refrains :

Gladka doroga mertvecam. [Lénora]

Kratkij, kratkij dan mne srok;

Edem, edem, put' dalek. [Ljudmila]

L'angoisse ne fait qu'augmenter, car tout est mystère : l'apparition inattendue du bien-aimé dans la nuit, le départ précipité, la destination inconnue, la route qui est très longue. Pourtant quand Lénora interroge son

fiancé pour savoir comment est sa demeure, il ne laisse aucun doute dans son esprit et nous mêmes en sommes avertis, Lénora sait qu'elle va vers la mort avec son bien-aimé; elle est entrée spontanément dans la logique interne du surnaturel :

“No gde že, gde tvoj ugolok? Gde naš prijut ukromnyj?” –

“Daleko on... pjat'-šest' dostok... .

Prochladnyj, tichij, temnyj” –

“Est' mesto mne?” – “Oboim nam.

Poedem! Vse gotovo tam” [Lénora]

Il en est de même pour *Ljudmila* :

“Gde ž, skaži, tvoj tesnyj dom?” – “Tam, v Litve, kraju čužom :

Chladen, tich, uedinennyj,

Svežim dernom pokrovennyj;

Savan, krest, i šest' dostok...” [Ljudmila]

Griboedov s'amusait fort de cette incompréhension : “Moi, disait-il, je ne serais pas resté une minute de plus avec lui, mais tout le monde ne voit pas les choses de même”¹¹. Mais peut-être comprenait-elle fort bien ce qui l'attendait, sauf que, pour Lénora, il n'est pas possible de vivre sans son bien-aimé :

“Mne žizn' ne žizn', a skorb' i zlo”. [Lénora]

Il en est de même pour *Ljudmila* :

“S milym vmeste – vsjudu raj;

S milym rozno – rajskij kraj

Bezotradnaja obitel'”. [Ljudmila]

En revanche, Svetlana ignore tout, ses questions restent sans réponses. Son fiancé regarde le clair de lune, pâle, désolé. Sur la route, une église se dresse, dont la bourrasque a ouvert la porte; un office funéraire s'y célèbre. La jeune fille tremble davantage, les chevaux passent. Mais avec habileté, parce que nous sommes déjà habitués à ce fantastique, le poète va provoquer une secousse, comme un soubresaut dans l'horrible. Soudain, chevaux, traîneau et fiancé s'évanouissent; Svetlana, restée seule, se dirige vers une chaumière qui apparaît dans les tourbillons de neige. C'est là qu'elle retrouve son fiancé... mort dans un cercueil. Le revenant essaie de se lever pour attirer Svetlana vers lui. Cette scène est terrifiante :

Sorvalsja pokrov; mertvec

(Lik mračnee noči)

¹¹ Cité par M. Ehrhard, *V.A. Joukovski et le préromantisme russe*, Paris 1938, p. 286.

Viden ves' – na lbu venec,
 Zatvoreny oči.
 Vdrug... v ustach somknutyh ston ;
 Silitsja razdvinit' on
 Ruki ochladely... [Svetlana]

Il en est presque de même pour Lénora. Žukovskij a su, dans une très belle strophe, laisser à la chevauchée par monts et par vaux son allure vertigineuse. Il garde également dans *Lénora* les sinistres rencontres que font les deux amants d'un cortège d'enterrement, puis de la potence où les pendus se balancent au vent, ainsi Joukovski a ajouté du réalisme à l'élément fantastique qui est devenu plus saisissant. En revanche, dans l'imitation libre de *Lénore*, le poète a supprimé ces rencontres effrayantes : Ljudmila n'aperçoit que de vagues fantômes, plus poétiques que terrifiants, qui "dans une ronde légère et lumineuse tournoient en chaîne aérienne" et que Gnedič n'avait pas tort de trouver bien "ossianiques"¹². Au lieu de chants lugubres, semblables aux cris des crapauds dans les étangs, s'entendent des accents mélancoliques qui font penser au bruit du vent dans les feuilles ou au murmure d'un ruisseau. Malgré ces détails qui affaiblissent l'élément fantastique, le dénouement est saisissant ; le poète va encore provoquer une secousse en utilisant le procédé de la métamorphose, une fois que l'on est parvenu au cimetière : le fiancé de Ljudmila n'est plus lui-même, mais la mort personnifiée :

Vidit trup oopenelyj ;
 Prjam, nedvižim, posinelyj,
 Dlinnym savanom obvit.
 Strašen milyj prežde vid ;
 Vpaly mertvye lanity ;
 Muten vzor poluotkrytyj... [Ljudmila]

Le dénouement perd ici la soudaineté de *Lénora* où l'effrayant prodige s'opère très vite : le manteau du cavalier tombe pièce par pièce comme de l'amadou brûlé, sa tête n'est plus qu'une tête de mort décharnée, et son corps devient un squelette qui tient une faux et un sablier.

Enfin, élément essentiel, le fantastique dont nous sommes témoins reçoit une explication : dans *Ljudmila* et *Lénora*, Žukovskij fait intervenir la force divine, la

mort devient accueillante et non pas terrible ; dans *Svetlana*, le malheur n'est qu'un songe mensonger, le bonheur est le réveil.

b) Revenant-amant :

Si l'apparition au rendez-vous du chevalier mort est, depuis *Lénore*, un motif familier, celui de l'amour coupable est en revanche exceptionnel dans l'œuvre de Žukovskij. Il s'agit là de la ballade du *Château de Smalholm*, considérée comme l'une des plus belles et des plus exactes traductions qu'il ait jamais faites. Nous sommes également dans le cadre de la vie réelle : dès les premiers vers Žukovskij situe sa ballade dans le temps par le rappel des luttes entre Anglais et Ecossais au XVI^e siècle. Le baron écossais s'en va pour se battre, il rentre trois jours après dans son château, mais le poète précise :

No železnyj šelom byl issečen na nem,
 Byl izrublen i pancir' i ščit,
 Byl nedavneju krov'ju topor za sedlom,
 No ne anglijskoj krov'ju pokryt.

Ce dernier vers intrigue fortement le lecteur, car on découvre que le baron n'a pas participé à la bataille contre les Anglais ; mais d'où vient le sang qui couvre sa hache ? Pour l'instant, la question n'a pas de réponse, mais déjà elle fait naître un sentiment d'attente angoissée. Le baron siffle trois fois pour faire venir son page (précisons que le nombre "trois" n'est pas sans importance dans cette ballade) ; Žukovskij a su rendre exactement, en vers saccadés, l'anxiété fiévreuse du mari, interrogeant son jeune page sur sa jeune épouse, la châtelaine de Smalholm. C'est le récit du page qui nous fait découvrir la vérité : la jeune femme s'est rendue trois fois à minuit à un rendez-vous galant avec un chevalier. Žukovskij a plutôt renforcé l'expression de la passion avec laquelle la châtelaine de Smalholm conjure son amant de venir la rejoindre. Le chevalier refuse deux fois sous différents prétextes. Mais lors du troisième rendez-vous, quand la jeune femme explique que le prêtre a été appelé loin du château par des messes à dire pour l'âme d'un chevalier assassiné, l'amant "pâlit comme un mort" et promet :

"Pust' o tom, kto ubit, on pominki tvorit :
 To, byt' možet, pominki po mne.
 No polunočnyj čas blagosklonen dlja nas :
 Ja pridu pod zaščitoju mgly".

¹² Cité par R.V. Iezuitova, "Žukovskij i russkaja romantičeskaja ballada", *Žukovskij i ego vremena*, Leningrad 1989, p. 86.

Le chevalier fait allusion à sa propre mort sous la forme d'une supposition. Cette allusion est accentuée par la disparition inexplicable du chevalier qui laisse le page perplexe :

On skazal... i ona... ja smotru... už odna
U majaka pustynnoj skaly.

Ainsi, en vers saccadés, le poète a rendu avec beaucoup d'adresse la surprise du page mêlée d'effroi, ainsi que la réaction et l'emportement violent du baron :

I Smal'gol'mskij baron, poražen, razdražen,
I kipel, i gorel, i sverkal.

Peu à peu la colère a cédé la place à l'obsession de connaître l'identité de l'amant de sa femme et il va découvrir qu'il s'agit du chevalier qu'il a tué... il y a trois jours. Avec plus d'art, Joukovski fait grandir l'angoisse à chaque réplique du page, car en essayant de persuader le jeune homme qu'il se trompe, le baron cherche, à son propre insu, à se convaincre lui-même que l'adversaire est bien mort :

Sej polunočnyj mračnyj prišlec
Byl ne vlasten prijeti : on ubit na puti ;

Et ensuite, presque un cri déchirant :

On v mogilu zaryt, on mertvec.

Mais le pauvre page insiste :

To byl rycar' Ričard Kol' dingam.

Le baron doit affronter l'inévitable, le chevalier est identifié et c'est cette réalité qu'il refusait d'accepter. Les termes "le mort" et "Richard Coldinghame" sont rapprochés par la position qu'ils occupent dans les deux strophes qui se suivent : tous les deux sont placés à la fin des vers et des strophes. Žukovskij dépeint parfaitement toutes les nuances des émotions qui traversent le baron :

I Smal'gol'mskij baron, izumlen, poražen,
I chladel, i blednel, i drožal...

La reprise de la même forme sert ici à mettre en valeur son état d'âme : il reste profondément surpris, mais la rage cède la place à la terreur. Cette accumulation de termes qui traduit l'état d'âme du personnage, est très importante : ce mélange de surprise et d'effroi prépare le "terrain" pour le fantastique. L'élément fantastique, une fois de plus, ne fait pas une irruption brutale dans

le récit, mais il glisse doucement, d'où cet effet saisissant quand le baron comprend en même temps que le lecteur, que l'amant venu aux rendez-vous n'est qu'un revenant. Celui que le baron redoute n'est pas un ressuscité :

Net! V mogile pokoj ; on ležit pod zemlej...

Cette certitude que le chevalier est bien mort est accentuée par l'expression "sous la terre", ce qui pèse sur le cadavre en l'empêchant de se lever pour quitter sa tombe (précisons qu'en russe, en parlant d'un cadavre, d'un cercueil, on emploierait plutôt le locatif : "v zemle", une fois de plus Žukovskij est très attentif aux détails et obtient l'effet désiré). Le baron redoute un mort revenu parmi les vivants, car il est la vérité qu'il a voulu dissimuler et qui remonte au jour. Mais le baron se persuade de l'impossibilité de la résurrection du chevalier :

"Už tri noči, tri dnja, kak pominki tvorjat
Černecy za ego upokoj".

Cette simple constatation du fait semble apaiser le baron : même si la terre n'est pas capable de retenir le mort, c'est l'office funéraire qui en a le pouvoir. Le nombre "trois" est de nouveau mentionné, le nombre sacré qui vient de la Sainte-Trinité et qui est censé, peut-être, le protéger.

Mais dans la nuit le baron délire, ce qui montre l'agitation intérieure du personnage, ses tourments et son angoisse coupable :

On vzdychal, on s soboj govoril...

Il en est de même pour sa femme :

Ne spalosja liš' ej, ne smykala očej...

Cette agitation contraste avec la tranquillité de la nuit :

Noč' pokojna byla.

Ce calme de la nature sert à accentuer l'élément fantastique qui fait irruption à ce moment :

Vdrug javilsja Ričard Kol' dingam.

Ce dernier vers de la strophe est identique à la clause de la strophe précédente :

Vdrug zasnul bliz ženy molodoj.

Comme nous pouvons le constater, le même adverbe qui signifie “soudain” est placé au début du vers, ensuite, dans les deux cas, nous avons deux verbes perfectifs au passé qui marquent également la soudaineté : celle du sommeil profond du baron, malgré ses remords, et celle de l’apparition du revenant dans la chambre conjugale. Enfin, les deux amants composent le troisième élément des vers, formant ainsi un vrai couple, le couple coupable. Cette reprise de la forme n’est jamais gratuite chez Žukovskij : c’est le revenant qui prend la place de l’époux endormi et vice versa, car le sommeil du baron peut être considéré comme une brève mort.

Žukovskij indique le motif qui a obligé l’amant à sortir de sa tombe :

I sjuda s vysoty ne sošel by... no ty
Zaklinala Ivanovym dnem.

Ainsi les pratiques religieuses se mêlent au péché ; c’est un élément pittoresque, une allusion aux superstitions du Moyen Âge papiste en Ecosse : la jeune femme conjure le chevalier de venir au rendez-vous coupable “par Saint Jean”. Une fois de plus, Žukovskij se tourne vers le merveilleux chrétien. L’intention morale et religieuse de cette ballade est indiscutable, puisque le revenant vient révéler l’horreur des peines éternelles et envoyer l’épouse adultère, l’époux meurtrier, expier leur péché dans le cloître, mais c’est bien la seule fois où Žukovskij, qui a souvent peint le repentir, n’a pas reculé devant la peinture presque réaliste du péché. Cependant cette intention religieuse explique et affaiblit l’élément fantastique.

c) Mort-vivant :

On confond souvent les morts-vivants avec les revenants ; en effet, il y a peu de différence entre eux. Cependant il existe une nuance minime : le revenant est actif et il garde une apparence vivante, tandis que les traits du mort-vivant sont déjà marqués par la rigidité cadavérique. Chez Žukovskij on trouve le motif du mort-vivant dans la ballade *Warwick* où le meurtrier entend les cris d’un enfant. Trois fois le batelier mystérieux appelle Warwick pour aller au secours de l’enfant et chaque fois le criminel lui ordonne de continuer à ramer. La tension dramatique est accentuée par

l’allure des vers qui devient de plus en plus rapide, hale-tante, scandée par la répétition des appels : “Warwick! Warwick!”. L’apparition de l’enfant est subite :

Zrjat na skale ditja meždu volnami ;
I tonet už skala.

L’aspect de l’enfant est morbide :

I strašno bleden lik.

Žukovskij accentue la scène par le désarroi et l’affolement de Warwick devant cet enfant qui lui rappelle son neveu ; et selon toutes les traditions du genre fantastique, le frisson prépare au dénouement tragique. En effet, Warwick tend la main à l’enfant de son plein gré (chez Southey le criminel ne le fait que sur l’ordre du batelier¹³), mais, une fois dans ses bras, une métamorphose horrible se produit avec l’enfant : le criminel tient le fruit de son acte criminel commis il y a un an :

V rukach ego mertvec :
Edvinov trup, cholodnyj, nedvižimyj,
Tjaželyj, kak svinec.

Nous sommes encore sous le choc de cette scène où, avec la description du cadavre raidi, Žukovskij a ajouté du réalisme à l’élément fantastique, que le poète va provoquer une autre secousse : la barque disparaît avec son batelier, Warwick se retrouve dans l’eau et il est entraîné au fond du fleuve par le cadavre. Justice est faite ! Reprenant l’effet déjà recherché dans *Adelstane*, Žukovskij apaise “subitement les cieux et les ondes”, dès que le crime a été expié. La répétition qui rapproche la dernière strophe de la première, est très poétique chez Žukovskij : seuls “les rivages muets” entendaient le dernier cri de l’enfant assassiné au début et du meurtrier châtié à la fin. Ici le fantastique n’est pas un but, mais un moyen.

d) Fiancée-zombie :

Il s’agit de *Donika*, adaptation de la ballade de Southey. C’est une des plus sombres ballades de Žukovskij. Avant l’intervention du fantastique le cadre est déjà sinistre :

Vysokij zamok [...] gromadoj temnoj

¹³ En original : “Now reach thine hand! the boatman cried, Lord William reach and save!”, voir in *Anglijskaja poezija v perevodach V.A. Žukovskogo*, sostavlenie K.N. Atarovoj, A.A. Gugnina, Moskva 2000, p. 186.

Pribrežny vody omračal.

Le premier élément qui provoque le frisson est le lac “mort” près du château :

Na ozere lad'ja ne popadalaś ;
Rybak strašilsja udit' v nem ;
I lastočka, letja nad nim, bojalas'...

Les prépositions limitent l'espace mort, ainsi la mort est déjà à proximité du château et menace ses habitants. Comme c'est souvent le cas chez Žukovskij, la mort est annoncée par des sons et des bruits, procédé qui crée l'atmosphère d'attente et d'angoisse :

I každyj raz – v to vremja, kak mogiloj
Kto v zamke ugrožaem byl, –
Proročeski, garmoniej unyloj
Iz bezdny golos ischodil...

Dans les ballades le malheur frappe souvent quand on est particulièrement heureux ; ici Donika est frappée le jour de ses noces. En vers saccadés, Žukovskij provoque encore une secousse pour mieux surprendre (on s'est déjà habitué à la voix mystérieuse du lac) :

I vdruk... ona trepeščet, ochladela
I pala v ruki ženicha.

Donika n'est pas morte, mais depuis son évanouissement elle n'est plus la même : son visage est pâle, ses lèvres ont bleui. Ce n'est plus la jeune fille ravissante, mais la mort personnifiée. Žukovskij nous donne encore un indice qui lie l'héroïne à la mort : l'attitude de son chien :

Na gospožu, dičas', ona gljadela
I vyla žalobno vdali.

Le hurlement du chien et la voix du lac retentissent à l'unisson.

Pour soutenir l'atmosphère de haute tension, Žukovskij n'hésite pas à enchaîner des éléments fantastiques les uns après les autres ; le lecteur n'a pas un instant de répit :

V ee glazach [...]
Kakoj-to ostryj luč sverkal,
I s blednost'ju lanit, gluboko vpavšich
On čto-to strašnoe slival.

Nous avons toujours le motif du regard dangereux, du regard venu de l'au-delà.

Cette ballade effrayante a, à notre avis, un défaut : c'est l'intervention du merveilleux chrétien qui est toujours rassurant chez Žukovskij. Donc, le phénomène reçoit une explication, ce qui affaiblit l'impression de terreur produite par le fantastique :

On blednyj trup odin uzrel...
A mračnyj bes, v nee vseennyj adom,
Užasno vzvyil i uletel.

e) Fantômes :

Žukovskij utilise souvent ce motif dans ses ballades ; avant tout il s'agit des ballades d'inspiration sentimentale, on y aperçoit les ombres légères des amoureux. La vie les a séparés, mais les forces intérieures des amants leur ont permis de surmonter tous les obstacles et de vaincre la mort elle-même :

Dve vidjatsja teni :
Slijavšis', letjat... [La harpe éolienne]

Dve legkie vejali teni.
Dvumja oblačkami kazalis' one... [La pénitence]

Parfois il s'agit de la défunte qui apparaît pour rassurer son bien-aimé :

Pred nim besplotnyj duch stojal
S ee licom, ulybkoju očami...
I v nem Doniku on uznal. [Donika]

Le fantôme peut également apparaître au milieu du banquet (un hommage à Shakespeare ?) afin de demander des comptes :

I mnit on zret' prišel'ca iz mogily,
Ten' brata pred soboj ;
V čertach bolezn', lik blednyj, vzor unylyj
I golos grobovoj. [Warwick]

f) Tsar de la forêt :

Il s'agit d'un être fantastique inventé par Goethe pour sa ballade *Erlkönig* [Le tsar de la forêt]. C'est une des rares ballades où le fantastique n'est pas un moyen, mais un but. Dès la première strophe nous sommes bel et bien dans la vie réelle : les deux personnages – le cavalier et son enfant – rentrent chez eux dans la nuit.

Soudain le fantastique apparaît et il est identifié tout de suite par l'enfant :

Rodimyj, lesnoj car' v glaza mne sverknul :
On v temnoj korone s gustoj borodoj.

Žukovskij soutient, comme dans *Svetlana*, le motif du regard bref et perçant ; c'est le premier contact avec l'au-delà. Ensuite l'enfant décrit le tsar de la forêt : en fait, il n'a rien d'effrayant, car il a même un aspect majestueux et noble. Chez Goethe le tsar de la forêt a une queue, Žukovskij omet ce détail, car cette fois il a bien l'intention de rester dans le fantastique : la queue pourrait rappeler au lecteur le diable ou bien une divinité des bois du folklore russe¹⁴ (qui s'amuse parfois à enlever les enfants). Le poète laisse son lecteur dans l'inconnu, ce qui accentue le dénouement tragique.

Ce qui est très attirant dans cette ballade, c'est la tactique du tsar de la forêt pour séduire l'enfant : il lui propose des bijoux, un palais d'or, des jeux amusants avec ses filles. La tonalité de son discours varie : des notes douces (la mélodie du vers nous rappelle la berceuse) il passe à l'ultimatum :

Nevolej il' volej, a budeš' ty moj!

Cette ballade peut être considérée comme un chef-d'œuvre du fantastique. De plus, elle présente de grandes qualités métriques : la coupe hachée du vers rend à merveille la précipitation et l'inquiétude grandissante et, en même temps, les répliques du tsar de la forêt sont très musicales. Cette musique, obtenue par le choix savant des sons, par la disposition de la phrase, les coupes des mots et les pieds à l'intérieur du vers, atteint la valeur mélodique de Goethe et l'on ne saurait faire plus bel éloge.

Le fantastique ne se constitue pas uniquement autour de figures porteuses, mais il est caractérisé par un certain nombre d'activités. Chez Žukovskij on trouve plusieurs types d'activité : apparition, possession, destruction, résurrection, métamorphose.

a) Apparition :

Ce phénomène anime fréquemment le monde fantastique des ballades, car les fantômes et les ombres en sont partie intégrante. L'un des meilleurs exemples de l'apparition est donné par *Warwick* où le criminel voit apparaître le spectre de son frère défunt.

b) Possession :

Elle domine dans les ballades de Žukovskij, car les phénomènes de possession sont liés aux revenants et aux morts-vivants ; les meilleurs exemples en sont *Ljudmila*, *Svetlana* et *Lénora* où les jeunes femmes deviennent la proie de leurs fiancés-revenants, ainsi que la ballade *Le tsar de la forêt* où le souverain des elfes a accaparé l'enfant.

c) Destruction :

Elle va de soi dans les histoires de revenants et de vampires, car il s'agit souvent de l'amour maléfique qui rapproche morts et vivants. Dans le milieu fantastique des ballades de Žukovskij les êtres venus de l'au-delà n'exercent pas la destruction aveuglément (comme c'est souvent le cas dans les récits fantastiques), mais pour châtier un crime (*Warwick*), un blasphème (*Ljudmila*, *Lénora*), une pratique de divination redoutable (*Svetlana*). La seule exception est *Le tsar de la forêt* où la destruction du personnage va de pair avec le phénomène de possession.

d) Résurrection :

Ce phénomène n'est pas tout à fait caractéristique du fantastique, il relève plutôt du merveilleux chrétien. Cependant chez Žukovskij la résurrection résulte de la force de l'amour, non pas de la volonté divine (*Alonso*) : *Amor omnia vincit*.

e) Métamorphose :

Elle assure ces instants de transformation qui nous font frissonner. C'est le moment où le prodige entre en scène : au lieu du bien-aimé on tient un squelette dans les bras, à la place d'un enfant sauvé on voit un cadavre raidi...

Outre les êtres et les actes, le fantastique est également caractérisé par des principes causatifs :

Remettant ingénieusement la raison en cause, il suggère souvent une explication du phénomène décrit (celle-ci devrait décevoir le lecteur trop engagé dans le chemin du fantastique). Cette explication intervient souvent aux dernières pages afin de tenir le lecteur en haleine. C'est le cas de *Svetlana* où l'aventure nocturne de l'héroïne trouve une simple justification : la jeune fille a fait un cauchemar. Dans d'autres bal-

¹⁴ En russe : *lešij*.

lades, Žukovskij ne donne pas toujours d'explication aux éléments fantastiques, mais quelques détails provoquent souvent l'hésitation du lecteur sur la nature des phénomènes décrits. Ainsi les tourments intérieurs de Warwick, le fait de voir partout le visage de l'enfant mort, d'entendre son dernier cri pourraient être expliqués par la folie due aux remords tardifs, aussi sa vision du batelier et de l'enfant sur un rocher sont-ils des hallucinations. Sa mort n'est alors qu'un suicide et pas un acte de la Providence.

Il en est de même pour la ballade *Le tsar de la forêt* : l'enfant tremble déjà avant d'apercevoir le tsar de la

forêt. Faut-il en déduire qu'il est tout simplement effrayé et qu'il meurt de peur? Cependant l'auteur ne suggère rien (heureusement!) et le lecteur a le droit d'hésiter entre deux types d'explication.

Ainsi le fantastique a-t-il ouvert à Žukovskij de nouveaux horizons pour s'exprimer et démontrer l'existence de l'au-delà, car le monde est double.

Le poète a enrichi la littérature russe, car il a traduit des œuvres anglaises, allemandes et françaises. Une œuvre immense de traductions en vers a vu le jour, et son importance dans l'histoire littéraire russe est énorme.

La produzione dell'identità e il linguaggio del desiderio.

Note a margine di *Rudolf* di Marian Pankowski

Alessandro Amenta

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 61–68]

I. UN PROBLEMA DI RICEZIONE

MARIAN Pankowski è considerato in Polonia un autore scomodo. Ogni nuova uscita di un suo libro in patria, quando non viene passata sotto silenzio, suscita tra i critici commenti unanimi di scandalo, pornografia, iconoclastia¹. Anche se le sue opere teatrali vengono frequentemente messe in scena nei teatri francesi e belgi i suoi romanzi sono stati tradotti nelle maggiori lingue europee, Pankowski sembra destinato a essere un autore pressoché sconosciuto nel suo stesso paese, dove la ricezione della sua opera è soggetta a marginalizzazione e silenzio.

Nato a Sanok nel 1919, negli anni 1942-45 Pankowski è stato prigioniero in diversi campi di concentramento tedeschi. Al termine della guerra è emigrato in Belgio, dove attualmente abita e lavora come professore di slavistica alla Université Libre di Bruxelles. Drammaturgo e romanziere, è autore di numerose opere tra cui i romanzi *Matuga idzie. Przygody* [Arriva Matuga. Avventure, 1959], *Bukenocie* [Bukencocie, 1962], *Gość* [L'ospite, 1982], *Powrót białych nietoperzy* [Il ritorno dei pipistrelli bianchi, 1991], *W stronę miłości* [Verso l'amore, 2001].

Nonostante Pankowski sia uno scrittore polacco emigrato, non è un autore di emigrazione. Non ha allacciato contatti con la rivista parigina *Kultura*, il principale organo di aggregazione degli intellettuali polacchi all'estero, è spesso tornato in patria negli anni di maggiore chiusura politica della Polonia Popolare, quando obbligo sottinteso di ogni intellettuale era di mostrare una forte opposizione nei confronti del regime. Infine, non è mai rientrato nello schema che vede la produzione de-

gli scrittori polacchi di emigrazione fortemente intrisa di significati politici. Questo atteggiamento non deve essere interpretato come un tacito assenso da parte di Pankowski nei confronti della politica polacca durante gli anni del comunismo, bensì rappresenta una presa di posizione a favore di una piena autonomia di pensiero rispetto alla cultura istituzionalizzata, di regime come di opposizione. Afferma infatti Pankowski: “Penso alla mia avversione nei confronti di qualunque tipo di associazionismo. [...] Sempre e ovunque”². Pankowski è un autore scomodo perché traccia una dimensione letteraria in cui, invece di rinsaldare il mito nazionale, lo sottopone a continua critica, ironia, decostruzione. Secondo Anna Nasiłowska, “Pankowski è radicale, in modo evidente disturba le regole del discorso definite socialmente, si situa oltre di esse. [...] Le sue opere esulano in maniera talmente forte dalle regole del parlare che rimangono senza risposta”³. Lo sguardo caustico e ironico di Pankowski sottopone ad attenta revisione i meccanismi attraverso i quali la letteratura polacca crea una propria mitologia nazionale. Non a caso uno dei temi affrontati con maggior frequenza dallo scrittore è costituito dalla seconda guerra mondiale e dall'olocausto⁴, che sono stati sottoposti nella letteratura nazionale a un'eroizzazione romantica per produrre un'immagine del popolo polacco come difensore dei valori. Dalla sua penna sono uscite rappresentazioni che smantellano le immagini storiche codificate e scardinano il concetto di martirologia legato a questi avvenimenti. In questo senso Pankowski si pone al di fuori delle regole stabilite del discorso letterario nazionale che tracciano confini insu-

¹ Si vedano ad esempio M. Mydlarz, “Nadmiar zaufania”, *Tygodnik Kulturalny*, 1984, 38, p. 12; W. Pogonowski, “Biała rękawiczka”, *Literatura*, 1985, 2, p. 56; J. Zychowicz, “Rudolf - pasażer korsarskiego okrętu”, *Miesięcznik Literacki*, 1985, 1, pp. 137-138

² *Polak w dwuznacznych sytuacjach: z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-Rutkowska*, Warszawa 2000, p. 109.

³ A. Nasiłowska, “Posłowie. Marian Pankowski - pisarz do odkrycia”, *Polak*, op. cit., pp. 145-147.

⁴ Si vedano soprattutto *Teatrowanie nad świętym barszczem*, Kraków 1995 e *Z Auszvicu do Belsen: przygody*, Warszawa 2000.

perabili e specificano argomenti attorno ai quali non è possibile elaborare una propria visione libera da convenzioni. Con lo stesso sguardo sovversivo e dissacratorio il suo romanzo *Rudolf* ha infranto uno dei maggiori tabù della letteratura polacca: il tema omosessuale⁵. Proprio questo romanzo è oggetto del presente scritto che si propone un'interpretazione atta a evidenziare uno degli aspetti principali del testo: la costruzione dell'identità tra sessualità e nazione.

Pankowski mette a confronto due sistemi antitetici entro i quali il singolo prova ad autoprodursi come individuo libero. Risulta effettivamente impossibile fondere valori nazionali polacchi e omosessualità oppure questi due fattori interagiscono (e in che modo) nel processo identitario? Questa analisi nasce dalla necessità di esaminare una problematica non approfondita dalla critica, ma fondamentale per capire il valore del romanzo di Pankowski da una prospettiva focalizzata sulla questione del genere e della sessualità come fondanti la produzione dell'identità in un contesto di influssi sociali e culturali.

II. INCONTRI REALI E INCONTRI LETTERARI

Prima di analizzare nel concreto il romanzo sembra utile ricostruirne la genesi. Materiali inediti di cui sono venuto in possesso gettano una nuova luce sul contesto in cui è nata l'ispirazione per la scrittura del romanzo oggetto di questo saggio. Pankowski ha messo a disposizione diversi scritti comprendenti la sua corrispondenza con un anziano tedesco presentato con lo pseudonimo di Rudolf Niemiec (Rudolf il tedesco), un manoscritto redatto da quest'ultimo che costituisce una sorta di memoriale delle sue avventure giovanili⁶ e un commento di Pankowski in cui lo scrittore esprime un giudizio di valore sul diario romanizzato di Niemiec. Questi materiali mostrano come l'idea dell'opera nacque da un incontro personale dello scrittore. Negli anni Settanta Marian Pankowski conobbe un anziano tedesco in una caffetteria nella città vecchia di Bruxelles. Questo incontro apparentemente casuale divenne occasione di uno scambio di idee e una fonte di ispirazione. Pankowski e Niemiec, un ex prigioniero di Auschwitz e un ex

soldato della Wehrmacht, superano le differenze storiche e trovano un terreno di reciproca comprensione in nome della libertà di pensiero: "Ci unisce la fede comune nel diritto alla libertà dell'immaginazione, alla realizzazione di tutti i sogni dell'anima e della carne" (lettera del 2 ottobre 1971)⁷. Seguono altri incontri e una fitta corrispondenza che sposta il fulcro del rapporto dalla parola parlata a quella scritta. Il tedesco è un uomo al contempo ingenuo e arrogante che ha vissuto intensamente la sua gioventù e ha lasciato testimonianza di questo periodo in un libro di memorie. Sono i ricordi di un uomo libero in un'Europa le cui regole non bastano a fermare il suo desiderio di cogliere il piacere in ogni istante. Il suo scritto si configura come il manifesto programmatico di un certo modo di vivere: "non mi pento di questa vita e fin dal principio non me ne sono mai pentito o vergognato" (lettera del 17 settembre 1971) e "queste sono cose naturali, di cui non ci si dovrebbe vergognare. Ma purtroppo il nostro mondo è ipocrita e innaturale e non si può permettere una critica elevata perché esso stesso mente vergognosamente!" (lettera del 8 giugno 1971). Il racconto della sua vita non è privo di un certo autocompiacimento grafomane, ma Pankowski ne coglie la sostanza primaria: è la testimonianza di un uomo che alla fine della propria esistenza guarda con nostalgia al tempo in cui poteva godere senza sosta e senza freni di una felicità assoluta. Quella di Niemiec è un'ode alla vita piena di poesia. La poesia di corpi appartenenti a una giovinezza che non può più tornare. Quando alle discussioni e alla corrispondenza subentra il dialogo incentrato sul manoscritto del tedesco, il confronto passa a un piano differente in cui lo scambio non riguarda solo due uomini e le loro esperienze, ma due modi, dilettesco e professionale, di raccontare la vita. Rudolf Niemiec si pone di fronte a una parola che non conosce limitazioni in quanto non è destinata a essere letta. Una parola senza un pubblico è una Parola Assoluta in cui colui che scrive è anche il suo unico lettore e il racconto evolve in una dimensione chiusa e narcisistica: "In effetti ho scritto SOLAMENTE per me, non conoscevo 'confini', ho scritto

⁵ M. Pankowski, *Rudolf*, Warszawa 1984.

⁶ In queste pagine ci riferiremo al memoriale di Niemiec come al *Manoscritto di Rudolf Niemiec*.

⁷ Questa lettera e le successive, che verranno citate nel corso di questo saggio, provengono dal materiale fornitomi da Pankowski che dovrebbe venire pubblicato in uno dei prossimi numeri della rivista letteraria *Halart* di Cracovia preceduto da una mia introduzione.

in maniera ASSOLUTAMENTE libera, senza badare a confini forse 'opportuni', perché non erano per alcun 'pubblico'" (lettera del 26 maggio 1971). Pankowski invece affronta la letteratura con intenti e metodi di uno scrittore professionista. Il suo sguardo è al contempo entusiastico e critico. Nel racconto e nei disegni del suo interlocutore vede "un lavoro perfetto di un artista che riesce a evocare la realtà senza perdere nulla della poesia di quei momenti" e "un'opera di rara intensità" che contiene "tutto l'entusiasmo di uomini che ricercano la felicità" (lettera del 3 giugno 1971). Nondimeno riscontra nel lavoro del tedesco una materia a cui manca una costruzione e un'organizzazione interna. La parola lasciata libera si perde ed è privata di forza comunicativa se non viene strutturata in un discorso. Tra Pankowski e Niemiec si stabilisce un rapporto inaspettato. Il tedesco affida allo scrittore il suo manoscritto inedito. Nel momento in cui diviene depositario di questo testamento personale, Pankowski esprime il proposito di attingere a questo materiale per creare un proprio romanzo: "Forse un giorno - se non ha nulla in contrario - riuscirei a creare su questo sfondo un qualche grande racconto su persone libere e vere, non eunuchi e mediocri schiacciati dal terrore" (lettera del 2 ottobre 1971). Alcuni anni dopo Pankowski ritorna al suo progetto. Si ispira non solo allo scritto di cui è divenuto erede e finora unico lettore, ma anche allo stesso incontro con Rudolf Niemiec. Ritrova un pubblico per le parole del tedesco e crea un romanzo che assume una posizione ontologicamente diversa rispetto al testo di partenza. La Parola Assoluta del tedesco diviene Discorso nelle mani dello scrittore che restituisce respiro letterario alla materia e duplica il suo incontro con Rudolf Niemiec cambiando il segno: esso diviene la metafora dello scontro tra un polacco e un tedesco e un'analisi di come l'appartenenza a un preciso sistema di valori nazionali influenza e determina la vita dei singoli individui. Il vecchio tedesco si tramuta nel romanzo in un Altro che affascina e respinge, simbolo di una diversità che scuote la certezza nella propria identità nazionale e sessuale. Il romanzo di Pankowski si configura come il racconto delle instabili dinamiche di accettazione / sottomissione / rifiuto dei valori della propria cultura che condizionano le scelte di vita fino a renderle inattuabili. Il rapporto tra scelte personali e cultura di appartenenza non è il solo argomen-

to del romanzo, ma costituisce l'asse narrativo intorno a cui si struttura il discorso dello scrittore. In questo modo nasce il primo romanzo polacco che direttamente e senza compromessi parla di una storia omosessuale, evitando mascheramenti e sublimazione, un romanzo che demolisce il mito romantico dell'amore e introduce il corpo nel discorso letterario. Lo scrittore non è privo di una certa ambiguità nel trattare questa tematica ed esprime un misto imprecisato di attrazione e distanza. Nell'intervista fiume con Krystyna Ruta-Rutkowska Pankowski afferma: "Per lungo tempo mi è sembrato di essere contrario al fatto che la società difende le norme e spinge le trasgressioni o anche la patologia verso una qualche periferia. Ma col tempo sono giunto alla conclusione che anche io sto dalla parte del comportamento della maggioranza, perché ogni volta che fuoriesco dai confini di questi divieti ho la sensazione di trasgredire"⁸. La tensione tra fascino e distanza costituisce, al pari di altre coppie binarie (sessualità e tradizione, fantasia ed educazione, nazionalità e diversità), un'ennesima incarnazione della dicotomia tra natura e cultura. Pankowski tenta di trovare una propria risposta nel tentativo di uscire da questo dualismo. Tuttavia la sua soluzione è ambivalente, come viene suggerito soprattutto dal sottotesto ironico e dal finale aperto.

III. INCONTRO COME RITUALE DI INIZIAZIONE

L'incontro con Rudolf costituisce per il polacco un punto di non ritorno, superato il quale la sua visione del mondo inizia a frantumarsi in direzione della diversità (sessuale e nazionale). Tra i due personaggi si instaura un dialogo costellato di continue sfide che mostrano un processo di demolizione del tradizionale sistema di valori del polacco. Ma tra loro non ha luogo un confronto. La sproporzione tra le loro argomentazioni suggerisce che la resistenza del narratore è un segno della sua condotta ambigua: se apparentemente si oppone all'intrusione dell'Altro, in realtà la accetta passivamente, se non addirittura la incita. Nel corso della narrazione siamo testimoni di un crescendo di dialoghi che portano il polacco alla consapevolezza di una certa verità. La partecipazione nella decostruzione della sua identità è sottolineata fin dal principio. Egli decide di avvicinarsi al tedesco e iniziare con lui una conversazione solamente

⁸ Polak, op. cit., p. 119.

dopo aver notato l'interessamento di quest'ultimo verso i ragazzi che passeggiavano per il centro di Bruxelles. In lui il fascino verso la diversità si mescola a un desiderio nascosto e a una finta ingenuità.

L'interazione tra i due personaggi avviene attraverso una serie di conversazioni, lettere e racconti. Pankowski trasporta il rituale di iniziazione a un livello esclusivamente verbale. L'incontro con Rudolf non solo modifica le idee del polacco e gli mostra un mondo sconosciuto, ma assume anche un carattere irreversibile. La sua vita viene fratturata in due momenti distinti: un prima e un dopo l'incontro con Rudolf. Rappresenta un'iniziazione a una nuova vita, a una vita adulta (non come fase anagrafica, ma come acquisizione di una certa consapevolezza).

L'iniziazione come momento di superamento dell'infanzia in direzione della vita adulta costituisce un classico *topos* del romanzo di educazione⁹. Tuttavia questo motivo assume in Pankowski un carattere specifico. Lo scrittore lo affronta in maniera ironica (età del soggetto che viene iniziato, atteggiamento beffardo dell'iniziatore, apparente immoralità del rituale) e contemporaneamente lo tratta in modo assai serio (soprattutto negli aspetti relativi alla libertà dell'individuo e al suo rifiuto della tradizione). Sembrerebbe che non si possa parlare in questo caso di gioco con un genere letterario, quanto piuttosto di una particolare manipolazione del motivo dell'iniziazione.

Rudolf viene descritto come un "lupo che perde il pelo", cosa che accanto al reiterarsi dell'espressione "cacciare" lo rende un uomo dal carattere famelico, avido. La sua preda diviene il polacco. Ma un cacciatore può essere un educatore o un iniziatore? "L'occhio sfacciatamente sorridente" (p. 20) di Rudolf ci accompagna lungo tutto il processo di reciproca interazione, occhio sotto il quale il polacco si sente spogliato, denudato. Eppure il suo disagio non esprime una protesta culturale, bensì la sua difficoltà ad accettare la verità dell'Altro. Il carattere beffardo e spudorato di Rudolf traccia un certo confine, una certa distanza tra il soggetto e l'oggetto dell'iniziazione. I loro discorsi non si trovano sullo stesso piano ontologico perché il tedesco si trova da subito in una posizione di superiorità. Non tanto

a causa delle sue argomentazioni, quanto perché è un uomo che ha accettato in se stesso la verità della vita e dell'amore. Il disagio del polacco nasconde dunque un certo tipo di invidia verso un atteggiamento che egli stesso non è in grado di assumere. La causa di questa impossibilità non è una profonda fede in un determinato sistema di valori, ma il suo assoggettamento alla tradizione da cui non riesce ad affrancarsi. La missione del tedesco è dunque di corrodere le sovrastrutture culturali del polacco e liberarlo dalla prigione della cultura cattolica, nazionale, tradizionale. Forse non casuale si presenta nel romanzo un triangolo figurativo: l'Altro (il tedesco), la Tradizione (la madre), l'Uomo al bivio (il polacco). Oppure un freudiano Es (il tedesco), Superego (la madre), Ego (il polacco) o uno junghiano Archetipo (il tedesco), Persona (la madre), Ombra (il polacco). Senza andare troppo oltre, desidero solo suggerire la possibilità di un'analisi psicoanalitica del testo, anche per il rapporto quasi sadomasochistico che si instaura tra i protagonisti. Questa relazione ricorda da vicino il rapporto attrazione-avversione tra carnefice e vittima e sembra che gli evidenti richiami alla biografia dello scrittore (che è stato prigioniero ad Auschwitz) non esauriscano completamente la relazione tra Rudolf e il narratore.

L'iniziazione avviene senza consapevolezza da parte dell'iniziato, attraverso diverse fasi fino al momento in cui egli si rende conto del processo di decostruzione della sua identità. Tuttavia l'iniziale ingenuità del polacco sembra essere, almeno in parte, fittizia fin dal principio. Alla domanda del tedesco "se la attiravano solo le donne" il polacco reagisce dicendo "taccio, perché non so se devo fingere che ci sto pensando" (p. 20). Lo status di educatore-iniziatore del tedesco viene definito dalla metafora della nuova nascita: "e lui [Rudolf] accetta questo parto nelle sue mani rudi e artigliate" (p. 20). Il polacco tuttavia non è ancora pronto ad accettare questi cambiamenti e si pone in una sicura posizione voyeristica. A questo punto Pankowski introduce un altro motivo ripreso dal romanzo di educazione: il *topos* del viaggio. Il viaggio del polacco a Parigi è un cammino metaforico verso l'Ignoto e l'Esperienza. Senza la rassicurante presenza del suo iniziatore, il polacco penetra da solo in un mondo che lo spaventa e attrae allo stesso tempo. Le motivazioni che lo conducono a

⁹ *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, a cura di W. Gutowski e E. Owczarz, Toruń 2003.

Parigi (“Urgenti faccende di lavoro mi hanno portato, come vede, a Parigi”, p. 37) suonano insincere come la stessa ragione per cui si ritrova nel posto indicato da Rudolf come “campo di caccia” (“Il caso ha voluto che andando in una libreria particolarmente economica e ben fornita sono passato accanto al Drugstore di Saint Germain. Ho rallentato il passo quando mi sono ricordato che questo era uno dei ‘porti’ o ‘stazioni’ che lei mi aveva segnato sulla mappa”, p. 37). Ma da educatore severo Rudolf mostra al narratore i suoi limiti, traccia dei confini: “Comprendo che lei si faccia beffe quando descrive la sua serata a Saint German, e questo perché lei se ne è stato in disparte” (p. 39). A questo punto la curiosità e la tentazione iniziano a vincere nel polacco sulla paura e sulla resistenza verso le proposte di Rudolf: “Ho letto la sua lettera a voce alta, come un manifesto. Poco ci mancava che iniziassi a rimpiangere di non esserci stato” (p. 45). Siamo in una fase in cui inizia a farsi strada nel narratore la consapevolezza della verità del tedesco. La sua iniziazione sta per giungere a compimento. Rudolf funziona come coscienza esterna del narratore, una coscienza al contempo sincera e crudele. Agisce in maniera sottile fino a far emergere i desideri nascosti del polacco, che prova a opporre resistenza finché non si rende contro delle intenzioni del tedesco: “ci scriviamo fingendo che sia uno scambio di idee, ma io vedo che lui tenta di convincermi” (p. 42). Questo momento costituisce un punto di svolta nel romanzo in cui termina la fase di iniziazione. Il polacco ha acquisito la consapevolezza che potrebbe far proprio lo stile di vita di Rudolf, ma si rende anche conto delle proprie limitazioni. Nonostante il fascino abbia ora il predominio sulla repulsione, viene espresso che le scelte non sono il risultato di un libero arbitrio. Rudolf mostra al polacco ciò a cui non potrà mai avere completo accesso. La causa risiede nel fattore fondamentale dell'identità nazionale e precisamente nella forza dell'appartenenza al sistema dei valori polacchi.

IV. IL PROBLEMA DELL'IDENTITÀ COME PROBLEMA DEI VALORI NAZIONALI

In cosa consiste il sistema dei valori nazionali in cui il narratore si riconosce? In cosa si differenzia il polacco dal tedesco? Pankowski fornisce una sua risposta nei confini del dualismo Natura-Cultura. Lo stra-

niero si caratterizza per la sua libertà sessuale e intellettuale, mentre il polacco è il prodotto degli influssi della cultura. Non della cultura in generale, bensì di quella non sperimentata in prima persona, ma imparata a memoria, frutto dell'azione di agenti educativi (la scuola, la famiglia): “Di nuovo questa cultura... questi bisogna-occorre-sta-bene-inchinati-staidritto-hai-ringraziato?” (p. 47). Pankowski non critica dunque la cultura in quanto tale, ma si oppone a quando fossilizzato e imposto dall'alto che priva gli individui della propria fantasia e libertà di azione. Un sistema che crea uomini-pappagallo o uomini-marionetta, come traspare dal balbettio del polacco che tenta di difendersi apportando nella discussione argomentazioni deboli. Deboli perché non frutto della propria riflessione sul mondo e sulla vita. Il narratore si presenta inizialmente come difensore dello *status quo* e della tradizione per quanto è nelle sue possibilità e capacità. Se la letteratura romantica nazionale ha prodotto il mito del polacco pronto al sacrificio per il popolo intero, Pankowski mostra invece un polacco in grado solo di ripetere automaticamente e senza efficacia quanto gli è stato insegnato. Un individuo che esegue gli ordini dei Marionettisti: la Scuola, la Madre, il Prete.

Pankowski attua contemporaneamente un duplice progetto di rappresentazione: mostra Rudolf come espressione di sensualità, istinto e spudoratezza e allo stesso tempo sottolinea con forza l'assenza di queste caratteristiche nella figura del polacco. Se normalmente si definisce la propria identità in positivo (cosa si è), è possibile anche una sua definizione in negativo. Da questa prospettiva il narratore è polacco perché manca di quanto caratteristico del tedesco. Questo significa dunque che il polacco deve tendere a costruire la propria identità sul modello del tedesco? Il nocciolo della questione risiede nella crudele ironia della limitatezza di ogni identità. Il tedesco prova a convincere, affascinare, tentare con la propria scelta di vita che in ultima analisi è pura libertà e ode alla vita. Ma dobbiamo intendere il suo comportamento come tendente solo a una decostruzione dell'identità del polacco o anche a una sua conversione? E questa conversione è passibile di riuscita? Pankowski suggerisce che non è possibile rigettare completamente i legami con il sistema di valori nazionali in cui siamo stati educati e che ci hanno resi parte-

cipi di una particolare cultura. Il narratore ha sempre la sensazione di penetrare in un mondo nuovo a cui non appartiene. Il viaggio a Parigi è destinato all'insuccesso in quanto tutto viene osservato da una prospettiva sociologica, esterna: "Certo, questo la interessa. . . magari la tenta anche, ma al solo pensiero di corpi appiccicosi [. . .] lei vuole correre subito a prendere sapone e asciugamano. La sua natura prova il fascino dell'impurità, ma lei osserva da dietro un vetro borghese" (p. 55). Ciò trova conferma nell'atteggiamento voyeristico del narratore del romanzo verso il discorso del tedesco, come se grazie a esso riesca ad avere accesso a ciò che gli è vietato in quanto polacco. Pankowski ha creato un nuovo Adamo che guarda verso il Paradiso Perduto da cui è escluso perché la cultura (e dunque il sistema in cui il polacco si riconosce) risulta più forte. Gli permette solamente di guardare al mondo di Rudolf con un misto di avversione, desiderio e nostalgia, senza poterne prendere attivamente parte: "Ho viaggiato per il suo mondo, per i sentieri delle brughiere d'agosto, passando accanto a corpi dalle bocche aperte per la calura [. . .] se le condizioni fossero state diverse, non sarei finito come lei?" (p. 54). Come dobbiamo interpretare la parola "condizioni"? Come identità, sistema dei valori nazionali? Eppure questi sono fattori che non si possono aggirare, scavalcare, ignorare. Sembrerebbe che in Pankowski l'identità nazionale segni gli individui come un marchio che non è possibile eliminare, come il tatuaggio di entrambi i protagonisti, simbolo della loro identità: sul braccio del narratore i numeri del campo di concentramento, emblematici di un certo modo di vivere la storia come sacrificio; il tatuaggio di Rudolf è invece un manifesto della sua vita che ruota intorno al desiderio. L'episodio in cui entrambi i personaggi si mostrano reciprocamente i tatuaggi risulta da questa prospettiva una scena cruciale. Non solo si rivelano attraverso un simbolo che riassume la propria identità, ma si pongono in questo modo sullo stesso piano. Pankowski distrugge il mito del sacrificio come valore e lo equipara allo stile di vita del tedesco, ugualmente degno di valore e portatore di significato. Questo è uno dei tanti esempi che mostrano come la decostruzione dei miti nazionali impedisca la ricezione di Pankowski sul suolo patrio e lo renda un personaggio iconoclasta dei valori su cui un intero popolo ha prodotto una propria identità e una

sua interpretazione della storia. Più avanti nel romanzo ritroviamo una simile visione del carattere polacco: "questi polacchi si comportano come se tutti senza eccezione vivessero a cavallo. . . Ma a cavallo è possibile solo dare ordini, far cadere con la sciabola la testa ai turchi nel caffè viennese" (p. 81).

Ogni tentativo di andare oltre questa dimensione identitaria equivale nel romanzo a entrare in un mondo che sarà sempre estraneo. Gli individui sarebbero dunque destinati a rimanere sempre entro i confini tracciati al momento della nascita in un determinato paese e in una determinata cultura. Ciò riguarda soprattutto la sfera della sessualità: "Lei non è e non sarà mai uno di noi. [. . .] Sarò sincero. Lei è troppo parsimonioso, troppo previdente per lasciarsi andare a una vita come la mia, per 'finire' come me, come ha espresso in maniera incantevole" (p. 55). Il fatto stesso che il narratore del romanzo non abbia un nome ma venga definito solo come polacco è indice della sua funzione di simbolo di un intero popolo e di una specifica cultura. Bisogna notare che anche il tedesco viene mostrato come individuo limitato a una sola sfera, quella sensuale e istintuale. Egli è soggetto a una restrizione che lo rappresenta fuori dello sfera culturale. Nella scena della visita al museo Rudolf afferma ironicamente: "vedo che vuole offrirmi la cultura e allontanarmi profilatticamente dalla carne" (p. 31).

Il finale del romanzo costituisce un vero *coupe de théâtre* e introduce un'inestricabile ambiguità. Veniamo a sapere che Rudolf aveva una moglie e un figlio, che essi abitavano in una quasi idillica "villa ai margini di un bosco pieno di cervi" (p. 103), e che il suo amante Olek, compagno di imprese erotiche in territori genetiani, era un amico di famiglia. Rudolf è dunque solo un padre di famiglia modello che ha inventato tutte le sue avventure erotiche? Oppure ha condotto una doppia vita? Diverse interpretazioni sono possibili. Più interessanti sembrano tuttavia gli effetti del suo comportamento: un tentativo di decostruzione dell'identità del polacco che lo porta a dubitare del suo sistema di valori e gli mostra un modello alternativo di vita, gli porge la chiave della felicità, ma sempre con la consapevolezza che si tratta di un'illusione, di una felicità inattuabile a causa delle insuperabili costrizioni culturali. Possiamo affermare che in ultima analisi Rudolf ha

voluto condurre con il narratore un certo esperimento, probabilmente riuscito perché fondato su una profonda conoscenza della cultura polacca, e che porta alla rovinosa sconfitta del punto di vista del polacco che finisce per accettare in sé la prospettiva dell'Altro.

V. LA DECOSTRUZIONE DEL MITO ROMANTICO DELL'AMORE

Possiamo considerare *Rudolf* un romanzo omosessuale o l'omosessualità costituisce solo un tema che non influisce sulle dinamiche del discorso (soprattutto amoroso)? Per tentare di rispondere a questa domanda bisogna sottolineare che una delle caratteristiche principali del libro risiede nella decostruzione della visione amorosa codificata nella letteratura romantica. Questo processo viene attuato da Pankowski in diversi modi e innanzitutto introducendo il corpo come soggetto del discorso. Il lettore medio si trova a disagio nella lettura del romanzo perché non ritrova nel testo i segni letterari e culturali del tradizionale discorso amoroso. *Rudolf* è un paladino del piacere fisico e non prende in considerazione i sentimenti. Questi non sono negati in nome di una visione totalizzante della carnalità come valore, ma sono semplicemente assenti. Il narratore si oppone a questo modello perché non vi ritrova alcuna traccia della sfera emotiva che potrebbe in un certo modo legittimare le storie di *Rudolf* ed elevarle al rango di rapporti amorosi. Riscontra invece in questo stile di vita una serie di atti: "Ma non esagera... identificando tutta la sua vita... con questa questione?" (p. 16). Nella coscienza collettiva, che il polacco rappresenta, l'omosessualità del tedesco viene interpretata come "una certa questione", un particolare atteggiamento o una serie di pratiche e non come asse portante attorno a cui ruota la percezione del mondo e l'identità del tedesco.

Nell'intervista citata precedentemente Pankowski afferma: "Solo in seguito mi sono reso conto del carattere rivoluzionario di questo libro. A causa dell'audacia letteraria di dare un nome a qualcosa che fino a quel momento non era mai stato nominato. In una delle recensioni apparse a Varsavia ho letto che Pankowski ha scritto il suo *Rudolf* come se prima fossero stati pubblicati almeno cento romanzi a tematica omosessuale. Era un complimento cifrato"¹⁰. Nel tracciare la figura del

protagonista, infatti, Pankowski non tiene conto dei limiti del lettore medio polacco impotente a interpretarne la rappresentazione, impotenza derivante dall'assenza in Polonia di una tradizione letteraria omosessuale. Il suo romanzo non cerca comprensione e si rivela talmente esplicito che si stenta a credere che non sia supportato da un passato letterario in cui questo tema sia stato trattato a sufficienza.

Il carattere innovativo e il disorientamento dei lettori di fronte a questo romanzo deriva anche dal particolare uso (e in certo modo gioco) che Pankowski attua con una serie di stereotipi omosessuali. Da un lato lo scrittore non si richiama a una visione della figura omosessuale come individuo sofferente, malato, perverso, peccatore o delinquente, che avrebbe facilitato la sua accettazione e comprensione da parte del pubblico. Afferma infatti lo scrittore Edmund White che "like every homosexual before gay liberation, [Genet] could choose only among the same three metaphors for homosexuality - as sickness, crime or sin. Almost all other homosexual writers choose sickness as their model since it called for compassion from the heterosexual reader"¹¹. L'assenza di questo cliché su cui è stata costruita gran parte della letteratura omosessuale precedente la fase di emancipazione viene affiancata dalla visione positiva che *Rudolf* delinea di se stesso come persona orgogliosa della propria scelta e propositrice di un modello di vita gioioso. Pankowski costruisce però la sua figura manipolando un altro stereotipo che definirei genetiano. Viene rappresentata una sottocultura omosessuale in cui si mescolano il fascino verso il pericolo, un mondo sotterraneo fatto di stazioni e bagni pubblici, lo sprezzo verso i dogmi borghesi. Pankowski utilizza questo stereotipo cambiandone il segno. Nella versione genetiana è un modello di vita marginale e automarginalizzato, e in quanto tale affascinante. Costruendo il personaggio di *Rudolf*, Pankowski propone invece un modello positivo e la sua vita viene proposta come unica via per raggiungere la felicità: "Lei non incontrerà al mondo un uomo più felice di me" (p. 96), "Sa cosa conta? La gioia... Il piacere..." (p. 16), "Mi rallegra che abbia voluto capire cosa è la nostra vita, il nostro amore, cosa è il corpo" (p. 54). Il tedesco introduce

¹¹ E. White, "The personal is politic: queer fiction and criticism", *The burning library: Essays by Edmund White*, New York 1994, p. 373.

¹⁰ Polak, op. cit., p. 132.

nel discorso un certo *aut aut*: o viene scelta la vita (leggi: piacere, godimento, gioia derivante dal corpo e dalla sessualità) o una quasi-vita (come quella che conduce il polacco, imprigionato in un sistema di norme e dogmi). Non abbiamo dunque la descrizione di uno stile di vita marginale, ma una proposta attiva, una scelta decisiva che, unica, può portare a compimento il senso della vita, un modo di essere naturale. Il corpo equivale alla vita, la sua crocifissione alla morte. In Genet e nei suoi continuatori è invece sempre costante la consapevolezza della diversità del proprio stile di vita che diviene affascinante e spesso viene scelto proprio perché costituisce una ribellione e un autoisolamento dalla società.

Ma Pankowski va oltre. Nei racconti del tedesco viene presentato un vero rituale che porta a una santificazione della vita attraverso il corpo. I ragazzi incontrati casualmente in strada si trasformano insieme a Rudolf in sacerdoti di un rituale neopagano che ha lo scopo di avvicinare alla felicità attraverso il piacere fisico. Come tutti i rituali, anche questo deve essere reiterato *ab aeterno*. Cambiano i sacerdoti ma la cerimonia continua. È una religione che libera gli uomini dalla razionalità che nega la sessualità. Sul suo altare giace il corpo che è al contempo strumento e destinatario del rituale. L'uomo diviene dunque un Corpo Parlante, unico ad avere ragione, unico a governare e decidere. Il discorso di Rudolf è il Discorso del Corpo.

La manipolazione degli stereotipi porta in Pankowski alla creazione di un modello particolare di omosessuale che potremmo definire come doppiamente maschile, privo di caratteri femminili, quintessenza della mascolinità. Egli evita non solo il corpo della donna: “muscoli senza quel grasso femminile, che tutto è turgido”, (p. 20), “le tette? No grazie, sono così gommose, come tutto il suo corpo” (*Manoscritto di Rudolf Niemiec*, pp. 129-130), ma anche qualunque manifestazione di sensibilità e tenerezza: “Non amo quelle coccole e quelle noiose, zoppicanti carezze prima che si arrivi a qualcosa” (*Manoscritto di Rudolf Niemiec*, p. 33). Rudolf rappresenta un modello di uomo sfacciato e audace, perfettamente consapevole dei propri desideri e in grado di attuarli. Siamo lontani dall'immagine di un omosessuale dai tratti femminili che agisce nella sfera intellettuale piuttosto che in quella pratica, isolato, non accettato,

deriso. In definitiva, la caratteristica fondamentale del tedesco (ispiratore del romanzo e suo alter ego nel testo) è il coraggio: “evitare le tentazioni non è un merito, ma vigliaccheria” (lettera del 26 maggio 1971).

VI. NOTE CONCLUSIVE

Il romanzo di Pankowski può essere considerato una metafora delle limitazioni a cui è sottoposto il processo di produzione identitaria quando si scontra con la sottomissione a un forte sistema di valori nazionali. Nonostante la sua iniziazione, dobbiamo notare che il polacco non riesce comunque a fare proprio lo stile di vita del tedesco. Questi gli ha però trasmesso il proprio messaggio che si fonda sulla possibilità di un'identità costruita intorno alla dialettica del corpo e del desiderio. Liberandosi dalla razionalità e soprattutto dalle nefaste conseguenze di una fede cieca in un sistema di valori culturalmente definiti, gli individui possono essere in grado di autoprodursi come uomini liberi. Ma questa liberazione è solo illusoria poiché l'appartenenza nazionale è talmente limitante che risulta possibile solo osservare e desiderare quanto si potrebbe essere, senza essere in grado di portare a termine questa costruzione. La penna di Pankowski è al contempo sovversiva e beffarda e delinea un linguaggio del desiderio che in ultima analisi è un linguaggio anarchico. Il suo romanzo è una parabola di come un incontro tra due uomini possa comprendere al suo interno lo scontro tra due macrocosmi: la cultura e la natura, il corpo e la razionalità. Questi due campi non si trovano però sullo stesso piano. Netta è nel romanzo la vittoria di un preciso sistema. Bisogna, inoltre, notare che lo straniero di Pankowski non è uno straniero qualunque. Lo scrittore cambia il segno di un emblema del nemico storico che nella sua ottica assurge a vincitore nella lotta per la definizione di una propria identità. Possiamo dunque comprendere come non solo il tema omosessuale del romanzo ne abbia complicato la ricezione, ma soprattutto la visione della questione nazionale che scardina il mito del sacrificio e dell'innocenza. A vincere è chi si riappropria del corpo e della sessualità e ne acquisisce il linguaggio.

Oskar Rabin, pittore realista

Elena Fedrigo

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 69–87]

I. IL NON CONFORMISMO RUSSO: UNDERGROUND E NON UFFICIALITÀ

OSKAR Rabin è una delle figure storiche del non conformismo russo, sia perché sin dalla metà degli anni '60 è stato un punto di riferimento per gli artisti che rivendicavano la possibilità di un'arte aliena alla propaganda ed estranea all'ideologia, sia per l'influenza che la sua arte ha avuto sui successivi sviluppi di quella non conformista. Il non conformismo è un movimento che appartiene a una fase della storia e della cultura russa non ancora istituzionalizzate, e perciò tuttora aperte a fecondi dibattiti. Cronologicamente vicina abbastanza da rendere possibile l'incontro con i protagonisti, l'arte non conformista è allo stesso tempo, alla luce degli epocali avvenimenti storici degli ultimi decenni, sufficientemente lontana da poter essere analizzata con una neutralità nei giudizi e nelle ricostruzioni storiche sino a qualche anno fa impossibile.

L'arte non conformista infatti, così definita perché non conforme ai dettami del realismo socialista, fu accusata in patria di essere frutto della propaganda antisovietica, e venne spesso interpretata oltrecortina come manifestazione del dissenso e della protesta politica. Eclatante fu, a tale riguardo, quanto avvenne in occasione della cosiddetta Biennale del dissenso che ebbe luogo a Venezia nel 1977. Nel marzo di quell'anno l'ambasciatore sovietico in Italia presentò la precisa richiesta di Brežnev, che si opponeva al progetto dell'allora presidente della Biennale, Di Meana, di realizzare una rassegna dedicata al dissenso culturale dell'Europa dell'est. Essa si aprì in un clima di grande tensione e tra infinite polemiche, non solo a Mosca, dove questa *Biennale antikommunizma*¹ fu definita "polnoe fiasko"², ma anche in Italia, a dimostrazione del fatto che l'arte era dive-

nuta veicolo del dissenso politico o come tale veniva percepita.

L'arte non conformista non era tuttavia antisovietica, bensì non sovietica e apolitica: in realtà essa non fu un'arte contestataria, non cercò sensazionalismi, ma piuttosto fu la vera e genuina ricerca di uno spazio proprio al di fuori della politica e dell'ideologia, finendo, proprio per questo, con l'assumere un carattere politico. Se è vero che, soprattutto negli anni della stagnazione brežneviana, la lotta per l'autodeterminazione artistica è stata dura e tenace, è altrettanto vero che l'arte non conformista russa è vivace, innovativa e originale, e la sua ragion d'essere è la ricerca di quella libertà interiore che ha reso possibile lo sviluppo di un'arte che possiede l'intero repertorio moderno universale, conservando al contempo il proprio carattere nazionale. Come ebbe a dire Rabin al corrispondente del Washington Post a Mosca:

Sono cittadino sovietico, sono nato e vivo in Unione Sovietica e da questo punto di vista la mia arte è sovietica esattamente come l'arte degli artisti americani è americana e dei francesi è francese. Tutti conoscono i quadri americani, sovietici, francesi ma non ho mai sentito parlare di quadri antiamericani o antifrancesi. Non di meno c'è chi usa il termine 'pittore antisovietico'. Perché? Soltanto per ingiuriare, intimidire, mettere in ginocchio. È un fallimento spirituale, un ritorno all'epoca di Stalin. C'è la pittura bella e quella brutta, la musica bella e quella brutta, la letteratura bella e quella brutta. Non esistono altri giudizi. Per quanto riguarda la definizione di antisovietico, ha un carattere politico non applicabile all'arte³.

La nascita dell'arte non conformista fu resa possibile dal clima del disgelo chrusceviano. Infatti dopo gli anni di isolamento pressoché totale che avevano caratterizzato il periodo del terrore, iniziò, seppur tra grandi contraddizioni, una fase di apertura che permise agli artisti della giovane generazione di venire in contatto con le tendenze dell'arte contemporanea occidentale. Sul finire degli anni '50, infatti, vennero permesse alcune mostre di artisti occidentali, ma, come sottolinea Gle-

¹ I. Bočarov, "Biennale antikommunizma", *Literaturnaja gazeta*, 1977, 49, p. 9.

² L. Petrov, "Polnoe fiasko", *Literaturnaja gazeta*, 1977, 38, p. 9.

³ A. Glezer, *Človek s dvojným dnom*, Francia 1979, p. 102.

zer⁴, praticamente tutti i non conformisti considerano il *Meždunarodnyj festival molodeži i studentov* [Festival internazionale della gioventù e degli studenti] del 1957, il momento fondamentale nella loro evoluzione artistica: una vera e propria epifania che rese tangibile l'isolamento cui era stata forzata la vita artistica del paese, immolata all'altare della necessità storica. Durante il festival vennero organizzate numerose esposizioni di varie discipline, ma furono soprattutto le mostre d'arte a colpire i giovani che poterono vedere Cézanne, Matisse, Picasso, gli impressionisti, nonché sentire la musica jazz: fu uno shock vero e proprio; l'Occidente iniziava a essere visto come "spazio semiotico e portatore di cultura" e questo incontro fu decisivo⁵. Il Festival fu un vero e proprio punto di non ritorno e molti artisti intrapresero definitivamente una nuova strada, indipendente da quella indicata dall'ideologia che dell'arte aveva fatto uno straordinario strumento di propaganda. L'elettrizzante atmosfera che caratterizzò il festival viene così descritta da Jurij Sobolev:

Forse dal punto di vista dei nostri giorni quella mostra non fu di gran qualità. Ma lo spirito stesso della libera comunicazione, la generale libertà che dominò lì, il fatto stesso che alle pareti fossero appesi quadri che nel nostro paese fino ad allora non avevamo visto e che in linea di principio non si potevano vedere, tutto ciò fu estremamente importante⁶.

e Genrich Sapgir:

Vedemmo un'arte diversa, per nulla simile a quella che ci inculcavano nelle scuole d'arte e ci vedemmo l'un l'altro. Dico noi sebbene io con la pittura non abbia nulla a che fare. Ma allora l'arte la si percepiva nella sua totalità. Poeti e pittori crescevano assieme, si frequentavano quotidianamente, facevano amicizia, e naturalmente tifavano gli uni per gli altri⁷.

Dal punto di vista culturale furono anni di straordinaria vitalità visto che già prima del disgelo politico era iniziato un certo disgelo culturale, che implicava la possibilità di pubblicare testi che trattavano temi sino ad allora considerati tabù (il ruolo dello scrittore nella società, il suo rapporto con il partito, il modo in cui valutare il passato). La rivista *Novyj mir* pubblicò nel 1953 l'articolo di Vladimir Pomerancev *Ob iskrennosti v literature* [La sincerità in letteratura], nel 1954 la

rivista *Znamja* iniziò la pubblicazione del romanzo di Il'ja Erenburg *Ottepel'* [Il disgelo], di modeste qualità letterarie, ma in grado di definire il clima dell'epoca. Apparvero poi i romanzi di Viktor Nekrasov *V okopach Stalingrada* [Nelle trincee di Stanlingrado] e *V rodnom gorode* [Nella città natale] che iniziarono a trattare, lontano dalla retorica sovietica, il tema della guerra e delle responsabilità personali; nel 1961 venne poi pubblicato *Kira Georgievna* dello stesso autore, in cui, seppur timidamente, si inizia a violare il grande tabù dei campi di lavoro. Nel 1962 si arriverà infine alla celebre pubblicazione di *Odin den' Ivana Denisoviča* [Una giornata di Ivan Denisovič] di Aleksandr Solženicyn, in cui lo scrittore descrive, seppur senza il tono di acuta denuncia dei suoi romanzi successivi, la vita quotidiana nei *lager* staliniani, da lui vissuti in prima persona. In poesia furono riscoperti e riabilitati i poeti della tradizione precedente e verso la fine degli anni '50 dal piedistallo della statua di Majakovskij i poeti della nuova generazione rinnovarono la tradizionale lettura in pubblico, tipica dell'avanguardia. Evgenij Evtušenko, Andrej Voznesenskij, Bella Achmadulina con le loro liriche furono la voce della nuova generazione, mentre i poeti-bardi Bulat Okudžava, Aleksandr Galič e Vladimir Vysockij conquistarono i giovani con le loro canzoni-poesie dal linguaggio semplice e quotidiano. Tuttavia i limiti della destalinizzazione e le ambiguità che caratterizzarono la vita culturale di quegli anni divennero clamorosamente chiari in occasione dell'attribuzione del premio Nobel a Boris Pasternak nel 1958, per il suo celebre romanzo *Doktor Živago* pubblicato in Italia nel 1957. Il "caso Pasternak" evidenziò che se rispetto agli anni di deportazione di massa e sterminio degli intellettuali c'era stato un cambiamento, era ancora impossibile quella collaborazione con il potere in cui molti avevano creduto nell'entusiasmo del dopo Stalin. In questo clima di tiepida apertura fece però in tempo a riprendere vita un pensiero culturale e intellettuale non allineato che, proprio perché slegato dalla retorica altisonante del realismo socialista, si dovette limitare ad agire in clandestinità. Tra la fine degli anni '50 e degli anni '60 nacquero le riviste clandestine dattiloscritte in samizdat, che diffondevano il verbo della nuova generazione di artisti e scrittori di quegli anni; la prima rivista letteraria fu *Sintaksis* fondata da Aleksandr Ginzburg e contemporaneamente

⁴ A. Glezer, "The struggle to exhibit", I. Golomstock-A. Glezer, *Unofficial art from the Soviet Union*, London 1977, p. 107.

⁵ G.P. Piretto, *Il radioso avvenire*, Torino 2001, p. 242.

⁶ L.P. Taločkin - I.G. Alpatova, *Drugoe iskusstvo, Moskva. 1956-76*, Moskva 1991, p. 38.

⁷ Ibidem.

te iniziarono le prime mostre allestite nelle case. Ma fondamentale fu l'alleanza che si venne a creare, soprattutto dopo la "mostra al Maneggio", tra intelligenzia artistica e intelligenzia scientifica, poiché quest'ultima, forte dei privilegi che aveva all'Accademia delle Scienze, spesso organizzò nei propri istituti alcune mostre d'arte non conformista, seppure per un pubblico limitato⁸. In occasione della mostra al Maneggio, organizzata nel dicembre del 1962 per festeggiare il trentennale dell'Unione degli Artisti, la celebre sfuriata di Chruščev contro giovani artisti sperimentatori quali Ernst Neizvestnyj e Vladimir Jankilevskij, che avevano avuto il permesso di esporre in una sala separata e per una cerchia ristretta, rese chiaro che il divario tra arte e potere restava insanabile⁹. La libertà d'espressione artistica si sarebbe quindi realizzata al di fuori dei confini dell'ufficialità perché, come scrisse R. Uboldi sul quotidiano *Il Giorno*, "Lenin non capiva l'arte e Chruščev lo segue (con un po' di cautela)"¹⁰. Si tratta quindi dell'episodio simbolico che segna l'inizio dell'opposizione a ogni forma di creazione non regolare e se gli anni che avevano preceduto l'esposizione al Maneggio erano stati un periodo di grandi speranze e attese, venuta meno la possibilità di un dialogo con il potere, l'arte si sviluppò nel sottosuolo e si cominciò a parlare di *podpol'noe iskusstvo* [underground]. La caratteristica costitutiva dell'underground moscovita fu la tendenza alla collettività: pittori, poeti, scrittori, musicisti, indipendentemente dalle proprie discipline e dai propri programmi artistici, vivevano assieme la propria arte, accomunati, al di là di stili e tematiche, dalla volontà di uscire dai codici demagogici dell'arte ingabbiata dall'ideologia, volontà che non è ancora opposizione politica. Furono artisti estranei alla dogmatica ufficiale quelli che, malgrado la loro posizione periferica rispetto alla politica, ma spesso anche rispetto al mondo artistico, realizzarono la "seconda Avanguardia russa".

Si tratta di artisti dai destini diversi e spesso singolari, talvolta ignorati dalla stampa e spesso accusati di essere

spie del capitalismo, parassiti privi di talento o, peggio ancora, "formalisti". È importante sottolineare che gli artisti underground non veicolavano nelle proprie tele messaggi politici o critiche allo status quo. A tale proposito leggiamo nell'autobiografia di Oskar Rabin:

Allora ritenevo del tutto normale che si dovessero dipingere quadri che piacesse ai superiori, era indifferente che si trattasse dei manifesti pubblicitari della nostra officina, di paesaggi o di nature morte. Ma se si vuole dipingere per sé, per l'anima, allora lo si faccia a casa per il proprio diletto e si mostri solo agli amici più cari¹¹.

Ruolo fondamentale ebbero nella rinascita artistica i diplomatici e i giornalisti stranieri che, acquistando le opere dei non conformisti, resero possibile un mercato che altrimenti non avrebbe avuto ragione d'essere in un paese in cui l'unico committente era lo stato; così invece, facendo uscire illegalmente le opere di questi artisti, vennero organizzate all'estero numerose mostre. A Mosca, invece, a partire dalla metà degli anni Sessanta, Rabin e il poeta Glezer organizzarono alcune mostre collettive di autori non conformisti. Nel 1967, ad esempio, la mostra che ebbe luogo al circolo *Družba* fu visitata da circa duemila persone in due ore, segnando una vera e propria svolta rispetto alle precedenti mostre tenute per una cerchia ristretta. Il gran numero di diplomatici e giornalisti stranieri presenti tra il pubblico suscitò il fastidio del KGB e i due artisti vennero accusati di aver organizzato una provocazione politica e ideologica. Venuta meno la possibilità di legare il rinnovamento politico al rinnovamento culturale, si creò una frattura che assunse un carattere propriamente politico e durante i difficili anni della stagnazione brežneviana il confronto tra intelligenzia e potere ritornò a essere duro e si assistette a un rafforzarsi delle manifestazioni di disaccordo o dissenso. Non si giunse alla deportazione di massa di intellettuali e artisti come nel periodo del dominio stalinista, tuttavia la persecuzione da parte del KGB nei confronti dell'intelligenzia riprese, talvolta ricorrendo agli ospedali psichiatrici, talvolta ad azioni piuttosto plateali, talvolta ad armi più sottili. Quella rinascita artistica e culturale che il disgelo, pure con i suoi limiti, aveva reso possibile, finì con il divenire un fenomeno politico che si concretizzò proprio nel consapevole e deciso rifiuto di dare alla letteratura e all'arte un carattere politico. Una palese e originale testimonianza di

⁸ Si veda H.P. Riese, "Non conformismo come fenomeno estetico e sociale", *L'arte vietata in U.R.S.S. 1955-1988. Non conformisti della collezione Bar-Gera*, a cura di G. Cortenova, Milano 2000, p. 21.

⁹ Si veda A. Glezer, *Neoficial'noe russkoe iskusstvo, Samizdat veka*, Moskva 1998, pp. 1001-1002.

¹⁰ R. Uboldi, "Lenin non capiva l'arte e Chruščev lo segue (con un po' di cautela)", *Il Giorno*, 12.12.1962

¹¹ O. Rabin, *Tri žizni*, Paris 1986, p. 37.

insubordinazione venne da Andrej Sinjavskij e Jurij Daniel' che, rifiutando di dichiararsi colpevoli, rifiutarono il principio stesso dell'interpretazione politica e ideologica della creazione letteraria e segnarono l'inizio della dissidenza propriamente detta. Al loro processo nel 1966 seguirono altri arresti, condanne ed espulsioni di artisti e scrittori considerati nocivi; tutto ciò indusse gli intellettuali a pubblicare in samizdat e successivamente a far arrivare clandestinamente all'estero le proprie opere dando il via al cosiddetto *tamizdat*. Un impenetrabile muro di silenzio scese sui non conformisti, ai quali con ogni mezzo venne impedita l'organizzazione di mostre che non avessero l'approvazione degli organi appositi; oltrepassarlo significava mettere a rischio la libertà personale. Nel 1974 venne ripresa seriamente in considerazione la proposta che Rabin aveva fatto qualche anno prima, di organizzare una mostra all'aperto. Essa divenne nota come "la mostra dei bulldozer" poiché, per fermare gli artisti, venne improvvisato un *subbotnik* (sabato comunista, giorno consacrato al lavoro gratuito per il bene pubblico) e furono inviati a lavorare quel terreno sino ad allora inutilizzato, operai, camion carichi di alberi da piantare e tre bulldozer. La violenza dell'episodio ebbe vasta eco sulla stampa internazionale che costrinse le autorità a permettere una mostra all'aperto due settimane dopo, a Izmajlovo. Come afferma Kabakov: "questi artisti iniziarono a essere chiamati 'non ufficiali' a partire dalla mostra dei bulldozer mentre fino ad allora essi erano stati underground"¹², e la loro posizione acquisì sempre più un carattere di vera e propria dissidenza politica; Glezer venne indotto a emigrare e Rabin fu privato della nazionalità mentre era a Parigi. Parallelamente, volendo mostrare all'estero che i non conformisti non avevano ragione di esistere, e soprattutto volendone incanalare e localizzare l'attività, le autorità organizzarono un *Gorkom* [Comitato cittadino] di pittura, lusingando gli artisti con la promessa di poter esporre e guadagnare, in modo ufficiale, con la propria pittura. Nonostante fosse chiaro che ciò equivaleva a vendere l'anima al diavolo, molti non conformisti accettarono, stremati dalla morsa delle autorità. L'arte non conformista termina per alcuni versi con la fine degli anni Settanta, per la mutata situazione sto-

rica, per l'emigrazione di molti suoi esponenti e per la perdita di quel carattere collettivo che, nonostante l'eterogeneità delle tendenze che la caratterizzava, ne era un fattore costitutivo. L'underground degli anni '60, stimolato dall'incontro con gli stili delle tendenze artistiche internazionali e dunque astrattismo, espressionismo e surrealismo, aveva favorito la rinascita artistica dopo anni di isolazionismo culturale; la generazione degli anni '70 invece si caratterizzò per un'arte più speculativa, mentale, concettuale, che, pur partecipando alla evoluzione del linguaggio estetico mondiale verso l'informale, il concettualismo e la pop art, seppe trovare un irripetibile colorito nazionale, un valore aggiunto che rese la propria arte diversa non solo dall'arte ufficiale sovietica, ma anche dal panorama artistico mondiale. Il valore aggiunto della *soc art* e del concettualismo moscovita nasce dal particolare contesto storico e culturale in cui bersaglio dell'arte non sarà la società dei consumi di massa, bensì più sottilmente, l'ideologia di massa che pervade e forgia ogni istante della vita e motiva ogni azione. Luogo d'indagine della *soc art* e del concettualismo moscovita sarà, con attitudini diverse, il *byt* sovietico, punto di partenza del realismo di Rabin che, per molti versi, è l'anello di congiunzione tra l'underground degli anni '60 e la *soc art* e il concettualismo degli anni '70.

Per gli artisti non ufficiali, a differenza di quelli occidentali, la propria arte era inseparabile dalla necessità di costruire con le proprie mani una cultura alternativa propria, un proprio sistema artistico, un Art World non formalizzato istituzionalmente eppure effettivamente funzionante¹³.

D'altro canto come osserva Silvia Burini:

l'esperienza della proiezione iconica, cioè la considerazione della realtà (*byt*), secondo parametri pittorici che nel mondo occidentale è in prim'analisi esperienza artistica, per il russo è assolutamente naturale, imprescindibile e ineluttabile in quanto legata alla tradizione religiosa e folklorica (nella variante del *lubok*)¹⁴.

II. OSKAR RABIN, PITTORE "REALISTA"

La vita di Oskar Rabin, definito da Glezer "il leader indiscusso dei non conformisti", è per molti versi emblematica del destino degli artisti underground. Come

¹³ E. Barabanov, "La seconda avanguardia russa. Non conformismo come fenomeno estetico e sociale", *L'Arte vietata*, op. cit., p. 47.

¹⁴ S. Burini, "Immagini e parole: ipotesi per un confronto", *Parole, immagini, suoni di Russia*, a cura di G.P. Piretto, Milano 2002, p. 78.

¹² I. Kabakov, *60–e 70–e. Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve* [Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 47], Wien 1999, p. 21.

molti di essi, infatti, fece per anni lavori che esulavano dall'ambito artistico dedicandosi alla pittura solo nel tempo libero.

Lavorò come scaricatore, trovò impiego in uno stabilimento di macchine utensili, fece il capomastro alla ferrovia e, verso la metà degli anni Cinquanta, iniziò a lavorare al Dekorativno-oformitel'skij kombinat¹⁵ [Officina di grafica e design] avendo così finalmente la possibilità di guadagnarsi da vivere con il proprio talento. Si licenziò nel 1967 poco dopo la mostra al circolo Družba che aveva organizzato con Glezer, e che fu accusata di essere una provocazione ideologica al servizio della propaganda antisovietica. Ma al nome di Rabin è legata soprattutto l'esperienza di Lianozovo, sobborgo moscovita di baracche, dove visse con la moglie, la pittrice Valentina Kropivnickaja, per una decina d'anni. Nella loro stanza dalla metà degli anni '50 prese a incontrarsi un gruppo di poeti e pittori che fecero di Lianozovo una vera e propria fucina artistica la cui importanza fu sostanziale soprattutto per gli sviluppi successivi della poesia concettualista. La vitalità artistica di Lianozovo finì con l'attirare anche giornalisti e diplomatici stranieri. Kabakov ricorda che Rabin fu uno dei pochi che riuscì ad affrontare la situazione patologica in cui si trovavano gli artisti, osteggiati nella loro arte e privati della possibilità di vivere del proprio lavoro in un paese in cui l'arte era ridotta a mera propaganda¹⁶. Rabin infatti, fin dal periodo di Lianozovo, che sino al 1963 neppure era incluso nel territorio della capitale (ed era perciò precluso agli stranieri), ricevendo numerosi ospiti stranieri sottopose se stesso e la moglie a uno stato perenne di tensione e paura con la quale dovettero rassegnarsi a convivere. Ma fu grazie a loro che Rabin iniziò a guadagnare con la propria arte e fu tra i primi non conformisti ad avere una mostra personale all'estero. Nel 1965 infatti, alla Galleria Grosvenor di Londra, Erick Estorick organizzò la sua prima mostra. In patria invece la stampa sovietica si scagliò contro la sua pittura già dalla fine degli anni '50, in un momento cioè di relativo disinteresse e talvolta tolleranza verso i non conformisti. Nel 1958 infatti, comparve un articolo sul

Moskovskij komsomolec in cui si citava una lettera pervenuta al giornale e scritta da un giovane che a Lianozovo aveva visto il quadro *Pomojka N° 8* [Cassonetto della spazzatura n. 8] di Rabin ed era rimasto sconvolto dall'errata visione della realtà sovietica che trasmetteva. I quadri di Rabin, che ritrae il mondo delle baracche del lugubre sobborgo di Lianozovo, rappresentano un antimondo rispetto a quella che Gian Piero Piretto ha definito la "Staninland" celebrata dal (celebrativo per antonomasia) realismo socialista¹⁷, per il quale un quadro di quel tipo risulta del tutto inaccettabile. Il quadro viene così descritto da Dominique Gerard:

Sotto la luce povera e cruda di un lampione, delle baracche sbilenche si riflettevano nella sporcizia di una strada informe. Un gatto famelico puntava gli occhi smeraldo sui resti di una aringa. Una finestra rosseggiante denotava una presenza umana e metteva un po' di calore e di speranza in questo paesaggio di desolazione¹⁸.

Il *soc realizm* sovietico ritrae un mondo in potenza, caso eclatante fu ad esempio a tale riguardo il Palazzo dei soviet mai realizzato, eppure inserito nelle raffigurazioni della capitale come se fosse reale¹⁹. Rabin invece ritrae la realtà che lo circonda, con il suo stile inconfondibile, così descritto dall' amico Vladimir Nemuchin:

Rabin trovò se stesso piuttosto presto. Già alla fine degli anni '60 la sua pittura, pulsante, ardente, espressiva, riuniva in sé una grafica severa, una varietà nella fattura e quell'irripetibile colorito, che in seguito i critici definirono come tipico di Rabin²⁰.

Vi è in lui, dice ancora Nemuchin, quasi una sorta di "obbligo nei confronti della realtà"²¹ intesa anzitutto come luogo di conoscenza. L'attenzione di Rabin è attirata dalla realtà quotidiana, banale, "estheticamente delimitata"²², perché di essa non si occupa il realismo socialista ma neppure molta parte degli artisti non conformisti. Nemuchin sottolinea che Rabin per primo trovò la propria identità artistica, e soprattutto, per primo in modo convincente e inesorabile, seppe dare forma nella sua pittura a un aspetto diverso della realtà, contrapposto al simbolismo eroico della quotidianità sovietica,

¹⁷ G.P. Piretto, *Il radioso avvenire*, op.cit., p. 129.

¹⁸ D. Gerard, "Dai tempi di Lianozovo", *La nuova arte sovietica*, a cura di E. Crispolti e G. Moncada, Venezia 1977, p. 33.

¹⁹ Si veda G.P. Piretto, *Il radioso avvenire*, op. cit., pp. 131-133.

²⁰ V. Nemuchin, *Nemuchinskie monologii*, Moskva 1999, p. 56.

²¹ Ivi, p. 54.

²² E. Barabanov, *La seconda avanguardia*, op. cit., p. 47.

¹⁵ Letteralmente il termine *kombinat* indica lo stabilimento che riunisce, secondo un sistema tipicamente sovietico, diversi settori di produzione industriale, ma è utilizzato in generale per indicare un raggruppamento di attività afferenti a un ambito comune.

¹⁶ Si veda I. Kabakov, *Zapiski*, op.cit., p. 139.



Fig. 1. Pop art russa n.3

elevando a categoria estetica il non estetico quotidiano²³. L'aver trasformato in attività artistica “la psicopatologia del vivere quotidiano”²⁴, in seguito utilizzata anche da Kabakov, non ebbe un impatto forte solo rispetto al mondo patinato dei manifesti sovietici, ma anche rispetto alle coscienze del pubblico, disabituato a una tale immersione dell'arte nella vita. Tutto ciò che Rabin rappresenta nei suoi quadri è noto, ma proprio per questo inusuale: baracche, cassonetti dell'immondizia, gatti affamati, bottiglie vuote di vodka, un'icona e quant'altro, diventano forme pittoriche, colpendo lo spettatore con l'elevazione del *byt* a categoria estetica. Il *byt* è una categoria tutta russa: “Il *byt* è il consueto decorso della vita nelle sue forme reali e pratiche; *byt* sono le cose che ci circondano, le nostre abitudini, il nostro comportamento di ogni giorno”, ha scritto Lotman²⁵. A tale proposito, Glezer afferma che Rabin ha trovato una propria irripetibile unicità, una propria chiave stilistica in quello che appunto Glezer definisce “*bytovaja simbolika*”, ossia nel simbolismo degli oggetti quotidiani, di uso familiare, ordinari²⁶. Rabin dà pieno diritto di cittadinanza al banale e al brutto, la cui esistenza è negata dal celebrativo realismo socialista agli occhi del quale questi concetti appartengono a quella sfera cul-

turale che Lotman definisce *čužaja*. Ma è questa realtà che gli spettatori sovietici riconoscono come *svoja*, contrapposta al mondo patinato dei manifesti sovietici²⁷. Ciò spiega perché, come ricorda Nemuchin, a Lianozovo la gente per prima cosa si precipitasse a guardare i quadri di Rabin, tangibili nella loro quotidianità, ma portatori, al contempo, di una semiotica inaspettata²⁸. Rabin ritrae la vita circostante attraverso gli oggetti, ma a essi attribuisce significati o funzioni inedite rispetto alla vita di tutti i giorni. Da un punto di vista puramente semiotico i suoi soggetti sono caratterizzati da una “componente implicita”²⁹ del *byt* russo. Nei quadri *Dvuchetažnyj barak* [Baracca a due piani] del 1963, *Russkij pop art N° 3* [Pop art russa n.3, 1964, fig. 1], *Bol'sie seledki* [Le grandi aringhe, 1964, fig. 2], ad esempio, i soggetti sono praticamente sempre l'aringa e la vodka, che rimandano a un contesto preciso, facilmente riconoscibile come tipico della realtà culturale russa, ma al contempo sono ritratti in una situazione atipica. In *Pop art russa n. 3* l'aringa e la bottiglia di vodka sono poste sopra una croce bianca in primo piano che sovrasta la città e, nel quadro omonimo, le grandi aringhe sono appese sul paesaggio. È inoltre interessante rilevare che nelle tele di Rabin il pesce è sempre l'aringa, immancabile componente del *byt* russo; non solo Rabin eleva a categoria estetica oggetti d'uso consueto, ma, usando questo o quell'oggetto, lo trasforma attribuendogli un significato secondo, una funzione nuova che spesso spiazza lo spettatore con una inedita semiotica del quotidiano. Nell'essenza degli oggetti, portando in superficie ciò che è celato, mostrando il carattere psicologico di ciò che è rappresentato, l'artista contempla una particolare e propria realtà sporadicamente colorata di tinte personali e “incomparabilmente più convincenti della legge naïf del naturalismo”³⁰. Da un'intervista rilasciata al corrispondente del Washington Post a Mosca nel 1971 leggiamo quanto detto a tale proposito da O. Rabin:

Mi piace esprimere la tristezza, la felicità, l'odio, lo sdegno, l'amore, i pensieri sulla vita e sulla gente. Mi piace catturare la vita e trasmetterla attraverso i miei personali sentimenti. Per ottenere ciò uso in qualità di simboli gli oggetti quotidiani che mi circondano. Il loro significato

²³ Si veda V. Nemuchin, *Nemuchinskie monologi*, op. cit., p. 75.

²⁴ E. Barabanov, *La seconda avanguardia*, op. cit., p. 47.

²⁵ Citato in S. Burini, “Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative”, Ju. Lotman, *Il girotondo delle muse*, a cura di S. Burini, Bergamo 1998, p. 138.

²⁶ A. Glezer, *Sovremennoe russkoe iskusstvo 1958–1999. Gosudarstvennyj kraevedčeskij muzej (Simferoplo'), Char'kovskij chudožestvennyj muzej*, Moskva 1999, pp. 14–16.

²⁷ Si veda Ju. Lotman, *Il girotondo*, op. cit., p. 28.

²⁸ V. Nemuchin, *Nemuchinski monologi*, op. cit., p. 75.

²⁹ O. Osimo, “Traduzione della cultura”, *Parole, suoni*, op. cit., p. 37.

³⁰ L. Kropivnickij, *Drugoe iskusstvo*, op. cit., p. 49.

in pittura è altro rispetto a quello che hanno nella vita reale. Possono essere case, violini, soldi, fotografie, giornali, fiori, biancheria stesa, finestre notturne, icone, bottiglie di vodka, una aringa e molti altri oggetti. La loro scelta in ogni singolo caso dipende dal mio umore e da ciò che mi circonda, da ciò che vedo e sento³¹.

Ma i suoi quadri non sono simbolici, semmai con il tempo si arricchiscono di una arguta ironia e di un carattere che potremmo definire narrativo:

Quand je peins un tableau, je ne m'applique jamais à lui donner une signification particulière. Mes baraques du temps de Lianozovo, mes chats, mes poubelles ou bouteilles de vodka sont *mes choses* et non pas un symbole de la vie en U.R.S.S. C'est la presse soviétique qui les a perçus comme l'interprétation de la réalité socialiste. Plus tard, je peignis les blocs d'immeubles modernes qui m'entouraient, le Big Ben de Londres, les gratte-ciel new-yorkais ou Notre-Dame de Paris, comme ils m'étaient apparus à Moscou, sans que je les aie jamais vus. C'était encore *mon Big Ben, ma cathédrale*. Ils sont de guingois? Les croix sont barrées selon la religion orthodoxe? Mon Christ n'a pas de bras? C'est ainsi qu'ils sont. Pour moi. Et ceux qui les regardent les voient comme ils veulent. C'est leur droit. Mais qu'ils ne me demandent pas pourquoi moi, je les ai peints à ma manière. Je ne choisis pas les couleurs sombres pour provoquer la tristesse. Je ne suis pas triste. Et quelquefois, le rougeolement d'une fen être ou la gaieté légère d'un bouquet de fleurs au milieu des baraques ou du béton, *sont* la joie ou l'espoir dont j'ai besoin dans mon tableau³².



Fig. 2. Le grandi aringhe

Lo stile espressionista testimonia poi un modo personale di rapportarsi alla realtà, dice Giulio Carlo Argan a proposito dell'espressionismo d'inizio '900:

L'impressione è un moto dall'esterno all'interno: è la realtà (oggetto) che s'imprime nella coscienza (soggetto). L'espressione è un moto

inverso, dall'interno all'esterno: è il soggetto che imprime di sé l'oggetto [...] Sia che il soggetto assuma in sé la realtà soggettivandola, sia che si proietti sulla realtà oggettivandosi, rimane fondamentale l'incontro del soggetto e dell'oggetto e, quindi, l'affronto diretto del reale. L'Espressionismo si pone come antitesi dell'Impressionismo ma lo presuppone: l'uno e l'altro sono movimenti realisti, che esigono l'impegno totale dell'artista nel problema della realtà.

Nota ancora Argan a proposito della pittura espressionista che:

La deformazione espressionista [...] non è deformazione ottica: è determinata da fattori soggettivi (l'intenzionalità con cui si affronta la realtà presente) e oggettivi (l'immedesimazione dell'immagine con una materia resistente o riluttante) [...] La deformazione espressionista non è la caricatura della realtà: è la bellezza che, passando dalla dimensione dell'ideale a quella del reale [e nel nostro caso, dalla realtà mitizzata del realismo socialista a quella tangibile quotidianamente n.d.r.] inverte il proprio significato, diventa bruttezza ma sempre conservando il suo segno di elezione³³.

Qui è come se fosse descritta la peculiarità del neo-espressionismo di Rabin perché se l'espressionismo d'inizio Novecento rappresentava figure "ostentatamente brutte"³⁴ tanto che la si può definire una *estetica del brutto*, in Rabin avviene l'inverso, ciò che è brutto e ripugnante come ad esempio le baracche sgangherate di Lianozovo o i cassonetti della spazzatura, acquista una bellezza propria, viene elevato a categoria estetica, in una sorprendente unione che Nemuchin definisce "di squallore e sfarzo"³⁵.

III. LA PITTURA DI RABIN AI TEMPI DI LIANOZOVO

Il periodo di Lianozovo rappresenta non solo nella biografia di Rabin, ma anche nella storia dell'underground moscovita, un'esperienza fondamentale. Nella stanza "lunga, scura, sovraffollata"³⁶ di Rabin iniziarono a incontrarsi nel clima vitale del Festival della gioventù, artisti legati da vincoli di parentela, il clan Kropivnickij, e da vincoli di amicizia. Senza alcun programma estetico o stilistico e men che meno politico o ideologico, questi artisti esprimevano la loro resistenza intellettuale, improvvisando mostre domestiche durante le quali lodavano o criticavano le tele che non potevano essere esposte e i versi che non potevano essere recitati.

Impropriamente si è parlato di scuola o gruppo di Lianozovo, dove in realtà si incontravano artisti amici

³³ G.C. Argan, *L'arte moderna*, Firenze 1998, pp. 214–225.

³⁴ Ivi, p. 225.

³⁵ V. Nemuchin, *Nemuchinski monologi*, op. cit., p. 75.

³⁶ A. Glezer, *Človek*, op. cit., p. 98.

³¹ A. Glezer, *Sovremennoe russkoe iskusstvo*, op. cit., pp. 14–15.

³² O. Rabin, *L'artiste et les bulldozers. Être peintre en U.R.S.S.*, a cura di C. Day, Paris 1981, p. 352.

che davano liberamente voce alla propria vocazione discutendo delle proprie opere e di quelle altrui senza che però venissero fissati programmi o canoni estetici cui attenersi, in un clima che potremmo definire domestico. Parlare di gruppo e di scuola invece inevitabilmente rimanda all'esperienza dei vari gruppi e scuole di inizio Novecento che è estranea agli artisti che si incontravano a Lianozovo. L'esperienza di Lianozovo è diversa anche da quella di Dolgoprudnaja, dove Kropivnickij riceveva i suoi allievi e insegnava, a Lianozovo invece "non avevamo alcuna guida o animatore ideologico, c'era solo il padrone di casa: Oskar Rabin"³⁷. A Lianozovo trovavano spazio la multiforme ricerca del "pedagogo" E.L. Kropivnickij che spaziava dalla tempera, al pastello, al bianco e nero, in colori astratti, semi astratti o figurativi, le composizioni lirico meditative di O. Potapova, le astrazioni di L. Kropivnickij, le delicate e misteriose figure immerse in una dimensione fantastica di V. Kropivnickaja, i mondi surreali di N. Bečtomov, la ricerca astratta di V. Nemuchin e della moglie L. Masterkova e il realismo espressionista di O. Rabin, il padrone di casa³⁸. A questo nucleo iniziale si aggiunsero in segui-

to D. Plavinskij, A. Zverev, B. Svešnikov, S. Kalinin, V. Jakovlev, D. Krasnopevcev. A Lianozovo trovava spazio anche la poesia. E.L. Kropivnickij fu infatti anche un grande poeta: attorno a lui si riunivano i suoi allievi G. Sapgir e I. Cholin, cui si aggiunsero in seguito V. Nekrasov e Ja. Satunovskij. Va notato che se la pittura dei "Lianozovcy" è molto eterogenea, per quanto riguarda la poesia possiamo parlare di coordinate estetiche e di tematiche comuni, tanto che questi poeti sono stati definiti come un vero e proprio gruppo, di loro si parla come dei "baračnye poety" [poeti delle baracche]³⁹ massimi esponenti del concretismo russo⁴⁰. Questi poeti svilupparono una poesia nuova, diversa tanto da quella sovietica quanto da quella tradizionale.

Generalizzandone al massimo le caratteristiche notiamo soprattutto l'interesse verso il reale, che viene registrato, quasi "protocollato"⁴¹ sino a raggiungere la massima concretezza e obiettività: in E.L. Kropivnickij c'è ancora spazio per un certo lirismo ma in I. Cholin, soprattutto nelle sue poesie della metà degli '50, quando scrive *Žiteli baraka* [Gli abitanti della baracca], il materiale poetico si assottiglia diventando informazione, obiettività ai massimi livelli anche da un punto di vista semantico⁴². La nuda realtà viene trasportata di peso sulla carta, senza nulla aggiungere né togliere; il poeta non si intromette ma semplicemente registra, quasi fosse un cronista, le risse, le violenze, le ubriacature quotidiane⁴³. Tra i pittori di Lianozovo questo interesse verso la realtà quotidiana è riscontrabile solo nelle tele

Dopo aver partecipato alla guerra si iscrisse nel 1946 alla scuola d'arte e concluse gli studi nel 1951 iniziò a lavorare come designer. Inizialmente la sua attenzione è attirata dai paesaggi naturali ma verso la metà degli anni '50, quando iniziano gli incontri di Lianozovo, elabora uno stile proprio e originale caratterizzato da composizioni che ritraggono mondi surreali, masse aerodinamiche e figure geometriche dai colori estremamente intensi. 6. Vladimir Nikolaevič Nemuchin (1925) è l'artista che più di tutti ha trovato stimolo nella pittura dell'avanguardia e in particolare nella geometria non oggettiva di Kandinskij, il suo interesse per la "pittura-scultura" cioè la creazione di opere multicolori con l'impiego di metallo e legno, è stato fondamentale nello sviluppo della non oggettività degli anni '50 e '60. 7. Lidia Alekseevna Masterkova (1929) tra il 1943 e il 1946 studia al MSCHŠ [Scuola superiore d'arte di Mosca] si iscrive nel '46 al MGCHI [Istituto d'arte statale Surikov] e si trasferisce successivamente al MOCH [Scuola d'arte di Mosca], moglie di Nemuchin condivide l'interesse per la non oggettività distinguendosi per la compattezza dei colori e la ritmica delle linee.

³⁹ V. Kulakov, *Poezja kak fakt*, Moskva 1999, pp.11–34.

⁴⁰ Ivi, p. 14, nota 4.

⁴¹ Ivi, p.17.

⁴² Ivi, p. 17.

⁴³ Ivi, p. 17.

³⁷ V. Nemuchin, *Nemuchinskie monologi*, op. cit., p. 75.

³⁸ 1. Evgenij Leonidovič Kropivnickij (1893–1979) dopo aver terminato gli studi alla scuola Imperiale Stroganov, frequentò l'università alla facoltà di storia. Si occupò di pittura, grafica, scenografia, di musica e poesia e soprattutto in campo figurativo, fu un grande sperimentatore. Tra il 1920 e il 1923 insegnò in diverse città. Nel 1939 ritornò a Mosca dove insegnò pittura e poesia negli studi e nelle due case dei Pionieri della città. Entrò a far parte dell'Unione degli Artisti e ne fu escluso nel 1962 dopo la mostra al Maneggio, sebbene non vi avesse preso parte. Visse sempre ai margini dell'ufficialità, divenendo un punto di riferimento per molti giovani artisti non conformisti che si incontravano a casa sua, a Dolgoprudnaja, attirati dalla sua grande cultura e dal suo grande carisma. 2. Ol'ga Anan'evna Potapova (1892–1971) concluse gli studi universitari lavorò come censore teatrale e giornalista. In seguito all'incontro con E.L. Kropivnickij inizia a dedicarsi seriamente alla pittura a cui si era sino ad allora interessata solo amatorialmente, in particolare all'acquerello e al disegno, passando alla non oggettività intorno alla metà degli anni '50 mantenendo tuttavia reminiscenze figurative. 3. Lev Evgen'evič Kropivnickij (1922–1994). Artista poliedrico fu stimolato sin dall'infanzia dall'ambiente familiare. Compie gli studi al MIPIDI [Istituto moscovita di arte applicata e decorativa] dove si dedica alla pittura, al disegno, alla ceramica e alla scultura. Dopo il servizio militare partì per il fronte, ferito ritornò a Mosca. Nel 1946 fu arrestato con un gruppo di giovani artisti e liberato dal lager nel 1954, due anni dopo fu riabilitato e tornò a Mosca, dove lavorò come grafico di libri e nel *kombinat* di arte decorativa partecipando attivamente alle mostre dei non conformisti. 4. Valentina Evgen'evna Kropivnickaja (1924) studiò nello studio d'arte rionale ma fu soprattutto nei genitori che trovò due straordinari e stimolanti pedagoghi, compagna di Rabin partecipò attivamente alla lotta per la libertà artistica dei non conformisti. Dal 1978 vive a Parigi con il marito. 5. Nikolaj Evgen'evič Bečtomov (1923).

di Rabin, che ne condivide l'attenzione per il particolare concreto, spesso scrive l'indirizzo esatto dell'abitazione, parimenti a quanto avviene in molti componimenti dei "poeti delle baracche". Del resto i poeti "baračnye" per eccellenza, Sapgir e Cholin, furono allievi di E.L. Kropivnickij così come Rabin.

Non è un caso che a definire Rabin, Sapgir e Cholin "Samye lianozovskie iz lianozovcev" [I più "lianozoviti" tra i "lianozoviti"] sia stato proprio il poeta Nekrasov⁴⁴ e non un pittore, perché l'attenzione alla realtà circostante, un certo gusto per il grottesco, che, come dice V. Tupicyn, "confina con l'ipocondria sociale"⁴⁵, l'interesse per le brutture e le piaghe della realtà circostante, furono l'elemento strutturale di questo tipo di poesia e della pittura di Rabin. Tuttavia se comune fu la fonte d'ispirazione, è innegabile che diverso fu il modo di trattare questa materia, ed è indubbio che nelle tele di Rabin il carattere soggettivo che volontariamente manca nelle poesie è invece fondamentale, in quanto la realtà ci viene proposta attraverso il suo personale sguardo. Del resto Rabin stesso dice dei suoi quadri:

In my pictures I express as fully as possible those moods and sensations that it is possible to express with the aid of painting. In a certain sense my works would be my diary if I were a writer. In them I transmit my impressions of life, but, of course, coloured by my mood, that is to say in a very subjective, very partial way. I am often told that my works have a social significance. I don't know. It is simply that so-called social moments are interpreted by me in the same subjective way, they influence my mood and condition and, naturally, are also reflected to some extent in my pictures⁴⁶.

Comune semmai può essere un certo primitivismo, una certa intonazione di gioco e poesia infantile evidenti soprattutto in E.L. Kropivnickij e che ha molto in comune con la poesia degli oberiuty, tanto che Cholin e Sapgir furono autori di libri per bambini, mentre in Rabin, nella prima fase della sua pittura, si nota un tratto quasi fanciullesco. Nella scelta del materiale queste caratteristiche si riflettono nell'attenzione al particolare marginale: vi è ad esempio un quadro di Rabin del 1961 intitolato *Ljubka-dura* [Ljubka la tonta, 1961, fig. 3] in cui lo sguardo del pittore è attirato da una porzione di parete su cui dei bambini hanno fatto dei disegni canzonando l'amichetta. Cholin invece ferma il suo sguardo

su una di quelle scritte messe lì per prendersi gioco del passante e ne fa una breve poesia:

Sul muro della baracca che appena si regge
sta scritto all'entrata: 'Asino chi legge'⁴⁷.



Fig. 3. Ljubka la tonta

Questa sensibilità nei confronti del reale, oltre a essere influenzata dall'insegnamento di E.L. Kropivnickij, è anche frutto dello studio presso l'accademia di Riga. E.L. Kropivnickij con la sua sensibilità e la sua cultura seppe sviluppare l'innata potenzialità del giovane allievo, ma soprattutto gli insegnò che bisogna dipingere dal vero. Altrettanto importanti sono poi i suoi discorsi sull'arte e le riproduzioni di artisti vietati che egli mostrava al giovane permettendogli di avere una visione più ampia delle potenzialità della pittura, altrimenti ridotta ai canoni del realismo socialista:

Kropivnickij aveva un modo particolare di insegnare: metteva davanti a noi una natura morta: una mela su una tovaglia, una brocca o una tazza e diceva 'disegnate!'. Poi correggeva, avendo pietà di noi, i nostri capolavori, e prendeva con entusiasmo a parlarci della storia dell'arte, della pittura francese, degli impressionisti mostrandoci allo stesso tempo le riproduzioni dei quadri⁴⁸.

Rabin conobbe E.L. Kropivnickij nel 1942 e questo incontro fu fondamentale sia da un punto di vista artistico, sia da un punto di vista umano poiché nella primavera di quell'anno il giovane, aveva 14 anni, era rimasto orfano:

Egli divenne il mio primo, vero maestro e influì su tutta la mia vita futura. Aveva molta simpatia nei miei confronti, spesso mi invitava a casa sua a Dolgoprudnaja, nei pressi di Mosca, dove nella piccola stanzetta di una baracca vivevano la moglie Ol'ga Anan'evna e la figlia Valja. Il figlio Lev allora era al fronte [...] Evgenij Leonidovič mostrava la collezione di riproduzioni di artisti occidentali, della

⁴⁴ V. Nekrasov, *Lianozovo*, Moskva 1999, p. 63.

⁴⁵ V. Tupicyn, *Kommunal'nyj (post) modernizm*, Moskva 1998, p. 38.

⁴⁶ I. Golomstock - A. Glezer, *Unofficial art from the Soviet Union*, London 1977, p. 154.

⁴⁷ I. Cholin, "Alla baracca che appena si regge / sta scritto all'entrata 'asino chi legge'", traduzione di A. Niero, "La metamorfosi della Russia", a cura di F. Duplicher, *Poeti & Poesia*, 2001, 2, pp. 106-109.

⁴⁸ O. Rabin, *Tri*, op. cit., p. 11.

quale andava molto fiero. Prima di allora non avevo mai visto nulla di simile, e spesso mi leggeva i propri versi. Oltre me a casa sua c'era spesso un suo allievo della sezione poetica, Genrich Sapgir, divenuto in seguito famoso poeta. Io e Genrich diventammo amici⁴⁹.



Fig. 4. La locomotiva

Stimolante fu poi il periodo trascorso all'Accademia di Riga, dove c'era ancora una libertà artistica impensabile a Mosca e dove molti insegnanti erano evidentemente influenzati dalle correnti artistiche europee, soprattutto dall'impressionismo francese. L'importanza di questa libertà gli fu ancor più chiara durante il breve periodo di studio all'Istituto Surikov dove il realismo socialista era la regola. Come ricorda l'amico Glezer, già attorno alla fine del 1956 stava maturando nell'artista quel passaggio a composizioni più libere reso possibile dal clima del disgelo, che sarà definitivamente e irrimediabilmente completato nel clima di sperimentazione ed eccitazione che coglierà Mosca dopo il Festival della gioventù del 1957⁵⁰. Volendovi partecipare, ma vistosi rifiutare le opere che aveva presentato, pensò di trasportare sulla tela i disegni della figlia che allora aveva 7 anni, sentendo che la libera deformazione tipica dei disegni infantili dava una grande possibilità di esprimere sentimenti ed emozioni. I primi lavori dopo questa fondamentale svolta sono caratterizzati da un forte carattere espressivo, e arriverà a un tale livello di deformazione e distorsione degli oggetti da rasentare la completa astrazione, come evidenzia ad esempio il quadro *Parovoz* [La locomotiva, 1957, fig. 4]. Questa fase durerà fino al 1962-63, successivamente l'artista tornerà a una maggiore concretezza, perché come dice lui stesso "It was apparently in my nature to express myself through ob-

jects. This, it seems to me, is my strongest side"⁵¹. Del resto, sono anni di sperimentazione e ricerca, aleggia nell'aria una grande vitalità incarnata dalla giovane generazione di artisti e in questo clima Rabin scopre anche la tecnica del monotipo. E difatti tra le opere che presentò perché venissero esposte al Festival della gioventù, venne scelto un monotipo, tecnica allora ancora poco conosciuta, in cui era rappresentata una natura morta che gli valse addirittura un diploma, ma soprattutto ebbe la soddisfazione di vedere che le tele realizzate seguendo la sua nuova inclinazione, ovviamente rifiutate, suscitarono grandi discussioni all'interno della commissione. Tuttavia questo fu il solo riconoscimento che ebbe in patria, anzi già l'anno successivo, il quadro *Pomojka N° 8* [Il cassonetto della spazzatura N° 8, fig. 5], fu violentemente attaccato dalla stampa sovietica e in particolare nel giornale *Moskovskij Komsomolec*, giornale della gioventù comunista di Mosca, si accusò l'artista di travisare la realtà sovietica. Come ricorda Rabin⁵² in esso aveva rappresentato uno dei tanti cassonetti che si vedevano a Lianozovo e dintorni, dandogli, con sottile ironia, un numero, visto che in Unione sovietica tutto aveva un numero.



Fig. 5. Il cassonetto della spazzatura N° 8

Questo quadro del 1958 è caratterizzato da una deformazione quasi "bambinesca" degli oggetti le cui dimensioni non rispettano una costruzione prospettica: si notino ad esempio le dimensioni del palo della luce rispetto a quelle della bottiglia di vodka o della lisca di pesce; l'elemento realista è invece dato dal tema reale e quotidiano. Nonostante l'approssimazione delle forme, è interessante notare già in questa fase di elaborazione

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ A. Glezer, *Čelovek*, op. cit., p. 99.

⁵¹ I. Golomstock e A. Glezer, *Unofficial art*, op. cit., p. 154.

⁵² O. Rabin, *L'artiste*, op. cit., p. 101.

del suo stile un'attenzione minimalista ai particolari che rimarrà immutata nei suoi quadri, come se di un momento venissero fissati alcuni istanti o evidenziati alcuni oggetti che rimandano inevitabilmente a un contesto preciso.



Fig. 6. La baracca

Stupisce già in questo quadro l'inaspettato dialogo, quasi grottesco, tra il concretismo immanente e la dimensione quasi eterna nella quale il quadro è immerso e che, come vedremo nei quadri più recenti, diviene dialogo tra la dimensione concreta del presente e quella del ricordo. Parlando dei quadri di Rabin, il cognato L. Kropivnickij⁵³ traccia alcune caratteristiche che sembrano essere rintracciabili in particolare in un quadro del 1958, *Barak* [La baracca] e che in un certo senso può essere considerato emblematico di questo periodo, per lo stile espressionista ancora basato sul disegno infantile, e per il tema della baracca, che proprio a partire grossomodo dal Festival della gioventù, si lega all'esperienza, appena iniziata, di Lianozovo. L. Kropivnickij afferma che l'azione, se tale può essere considerato il ruolo degli oggetti delle sue tele, si compie in un paesaggio invernale e crepuscolare, sotto un cielo grigio e inquieto in cui compare una gigantesca luna o sole, dalle dimensioni piuttosto strane, mentre dai camini escono colonne di fumo. Tutto vive una vita propria, quasi statica, quasi senza movimento, come sospesa in una sfera ignota e congelata ai confini della vita, che è a sé stante, senza la presenza dell'uomo. Qua e là vi sono degli spostamenti, degli "alogismi"⁵⁴, a esempio nelle dimensioni degli oggetti, molto spesso appaiono dei

cartelli o dei segnali stradali inesistenti, si veda a tale proposito il quadro *Gorodskoj pejzaž* [Paesaggio urbano] del 1961, dove sembra quasi che un'atmosfera di sonnambulismo dia vita a delle presenze bizzarre, eppure, nonostante quanto sinora rilevato, come sottolinea ancora L. Kropivnickij, tutto ciò non rende le tele di Rabin surrealiste. Quadri come *Električka* [Treno elettrico] del 1958, *Zimnij pejzaž* [Paesaggio invernale] del 1959, *Cisterna* del 1959, sono esempi di una pittura che volontariamente ritrae il mondo sbilenco delle baracche di Lianozovo, ma non c'è critica in essi; quello della baracca è un mondo intero con un proprio tempo "baracchresco", fisso, fermo e incapace di modificarsi, è questo mondo che cogliamo in quadri come il già citato *Barak* [fig.6] del 1958. Non si tratta, come si scrisse sul giornale *Sovetskaja kul'tura* all'indomani della mostra del pittore alla Grosvenor Gallery di Londra, di "un microcosmo nevrastenico e aberrante chiaramente frutto della propaganda antisovietica"⁵⁵, ma della realtà. Per rendere ancor più percettibile l'atmosfera della periferia fatta di baracche sgangherate, fango, immondizia, gatti affamati, e bottiglie vuote, usa la sabbia che rende la superficie della tela volutamente irregolare e ruvida, con macchie di colore e bordi spessi, dando così voce a "l'assurdo realizzato [...] che appare pensato a tavolino per la rappresentazione artistica"⁵⁶. Jacques Catteau⁵⁷ scrive in un suo articolo che, dopo aver visto alcuni quadri di Rabin, aveva creduto di riconoscere dietro alla distorsione delle forme e ai colori espressionisti, uno spirito inasprito, forse un animo infelice o magari una sorta di rivolta all'arte ufficiale, avvertendo tuttavia che c'era qualcosa che gli sfuggiva in quei dipinti e che gli si rivelò quando fu a Lianozovo. Il carattere "stravagante, cupo, deformato e, francamente esagerato"⁵⁸ dei quadri dell'artista in realtà gli aveva insegnato a osservare quel nudo e austero paesaggio, a riconoscerlo sino a non essere più in grado di distinguere la realtà dalla sua raffigurazione, in una catarsi totale. Nella primavera del 1965 le baracche di Lianozovo dovevano essere abbattute e Rabin si trasferì a Mosca, nel vecchio quartiere di Preobraženka. Sul piano storico in questo periodo si

⁵⁵ A. Glezer, *Čelovek*, op. cit., p. 100.

⁵⁶ M. Caramitti, "Introduzione", *Schegge di Russia, nuove avanguardie letterarie*, Roma 2002, p. 9.

⁵⁷ Si veda J. Catteau, "Oskar Rabin, painter", *Survey*, 1965, 57, pp. 81-85.

⁵⁸ Ibidem.

⁵³ Si veda quanto afferma L. Kropivnickij in L.P. Taločkin - I.G. Alpatova, *Drugoe iskusstvo*, op. cit., p. 49.

⁵⁴ Ibidem.

verifica un ritorno all'uso della forza nei confronti della vita culturale non conformista che però reagirà con energia fino alla celebre mostra dei bulldozer. I quadri che Rabin dipinge a partire dalla seconda metà degli anni '60 sono caratterizzati da un incupirsi dei colori, viene meno la deformazione infantile che aveva caratterizzato i paesaggi del primo periodo di Lianozovo, si evidenzia un più spiccato carattere narrativo, ma soprattutto si arricchiscono di un'ironia pungente. Nel 1965 dipinge alcuni quadri molto cupi come ad esempio *Moskovskij pejzaž s Isusom* [Paesaggio moscovita con Gesù] allora opera altamente anti-sovietica e apertamente provocatoria, che in una città desolata e quasi spettrale ritraeva un Gesù senza braccia crocifisso su un palo della luce. Chiaramente l'immagine del Dio-uomo e la sua sofferente agonia in una città contemporanea, trascendono il significato religioso (Rabin del resto è ebreo), ma valgono in sé per le implicazioni che comportano. Quadri come *Christos v Lianozovo* [Cristo a Lianozovo] del 1966, *Trinadcataja ulica im. Isusa Christa* [Tredicesima strada, via Gesù Cristo] del 1967, sono anche un omaggio alla tradizione profondamente religiosa del popolo russo. Un paesaggio molto cupo caratterizza anche il quadro *Den'gi na kladbišče* [Soldi al cimitero] del 1964, in cui vengono rappresentati alcuni rubli in un cimitero con croci ortodosse e alcune stelle di David. In *Skripka na kladbišče* [Violino al cimitero, 1969, fig. 7], in cui un violino con una corda rotta è posto in un paesaggio molto simile al quadro precedente, la banconota è sostituita da un foglio di giornale in cui leggiamo "Vas nikto ne ubival" [Nessuno vi ha cancellati]. L'uso del giornale esplicita il significato del quadro arricchendolo di un carattere narrativo sviluppato nelle nature morte con giornale della fine degli anni '60. L'incupirsi dei colori e l'approfondirsi dell'espressività che dà voce al difficile clima dell'epoca, sono evidenti in due quadri affini del 1972, in cui si percepisce una straordinaria intensità drammatica, *P'janaja kukla* [La bambola ubriaca] e *Spjaščajaja kukla* [La bambola dormiente] dove il soggetto che dà il titolo al quadro, è immerso in un sonno lontano e alieno alla vita.

IV. RICOMINCIARE A PARIGI

Nel 1975 Rabin dipinge *Kartina s letjaščimi domami* [Quadro con case volanti, fig. 8], in cui sembra si pos-



Fig. 7. Violino al cimitero

sa percepire l'amaro tema dell'esilio divenuto all'ordine del giorno per molti artisti negli anni '70. Il quadro sembra infatti un presagio rappresentato da quelle case che volano sopra il confine sovietico, come se l'artista presentisse l'imminente abbandono della Russia e del suo mondo, lontano dal quale, aveva spesso confidato agli amici, non riusciva a immaginare la propria vita. Il periodo parigino segna una tappa nuova nella vita e nella pittura di Rabin. Privato della possibilità di rientrare in patria, a differenza, beffardamente, della moglie e del figlio, Rabin, ormai cinquantenne, dovette reinventarsi come uomo e come artista in un paese straniero, profondamente diverso dalla Russia e di cui non conosceva la lingua. Glezer, nel ricordare i primi quadri di Rabin dipinti dopo l'esilio, afferma che nonostante vi si ritrovasse la stessa maestria e lo stile inconfondibile, ciò nondimeno quelli erano e non erano i quadri di Rabin poiché vi mancava quella certa incandescenza che in Russia non lasciava indifferenti neppure i suoi detrattori (Kostakis aveva detto che i quadri di Rabin erano dipinti con il sangue)⁵⁹. Del resto, fondamentale componente dei suoi quadri era il *byt* sovietico che in Francia inevitabilmente acquisiva un carattere esotico mentre il mordente ironico non veniva percepito, facendo venir meno la comunicazione con lo spettatore, senza contare che spesso oltre cortina i quadri dei non conformisti venivano letti soprattutto come veicolo della protesta e della denuncia politica. Nel primissimo periodo a Parigi Rabin rielabora alcuni soggetti precedenti e ciò testimonia

⁵⁹ A. Glezer, *Sovremennoe russkoe iskusstvo*, op. cit., p. 15.

le iniziali difficoltà dell'artista. Glezer ricorda che per alcuni anni Rabin cercò un linguaggio che potesse essere compreso anche dai francesi arrivando a dei quadri, per lo più nature morte, in cui comparivano personaggi francesi⁶⁰. Rabin, afferma ancora Glezer, non sarebbe Rabin se non dubitasse e non cercasse. Come disse in un'intervista al giornale *Art chronika*⁶¹, alla fine l'artista giunse alla conclusione che bisogna rimanere fedeli a sé stessi. Pian piano Rabin iniziò a sentire Parigi e la sua atmosfera come proprie e ciò influì sulla sua pittura. Nel 1981 scriveva:

Quelque chose a changé dans ma manière de peindre depuis que je suis à Paris. Je m'en rend compte sans pouvoir encore me l'expliquer. Je sais seulement que la chape de plomb qui mettait une empreinte sur presque tous mes tableaux moscovites ne se fait plus sentir avec autant de force. Je cherche ce qui me touche à Paris [...]. Je sais que je resterai probablement un artiste russe et même soviétique- on ne peut pas se défaire de son passé, on le porte en soi. Mon Paris, car il est déjà mien, est celui d'un étranger. Je n'aurai jamais les yeux d'un Français pour le voir⁶².



Fig. 8. Quadro con case volanti

Rabin ritrae la Parigi dei mercati, dei bar, dei negozi (molto spesso i suoi quadri sono ambientati a Montmartre dove visse per alcuni anni), e si percepisce la ricerca di una propria lettura del presente. La sua è una Parigi inedita come in *Paysage parisien avec clochards* [Paesaggio parigino con clochards] del 1984, in cui non ritrae solo i volti, come invece è frequente nei suoi quadri, ma l'incedere stanco e l'abbandono di queste figure di miserabili, ritratte nella loro interezza e con una straordinaria compassione, mentre sullo sfondo si vedono i palazzi della città tra i quali si muove una mol-

titudine di volti. L'ambientazione reale in quadri come ad esempio *Promenade à Montmartre* [Passeggiata a Montmartre] del 1986 e *Hooligan à Montmartre* [2000, fig. 9] contrasta con le strane figure che si muovono tra la folla multi-etnica sullo sfondo di questo quartiere parigino, rendendo così l'atmosfera quasi surreale. Negli anni più recenti sono divenuti spesso protagonisti delle sue tele animali, prevalentemente leoni, lupi, pecore che si muovono in una città abitata da animali e da figure antropomorfe, come accade in *Motifs parisiens* [Motivi parigini] del 1985 e in *J'ai faim* [Ho fame] del 1987. Nel 2000 riprende il quadro *J'ai faim* [fig. 10], ma stavolta l'ironia si mescola al grottesco in modo più profondo: seduto al tavolo di un caffè pare si possa riconoscere l'artista, che ritrae se stesso in compagnia di una strana figura di donna-animale, mentre alla sua destra siede un altro animale elegantemente vestito, che tiene a guinzaglio un cagnolino; la precisa descrizione dello scorcio cittadino dona un carattere surreale. Natalja Bepalova sottolinea che queste figure di animali così chiaramente umanizzati rappresentano deviazioni e vizi umani altrimenti difficilmente rappresentabili⁶³. Quale che sia il loro significato, essi creano uno straniamento nello spettatore che vi riconosce un ambiente reale, rimanendo però sconcertato dall'atmosfera grottesca.



Fig. 9. Hooligan à Montmartre

Nel 1965, nei desolati paesaggi che ritraevano Liano-zovo, Cateau notava la presenza umana con le sue miserie, le sue pene e i suoi vizi, era percettibile attraverso le

⁶⁰ A. Glezer, *Russkie chudožniki na zapade*, Paris-New York 1986, pp. 51–52.

⁶¹ Si veda E. Jakunina, "Oskar Rabin: nužno ostavat'sja vernym samomu sebe", *Art Chronika*, 2002, pp. 98–102.

⁶² O. Rabin, *L'artiste*, op. cit., p. 353.

⁶³ N. Bepalova, *Tri chudožniki iz Rossii v Pariže*, Moskva 2000, p. 34.

cose, senza che mai comparisse direttamente l'uomo⁶⁴; nel ciclo di *Rubaški*, con le camicie stese al sole (anni '70) e che ricordano Magritte, percepiamo il calore del corpo femminile, ma ancora una volta manca la figura umana nella sua interezza. Rabin a tale proposito nota:

Pour une raison que je ne m'explique pas, je préfère peindre ce qui se rapporte à l'homme plutôt que l'homme lui-même. Quand j'inclus un portrait dans mes tableaux, il y est représenté comme un objet, un'icône ou bout de journal. Ce n'est pas vraiment l'homme⁶⁵.



Fig. 10. Ho fame

Tra gli anni '80 e '90 l'artista lavora a molte composizioni fatte con la tecnica del collage e dell'assemblaggio, singolari sono i segni semiotici che in *Hommage à Van Gogh* [Omaggio a Van Gogh] del 1992 usa per rendere omaggio all'artista olandese, al quale allude con il giallo della bottiglia di plastica e con l'etichetta dell'olio di girasoli. Analogo interesse per la materialità notiamo in *Paysage avec Martini et baguette* [Paesaggio con Martini e baguette] del 1991 in cui Rabin mostra di essersi abituato al nuovo contesto culturale, di cui usa i segni semiotici che non appartengono già più al mondo russo. Nel quadro *Vue de Montmartre* [Vista di Montmartre, 1989, fig. 11] fonde l'immagine dipinta con oggetti reali. Del resto Rabin ha fatto spesso ampiamente uso della tecnica del collage, sin dai primi quadri in cui usava incollare etichette vere su scatole o bottiglie disegnate, utilizzando fogli o ritagli di giornale, e usando spesso sabbia o cera in una straordinaria commistione di materiali veri e dipinti.



Fig. 11. Vista di Montmartre

Catteau nel 1964 aveva definito i paesaggi di Rabin dei veri e propri "esterni intimisti"⁶⁶. La stessa atmosfera la ritroviamo anche nello sfondo dell'*Autoritratto* del 1997, in cui ritrae un paesaggio invernale nel quale, a simbolo della Russia, è raffigurata un'aringa. Negli anni più recenti preponderante diventa il tema del ricordo che si concretizza in particolare in due quadri straordinariamente intensi: *Portrait de famille* [Ritratto di famiglia, fig. 12], a cui lavora tra il 1995 e il 1999 e in *Cimetière de Lianozovo* [Cimitero di Lianozovo, fig.13], del 1994.



Fig. 12. Ritratto di famiglia

V. IL REALISMO DI RABIN, ANELLO DI CONGIUNZIONE TRA L'UNDERGROUND, IL CONCETTUALISMO MOSCOVITA E LA SOC ART

La giustapposizione di artistico e non artistico, il tema del *musor* [spazzatura] inteso come una manifestazione del *byt*, la sagace ironia dei quadri di Rabin preparano il terreno al concettualismo e alla *soc art* degli anni

⁶⁴ J. Catteau, *Oskar Rabin*, op. cit., p. 83.

⁶⁵ O. Rabin, *Les artiste*, op. cit., p. 252.

⁶⁶ J. Catteau, "Visages inconnus de la peinture soviétique", *Cahiers du monde russe et soviétique*, 1964 (V), p. 87.

'70 e '80. Nella mutata situazione storica, meno favorevole rispetto al seppur ambiguo disgelo, l'arte non ufficiale degli anni '70 si trova di fronte a una doppia immagine del presente: da una parte una conoscenza speculativa delle nuove tendenze dell'arte contemporanea occidentale, pop art e concettualismo, dall'altra la coscienza della differente realtà dalla quale, volenti o nolenti, non si può prescindere. Dalla presa di coscienza di appartenere alla tradizione sovietica derivano i due movimenti collettivi dell'arte non ufficiale sovietica: *soc art* e concettualismo moscovita⁶⁷. La *soc art* fa la parodia dei segni ideologici della cultura sovietica, mentre il concettualismo cerca di trovare in essa quegli spazi che non sono stati stritolati dall'ideologia, quelle piccole cose rimaste aliene alla sua influenza. In entrambi i casi tuttavia è accaduto qualcosa di singolare, poiché i simboli del sistema vengono separati dalla realtà sociale e trasformati in materiale artistico, di conseguenza l'artista è privato di qualsiasi responsabilità estetica, perché quello che usa non è il suo idioma personale bensì quello della cultura, il realismo socialista, l'unica lingua data all'uomo sovietico. Dalla consapevolezza del fatto che non è possibile un testo privo di ideologia perché questa permea ogni singolo momento della vita, nascono ad esempio i quadri di Kabakov e Bulatov o alcuni dissacranti lavori di Komar e Melamid. Il concettualismo moscovita, scrive Natalja Tamruchi, cambia il significato dato alla cultura dall'underground, per il quale la cultura era un fatto essenzialmente personale e spesso esoterico, mentre nel concettualismo la cultura è la forma nella quale la realtà è rappresentata, il linguaggio attraverso il quale la realtà si fa conoscere, ed esiste indipendentemente dall'artista che è semplicemente un osservatore⁶⁸. Pur nei limiti che ogni classificazione comporta, il modo di intendere la pittura e il metodo di lavoro di Rabin sono alieni a entrambe le posizioni; rispetto a molti artisti dell'underground rivoluzionaria la materia artistica rivolgendo la sua attenzione alla realtà intesa come *byt*, dunque nella sua manifestazione più banale e quotidiana, rispetto al concettualismo è senza dubbio un artista tradizionale che rifugge dalle speculazioni mentali che caratterizzeranno la nuova ge-

nerazione di artisti, spesso in consonanza con le nuove tendenze dell'arte occidentale. Dice Nemuchin a tale proposito:

Oggi, considerando la nascita di queste o quelle tendenze nell'arte dell'underground, ricordando come tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta era considerata la pittura di Rabin, io vedo che proprio lui fu il diretto predecessore della *soc art*. Inoltre, a differenza di altri artisti della *soc art* e in particolare dei concettualisti, Rabin non è ironico e non è distaccato e sempre si sforza di fuggire dallo snobismo intellettuale. Non fa la parodia di nulla e non costruisce nulla, semplicemente tira a campare in uno "spazio comune" che non è stato pensato da lui, ma che ha ricevuto dall'alto assieme al diritto di vivere.⁶⁹



Fig. 13. Cimitero di Lianozovo

E, allo stesso proposito, Kabakov sottolinea che:

Rabin per primo introdusse il tema sociale in arte. La futura *soc art* degli anni '70 ha il suo precursore nei primi quadri di Oskar Rabin, che per primo introdusse molti temi della *soc art*. Cosa intendo? Nei lavori della *soc art* si inizia a utilizzare quell'aspetto del prodotto (dell'ideologia) che sino a quel momento era considerato di agitazione, propagandistico e in generale non artistico che diventa nella *soc art* fondamentale strumento di comunicazione. Anche Oskar ha simili elementi sebbene la forma artistica sia del tutto tradizionale, persino MOSCOVITA⁷⁰.

Il "non artistico" della pittura di Rabin nasce infatti dal suo stesso realismo, il tema del *musor*, che sarà uno dei motivi più ricorrenti del concettualismo, non è l'*estetika plochoj vešči* [Estetica del brutto] di Kabakov, manca in Rabin la volontà di provocare, di creare nello spettatore il sentimento di sconforto che nasce dalla coscienza tipicamente post-moderna della inutilità dell'arte. Rabin appartiene a una generazione di artisti che credono nella sostanza positiva dell'arte, con il

⁶⁹ Nemuchin, *Nemuchinskie monologi*, op. cit., p. 56.

⁷⁰ I. Kabakov, *Zapiski o neoficial'noi*, op. cit., pp. 135-136. Vale la pena sottolineare il gioco di parole: MOSCH è la sigla dell'Unione degli Artisti di Mosca, evidenziandola all'interno dell'aggettivo *moscovita* Kabakov vuole probabilmente sottolineare il fatto che a suo parere la pittura di Rabin è molto tradizionale rispetto ad altri artisti; Rabin non fece mai parte dell'Unione degli Artisti.

⁶⁷ Si veda N. Tamruchi, *Moscow conceptualism 1970-1991*, Roseville east 1995, p. 10.

⁶⁸ Ivi, pp. 14-15.

concettualismo invece, con l'uso della spazzatura anche vera e propria come succede in alcune installazioni, si vuole rappresentare un'arte in fondo inutile, superflua e inevitabilmente legata al nulla, al vuoto, alla staticità.

Il concettualismo, afferma German, per Rabin:

non è un metodo ma piuttosto una parte della realtà, di plasma intellettuale nel quale ha vissuto e che permea le sue tele. Non costruisce composizioni pseudo-artistiche... solo raramente subordina la tela a dichiarazioni dirette, più esattamente lascia che sia presente e persino dominante nelle tele, una sorta di impregnazione degli oggetti⁷¹.

Il suo sguardo ironico coglie il carattere spesso grottesco della realtà. Stupisce che Komar e Melamid che coniarono nel 1972 il termine *soc art* sulla falsa riga della pop art americana, abbiano trascurato l'importanza dell'arte degli anni '60 e in particolare di Rabin, definendosi "figli del realismo socialista e nipoti dell'avanguardia"⁷². La pop art rivolge la sua attenzione ai prodotti di massa, ma in Unione sovietica, osserva argutamente la *soc art*, il prodotto di massa per eccellenza è l'ideologia, in questo si contrappone non solo all'arte ufficiale ma anche all'underground degli anni '60 poiché sin dall'inizio usa il materiale di propaganda, vero e proprio tabù agli occhi dei non conformisti. La lotta della *soc art* non è infatti solo lotta per una nuova forma, ma anche e soprattutto per un nuovo contenuto, l'uso sacrilego e quasi vandalico che viene fatto degli stereotipi e dei cliché sovietici sarà una delle sue caratteristiche costitutive.

Nel quadro *Natjurmort s ryboj i gazetoj Pravda* [Natura morta con pesce e Pravda, fig. 14] del 1968 Rabin usa i titoli stereotipati della Pravda e per certi versi anticipa l'uso dei simboli della mitologia sovietica, pur rimanendo tuttavia alieno al carattere provocatorio di questa corrente:

Da noi, se non sbaglio, in ogni modo si magnifica e incoraggia il realismo. Pure la mia pittura è realistica. Io dipingo ciò che vedo. Ho vissuto in una baracca, molti cittadini sovietici hanno parimenti vissuto in baracche e ci vivono ancora. E io dipingo baracche. Perché ciò è male? Ora mi sono trasferito in una casa in blocchi prefabbricati e dipingo le case prefabbricate che mi circondano. Mi rimproverano per le nature morte, per le bottiglie di vodka e per l'aringa su un giornale. Vale a dire che non avete mai bevuto vodka e fatto uno spuntino con le aringhe? In qualsiasi ricorrenza, persino in quelle ufficiali, si beve la vodka, è inutile negarlo. Tanto più che all'estero

la nostra vodka è elogiata e noi siamo fieri di questo. È proprio così, da noi in generale si beve molto⁷³.



Fig. 14. Natura morta con pesce e Pravda

I titoli della Pravda che leggiamo in questo quadro: "Ostorožno iskusstvo" [Attenzione arte], "Ravnodušie protivopokazano" [L'indifferenza è controindicata], "Vpered k rascvetu vo imja blaga ljudej" [Avanti verso la prosperità in nome della felicità del popolo] sono dei veri e propri *realia* per il cittadino sovietico, ma qui non servono a sottolineare il rapporto tra l'arte e la vita, men che meno per dimostrare il valore artistico dei prodotti di massa come Jasper Johns ha fatto con la bandiera americana, piuttosto la loro compiacenza pomposa diviene chiara e quasi grottesca quando relazionata all'aringa o alla bottiglia di vodka. Questi oggetti d'uso quotidiano sembrano quasi rivendicare la superiorità del *byt* che essi rappresentano, sull'ideologia che il giornale rappresenta. Il testo scritto aggiunge alle sue tele una profondità che è strutturale nella cultura russa, uno humour e un'ironia mai superficialmente immediati poiché le etichette, le insegne, i cartelli o fogli di giornale veicolano dei significati che donano alla tela una particolare intensità. L'introduzione del testo scritto nella tela anticipa il metodo di lavoro del concettualismo moscovita in cui spesso non c'è un confine netto tra pittura e testo scritto. Tra i poeti di Lianozovo è Nekrasov che estremizza questo aspetto visivo isolando, ad esempio, la singola parola nel foglio bianco, e in

⁷¹ M. German, *Oskar Rabin, Oscar Rabine, Oscar Rabin*, Moskva-Paris-New York 1992, p. 26.

⁷² A. Erofeev, *Non-official art. Soviet Artists of the 1960s*, Roseville east 1995, p. 6.

⁷³ O. Rabin, *Tri žizni*, op. cit., p. 55.

Voprosy i otvety [Domande e risposte, 1976] Kabakov pone ai margini della tela vuota le domande e le risposte del titolo. Il quadro vuoto, il tema del nulla e del silenzio, ampiamente usati dal concettualismo, nascono dalla consapevolezza del fatto che nella società sovietica non esiste uno spazio alieno all'ideologia, perché essa permea non solo la vita sociale, ma forma anche la coscienza del singolo, esprimendo l'impossibilità di un completo superamento, ma soprattutto l'impossibilità di un testo artistico veramente libero⁷⁴.

Sapgir definì i quadri di Rabin come le prime manifestazioni della pop art in Russia⁷⁵. Rabin fece una serie di quadri intitolati appunto *Russkij pop art* [fig. 15]; nel 1963 ad esempio mise come soggetto del quadro l'etichetta della vodka per eccellenza, la "Moskovskaja", anticipando di circa un decennio la *soc art*. Ma il prodotto di massa primario è senza dubbio il documento di identità, e il celebre *Pasport* [fig. 16], da molti considerato vero e proprio manifesto politico, fu una dimostrazione di coraggio: l'artista infatti nella versione del 1972 ritraeva non solo il documento di identità personale (il termine *Pasport* designava infatti nella Russia sovietica la carta d'identità personale valida all'interno dell'Unione), ma addirittura vi scriveva il luogo di morte, Israele essendo Rabin ebreo, con la dicitura "Pod zaborom" che in italiano potremmo tradurre come "ramingo" a descrivere la difficile situazione in cui vivevano gli artisti non conformisti. Quello che ad altre latitudini sarebbe stato una goliardica provocazione, nella Russia sovietica diventava inevitabilmente un atto di denuncia della condizione in cui viveva ogni cittadino sovietico. È al volto che Rabin rivolge la propria attenzione, il volto è del resto la "dominate semantica"⁷⁶ e ciò che è evidente in questo quadro è una precisa contestualizzazione che rende chiara l'identificazione:

L'identificazione, tuttavia, non è determinata soltanto da un fattore di somiglianza (o perfino identità), ma anche dal *riconoscimento* di questa somiglianza in un determinato contesto socio-culturale [...] i concetti di somiglianza richiedono sempre un presupposto convenzionale: l'evidenziazione del tratto che rientra in quella determinata dominante⁷⁷.



Fig. 15. Pop art russa 1963

Il contesto socio culturale è la Russia sovietica in cui tutto è rigidamente organizzato in nome della collettività, il documento di identità personale diventa un simbolo, e in modo originale Rabin elabora il tema del ritratto all'interno del documento di identità, e anni dopo quando sarà a Parigi, del visto. Nota Lotman che il ritratto:

non è solamente un documento che ci presenta l'aspetto esteriore di un viso anziché di un altro, ma è anche l'impronta della lingua culturale di un'epoca e della personalità del suo creatore⁷⁸.

Pasport nasce anche da alcuni episodi personali, dopo la morte della madre infatti il giovane Rabin si recò a Riga da una zia, senza la carta d'identità, e riuscì a ottenerla grazie a un conoscente della madre, ma la rese ben presto inutilizzabile e illegale poiché dipinse da sé i timbri che vi avrebbe dovuto apporre la polizia. Qualche anno dopo, per essere libero di visitare alcune mostre a Mosca senza limiti di tempo, seguì il consiglio dell'amico Viktor Lui, unico caso di cittadino sovietico che lavorava per una rivista straniera, e si fabbricò personalmente il lasciapassare da giornalista. *Pasport* è un'opera in cui si fondono concettualismo (l'atto di scrivere il luogo della propria morte, in particolare quel luogo, è fin troppo significativo) e *soc art* (il documento di identità personale nella Russia sovietica è un vero e proprio prodotto di massa senza il quale è veramente impossibile vivere).

Sulla *Moskovskaja Pravda* fu pubblicato nel 1975 un articolo dal titolo estremamente perentorio "Tret' ego puti net!" [Una terza via non c'è!] in cui venivano aspramente criticate le opere di quegli artisti che con

⁷⁴ Si veda. E.A. Bobrinskaja, *Konceptualism*, Moskva 1994, pp. 28–29.

⁷⁵ Si veda G. Sapgir, *Lianozovo i drugie*, p. 3

[<http://www.aptechka.agava.ru/statyi/periodica/lianozovo3.html>].

⁷⁶ Ju. Lotman, *Il girotondo*, op. cit., p. 65.

⁷⁷ Ivi, p. 64–65.

⁷⁸ Ivi, p. 79.



Fig. 16. Passaporto

spregio venivano definiti “avanguardisti”, e non mancava un’allusione alle tele di Rabin: “Bottiglie di vodka, aringhe, isbe sbilenche, steccati, baracche, in una parola una squallida, ubriaca Russia con dettagli della civiltà contemporanea”⁷⁹.

Alla luce di quanto detto dovrebbe essere chiaro quanto fuorviante fosse l’ottica secondo la quale la pittura di Rabin potesse essere quella di un “OSKARbitel’ sovetskoi dejstvitel’nosti” [IO SCARicatore di ingiurie sulla realtà sovietica]⁸⁰, come fu intitolata con un gioco di parole, un’intervista a Rabin pubblicata nel 1997 sul giornale Kuranty, e quindi, può essere riproposta la questione se piuttosto Rabin avesse saputo salvare il realismo “dalla profanazione del realismo socialista”⁸¹. Il’ja Kabakov, parlando delle personalità artistiche degli anni ’60 e ’70, lo pone tra quegli artisti che rappresentano l’immagine dell’Artista per eccellenza⁸², una sorta di artigiano medievale, divenuto, per la serietà con la quale ha vissuto la propria vita di artista, malgrado tutto, un punto di riferimento, un emblema, tanto che l’amico Glezer lo definì “il ministro della cultura underground”⁸³.

Tuttavia non possiamo concludere lo studio sulla pittura di Rabin senza fare un breve cenno alle influenze artistiche, primo fra tutti Chagall, rinvenute nelle sue tele. Invero da un punto di vista formale soprattutto nelle opere giovanili e in particolare in quadri come *Otražennaja cerkov’* [La chiesa riflessa] e *Kartina s letjaščimi domami* [Quadro con case volanti], l’influenza di Chagall è evidente, nel tema del volo e nel modo in cui sono ritratte le case. Entrambi gli artisti sono ebrei e nella biografia di entrambi la città di Parigi svolge un ruolo fondamentale, ma va notata una differenza sostanziale perché in Chagall il contatto con la cultura e con il folklore ebraico, con le leggende hassidiche e le favole russe è fondamentale sin dalla sua infanzia, determina la sua lingua artistica che non può essere compresa prescindendo dalla conoscenza dell’epos ebraico, ed è la sua primaria fonte d’ispirazione. Nella biografia di Rabin invece questo stretto contatto con la materia culturale ebraica manca, anche se in alcuni suoi quadri è presente un’allusione alla sua origine. Fondamentale è invece l’influenza di Kropivnickij che gli instilla l’interesse verso la realtà concreta, il *byt*, che come abbiamo più volte rilevato, è il punto di partenza e la fonte d’ispirazione della pittura di Rabin. German nota invece come il quadro del 1965, *Paesaggio moscovita con Gesù Cristo*, in cui è ritratto un Cristo senza braccia crocifisso su un palo del telefono, sia essenzialmente derivativo e in particolare vi si possa riconoscere l’influenza del giovane Gauguin, l’urbanesimo di Derain e reminescenze di Roualt⁸⁴, a mio avviso evidenti soprattutto in relazione al *Cristo deriso* del 1932. Ma esiste, fa notare N. Bepalova, anche un Rabin che si confronta con la tradizione⁸⁵, in *Litta lianozovskaja* e *Madonna e Lianozovo*, entrambe del 1963, ritroviamo le famose opere di Leonardo tuttavia rivisitate in chiave personale dall’artista. La Madonna di Rabin ha abbandonato il palazzo rinascimentale e il mite paesaggio italiano, ed è ritratta in un ambiente urbano della periferia moscovita; l’ambientazione contemporanea dona alla tela una straordinaria espressività in cui il sentimento di felicità materna lascia spazio alla preoccupazione e a un’ansia opprimente per il destino del suo bambino che diventa il simbolo di

⁷⁹ D. Nalbandjan, “Tret’ego puti net!”, *Moskovskaja pravda*, 17 maggio 1975.

⁸⁰ A. Strunina, “OSKARbitel’ sovetskoi dejstvitel’nosti”, *Kuranty*, 1997, 4, pp. 25–26.

⁸¹ *Drugoe iskusstvo*, op. cit., II, p. 11.

⁸² I. Kabakov, *60–e 70–e*, op. cit., p. 49.

⁸³ V. Nemuchin, *Nemuchinskie monologi*, op. cit., p. 55.

⁸⁴ M. German, *Oskar Rabin*, op. cit., p. 20.

⁸⁵ N. Bepalova, *Tri chudožniki*, op. cit., p. 16.

tutta l'umanità⁸⁶.

Nel 1981, ripensando alla propria esperienza di uomo e di artista, Rabin disse:

Je ne peux pas parler de ma peinture. Je la sens. Avec mes yeux. Avec mon âme. Le reste est une question de technique. La tension d'une ville, d'une maison, d'un objet, ma propre tension, est transmise, doit être transmise dans un tableau. Sinon, ce n'est pas une œuvre d'art, mais un travail d'artisan. A détruire! Enfant de la rue, je n'ai guère d'instruction. Je me suis cultivé sur le tas parce que j'aimais la poésie, la littérature et par-dessous tout, l'art. Mais je ne suis pas ce que l'on appelle un intellectuel dans le sens strict de ce terme. Je suis

peintre. Ma raison d'être est la peinture. Rien d'autre n'est essentiel. Ma révolte en U.R.S.S. était celle d'un peintre qui ne pouvait pas exercer son art. Et quand j'y pense, peut-être n'aurais-je jamais affronté les autorités soviétiques sur un terrain qu'elles considéraient comme politique, si je n'avais pas compris qu'à moins de renoncer à peindre, il fallait lutter pour notre liberté d'artistes. Pour moi, ce n'était pas de la politique. C'était ma vie et celle de mes amis qui étouffaient comme moi. Et celle de tous ceux qui voulaient créer librement. Leur lutte devenait la mienne. C'est ainsi que j'ai été amené, moi le timide, le solitaire à affronter les bureaucrates, les papiers, les arcanes de la dialectique communiste dont je n'avais que faire⁸⁷.

www.esamizdat.it

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ O. Rabin, *L'artiste*, op. cit., p. 252.

Le slogan politique dans l'*anekdot*.

Réactions linguistiques à la manipulation communicative.

Federica Visani

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 89–95]

LE slogan exprime la quintessence du système soviétique. Ju. I. Levin le définit “kratkij pis'mennyj tekst (obyčno odno prostoe predloženie), vyražajuščij ‘rukovodjaščij ideju, zadaču, trebovanie’, oformlennyj v dostatočnom dlja massogo vosprijatija formate i raspoložennyj v tom ili inom obščestvennom meste (ulica, ploščad' ili šosse, predprijatie, klub i t.d.)”¹. Le slogan soviétique politique naît au lendemain de la Révolution d'Octobre comme instrument de l'éducation populaire, affiché aux *agitpoezda* [trains de propagande], qui traversaient le pays pour rejoindre les villages les plus perdus, y divulguer l'idéologie soviétique et instaurer un rapport de confiance entre peuple et pouvoir. A l'époque il était une sorte de commentaire pour affiches dans le style du *lubok*, sur des thématiques soviétiques, dont les protagonistes étaient des individus issus du peuple, comme le soldat, le paysan, l'ouvrier. C'est seulement à l'occasion du premier anniversaire de la Révolution, le 7 novembre 1918, que commença l'usage massif du slogan. Lénine inaugure alors la *monumental'naja propaganda* [propagande monumentale], qui consiste à afficher des slogans de manière stratégique sur les murs et les toits des immeubles de tout le territoire soviétique. Il s'agissait de formules brèves et incisives qui dans un premier temps divulguaient les principes du marxisme, sur lesquels était reconstruit le pays. Ensuite, elles décrivaient l'utopie soviétique et incitaient à sa réalisation. Le slogan, en tant que texte et objet ornemental, visait à transmettre un message généralisant et collectivisant à travers des images métaphoriques compréhensibles par tous. Ces images, constituées d'éléments tirés du monde concret

et érigés en symboles d'idées et situations supérieures, faisaient appel davantage au côté irrationnel et émotif de l'individu plus qu'elles ne suscitaient sa capacité de réflexion. En effet, le slogan, dans la transmission de ses contenus, conserve le lien avec son origine de commentaire de *lubok*. Sa sémantique verbale projette dans le texte la *plakatnost'*, le caractère plastique de l'affiche qui fait du slogan une sorte d'illustration verbale d'un aspect déterminé de la réalité. Cependant il s'agit non pas de la réalité historique à un moment donné, mais de la réalité souhaitable de l'utopie communiste, constamment envisagée mais jamais réalisée, sauf comme fiction pendant le déroulement du rituel officiel. Le caractère “d'icône” propre au slogan pose alors un problème dans le lien référentiel entre le slogan comme signe et sa réalité comme objet, le slogan étant un signe d'un des mondes possibles, mais qui n'existe pas. Suite à l'évidence du décalage entre la réalité et l'utopie, le slogan, après sa diffusion massive, perdit rapidement son pouvoir de mobilisation et d'évocation. Il ne devint rien de plus qu'une étiquette, pure décoration du rituel, comme l'écrit G. Vinokur déjà en 1923 : “dlja ucha, clyšavšego slovesnye kanonady Oktjabrja, frazeologija, eta ne bolee, čem nabor obessmyslennykh zvukov”².

Le slogan est une des manifestations possibles du discours idéologique officiel : une manipulation de la communication qui vise à influencer la pensée humaine, en la contraignant à l'expression d'une vision du monde tout à fait partielle, dictée par le nouveau système sociopolitique et présentée comme la seule vérité possible. Cette déformation est propre au message idéologique en général. Selon U. Eco elle se réalise à travers la sélection

¹ “Un bref texte écrit (généralement une simple phrase), exprimant ‘une idée maîtresse, un devoir, une demande’, présenté dans un format suffisamment accessible à la perception de masse et placé dans n'importe quel lieu publique (rue, place ou chaussée, entreprise, club)”, Ju.I. Levin, *Izbrannye trudy*, Moskva 1998, p. 542.

² “Pour l'oreille habituée aux canonnades de l'Octobre cette phraséologie n'était rien de plus qu'un ensemble de sons sans sens”, le passage est cité en Ivi, p. 551.

de circonstances qui attribuent une propriété donnée à un lexème, tout en ignorant ou en cachant les autres propriétés contradictoires, qui peuvent également lui être attribuées à cause de la nature non linéaire et contradictoire de l'espace sémantique³. De cette façon, le discours idéologique, caractérisé par la linéarité et la dissimulation des contradictions, rend l'espace sémantique désigné univoque. En Union Soviétique l'univocité était une caractéristique déjà propre à cet espace, qui correspondait à une réalité créée sur le papier et existait seulement pendant les moments officiels du *byt*, le rituel ; un espace culturel qu'on pourrait définir par les mots de Marc Augé un "non-lieu", où l'individu qui le traverse ne peut rien lire ni de son identité, ni de ses rapports avec les autres ou des relations entre les personnes, ni de leur histoire commune⁴. Dans cet espace, l'individu se retrouvait plongé dans l'atemporalité d'une réalité utopique où les seules catégories temporelles admissibles étaient le passé mythologisé et le futur glorieux. La réalité, étant trop désolante pour être exprimée et donc explicitée dans son existence, était substituée par celle fictive du futur envisagé et fixée par les formules mensongères du discours idéologique, à l'image des slogans, conçus comme les signes de la vie quotidienne en URSS. La vérité exprimée par le slogan n'était donc pas celle du présent, complètement ignoré, mais celle de la réalité fictive du futur merveilleux et vécu comme présent. Cela faisait du slogan avant tout un discours fictionnel, dont les contenus abstraits du monde soviétique communiste et utopique visaient à donner l'illusion d'une vie sociale réelle, d'une société de l'égalité et du bien-être.

Le slogan comme message idéologique est le produit de la stratégie, propre à la propagande, de l'hypercodification rhétorique et stylistique. Cette stratégie rend le message du slogan redondant, afin d'en assurer une interprétation univoque et pilotée. Dans le procès d'hypercodification un code de base établit la combinaison de chaque lexème du slogan, dont le signifié élémentaire passe au second plan face au signifié idéologisé, avec les autres dans un contexte sémantique rigide et selon un numéro limité de possi-

bilités. Une règle rhétorique assure l'emploi de la combinaison syntagmatique ainsi obtenue dans des circonstances d'énonciation spécifiques et avec une connotation donnée. Cela fait du slogan un cliché, une unité de signification immuable, enregistrée dans la tradition rhétorique de la société. La rigidité dans sa production et dans son usage est telle, que toute violation minimale suscite une nouvelle interprétation du message transmis.

Les *anekdoty* sur les slogans politiques visent à réfuter la vérité absolue du message idéologique, dont ils démasquent la fausseté : bien que le discours officiel se prétende référentiel, la vérité transmise est contredite et démentie par la réalité, dont le slogan se révèle un signe absurde. La véridicité de l'interprétation unique des messages idéologiques est remise en cause en opposant à la stratégie officielle de la codification manipulatoire du message la tactique de la décodification alternative. Cette tactique se réalise en agissant sur les circonstances de réception du message afin d'en changer le contenu malgré la conservation de la forme. En effet, face à la multitude des circonstances d'énonciation, les cadres du monde réel indispensables à tout acte communicatif, le message apparaît une sorte de forme vide, à laquelle on peut attribuer un sens toujours différent et dépendant des points de vue et des systèmes de conventions existants. La variation de ces circonstances influence l'interprétation du message transmis : les modifications introduites lui confèrent un sens nouveau et permettent donc de remplacer l'univocité de la réception des messages officiels par une pluralité, consistant en une interprétation alternative du même message.

L'application de la tactique de la décodification alternative conditionne le fonctionnement de ce type d'*anekdot*, dont le texte est la transposition déformée de l'acte communicatif officiel par les slogans. Le texte de l'*anekdot* reproduit une circonstance d'énonciation qui peut avoir lieu dans la réalité, en créant ainsi un contexte, dans lequel s'insère le slogan sous forme de citation. Le nouveau contexte est cependant atypique par rapport au lieu d'affichage ou au cadre d'énonciation traditionnels (le rituel), car d'une part il n'est pas codifié, de l'autre il est parsemé d'éléments référentiels, renvoyant au contexte du non-dit. Cette variation, apparemment insignifiante, entraîne au contraire des

³ Pour mieux approfondir le thème de l'analyse des messages voir U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano 1994.

⁴ M. Augé, *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*, Paris 1997.

conséquences sémantiques remarquables : elle prive le contenu du slogan des traits d'atemporalité et d'absolu qui lui sont propres et provoque son "historisation", son enracinement dans le réel. Le slogan acquiert un contenu nouveau et devient signe de la même réalité qu'il cherchait à cacher par l'imposition de ses icônes. Le fonctionnement de ce mécanisme, dont la valeur est à la fois significative et référentielle, sera analysé à l'intérieur de trois typologies textuelles possibles du dialogue, de l'aphorisme et de la devinette.

Les *anekdoty* en forme dialogique sont les seuls à présenter une véritable intrigue. Le slogan y figure comme citation dans la réplique d'un des personnages énonciateurs, qui se charge indirectement de sa réinterprétation à travers son usage incorrect et sur la base de sa propre vision du monde. Le responsable de l'usage anormal d'un cliché linguistique hypercodifié ne peut être qu'un personnage construit sur le modèle du *durak* [sot] ou du *chitrec* [rusé], les héros de l'*anekdotičeskaja skazka* [fable anecdote] qui, par leur comportement paradoxal, ne se conforment pas au type humain socialement accepté et ont une prédisposition innée à la violation des normes. Le héros de l'*anekdot* ignore l'hypercodification du slogan à l'intérieur de la tradition rhétorique officielle et sa réception du message se base sur les nouveaux cadres d'énonciation, concernant les situations concrètes de sa vie quotidienne. Face à elles, il interprète le slogan par inférence et le transforme en signe de sa même réalité.

Le type du *durak* est réalisé par le *prostak* [ni-gaud] qui vit en marge du système soviétique, dans des régions de campagne, éloignées du "centre", Moscou, où l'idéologie soviétique pénètre à peine et coexiste avec les traditions, étant assimilée par les habitants à travers le prisme des modèles et des représentations des archétypes traditionnels. Le *prostak* est un naïf, sa vie se déroule entièrement dans le village et ses seuls contacts avec l'idéologie soviétique passent à travers le propagandiste, son "antagoniste" :

Na kolchoznom sobranii, posvjaščennom sorevnovaniju s Amerikoj, берет слово ded : "Dognjat'-to možno, otčego-ž ne dognjat', a vot peregonjat' ne k čemu : vidat' budut zaplaty na žope!"⁵.

⁵ A une réunion de kolkhoz à propos de la compétition avec l'États-Unis un vieillard prend la parole : "On peut bien les rejoindre, pourquoi pas, mais alors les dépasser n'a aucun sens : ils verront les pièces qu'on a sur le cul!"

Dans ce texte le rôle du *prostak* de campagne est personifié par le *ded* [grand-père], un individu peu instruit, comme le montre par son langage dialectal, dont nous informons la simplicité de sa phrase, l'usage syntactique de la particule intensive *-to* après les verbes et l'usage spontané de mots obscènes dans le milieu officiel de la réunion du kolkhoz. A cause de ce mélange de styles, *prostoreč'e*, *mat* et *kanceljarit'*⁶, la réplique du vieillard apparaît comme une profanation extrême du slogan *dognat' i peregnat' Ameriku* [rejoindre et dépasser l'Amérique]. Le slogan est décomposé en ses lexèmes constituants, utilisés pour produire un nouveau message, dont la lecture littérale transforme l'icône du contenu originel en image misérable, qui montre comment la gloire soviétique n'est qu'une fausse apparence. En effet, le *ded* refuse la métaphoricité, le caractère abstrait du slogan lui est incompréhensible et il lui attribue un signifié concret, en l'appliquant à la situation réelle de la pauvreté des kolkhoziens, dont les pantalons rapiécés sont l'indice.

Le *chitrec* a la même fonction de réinterprétation du *durak*, mais grâce à son astuce et à sa sagesse. Il reconnaît dans le slogan un message soumis à hypercodification, face à la multitude de codes et à la variété de contextes il choisit cependant un parcours interprétatif alternatif et imprévisible :

Telegramma : "Moskva, Kreml', Leninu. Tovarišč Lenin, pomogite bednomu evreju! Rabinovič".

Na sledujuščij den' Rabinoviča vzyvajut kuda nado : "Vy v svoem ume? Vy čto, ne znaete, čto Lenin davno umer?"

"Nu da, u vas vseгда tak : esli vam nužno, to on večno živoj, a esli nužno bednomu evreju, takon davno umer!"⁷.

Rabinovič dans les *anekdoty* est le type du juif rusé qui réussit toujours à se moquer du système, représenté par les fonctionnaires ses "antagonistes", et à montrer l'absurdité du slogan comme signe. La littérisation du célèbre slogan *Lenin večno živoj* [Lénine vit par l'éternité], créé à l'occasion des célébrations pour le centenaire de la naissance de Lénine en 1970, dénonce la manipulation linguistique opérée par la propagande : le

⁶ Dialecte, langage obscène et "burocratais".

⁷ Télégramme : "Moscou, Kremlin, Lénine. Camarde Lénine, aidez un pauvre juif! Rabinovič". Le jour suivant Rabinovič est convoqué là où il faut : "Vous êtes fou? Vous ne savez pas que Lénine est mort il y a longtemps?". "Oui, oui, c'est toujours comme ça : quand il vous faut, il est vif pour l'éternité mais si un pauvre juif a besoin de lui, alors il est mort il y a longtemps!"

slogan est signe de la réalité et a une fonction dénotative seulement à l'intérieur du rituel, pour satisfaire les nécessités du pouvoir, alors qu'au niveau de la vie réelle il se révèle faux et sans valeur.

Dans les *anekdoty* de cette typologie la déformation sémantique du slogan est effectuée directement par le protagoniste du texte, qui est en même temps le destinataire du message idéologique. Les procédés utilisés sont la littérisation et la décomposition du texte, qui s'accompagnent toujours de l'extrapolation du slogan de son cadre abstrait et originel d'énonciation. Le personnage interprète le slogan sur la base des significés élémentaires de ses différents lexèmes, qu'il utilise pour produire un nouveau message à l'intérieur d'une circonstance différente. Cette circonstance correspond à une situation tirée de la réalité quotidienne et influence l'attribution au slogan d'un contenu renvoyant à la réalité historique. Le discours idéologique fictionnel se fait référentiel et les référents deviennent paradoxalement les aspects de la réalité qu'il était appelé à cacher.

Le rapport entre le texte et le cadre d'énonciation est, d'ailleurs, typique du slogan. Les villes soviétiques étaient tapissées d'affiches de propagande et selon le lieu d'affichage le slogan assumait un significé plus spécifique, lié par exemple à une catégorie sociale déterminée. C'est dans les *anekdoty* "aphorismes" que le rapport d'interdépendance lieu-texte est particulièrement évident. Les *anekdoty* de ce type, en effet, offrent une représentation complète du slogan comme *plakat* [affiche], à la fois texte, et véhicule d'un message, et objet physique avec une fonction ornementale dans un lieu précis, dont les habitués sont les destinataires du message. Si le lien entre texte, destinataire et lieu est généralement fondamental pour les slogans à thème économique, leur contenu s'adressant aux travailleurs du lieu d'affichage, les slogans politiques, au contraire, transmettent leur message au peuple en général. Pourtant, dans les *anekdoty* le slogan politique est destiné à un usage hors de ses normes traditionnelles. Il fonctionne comme le slogan économique : le texte est précédé par une indication référentielle, la spécification du lieu d'affichage, qui ne concerne pas un territoire commun et neutre, comme une place ou la façade d'un immeuble, mais un lieu spécifique et identifié, comme le siège d'une organisation politique. L'établissement du

lien entre le texte et son lieu d'affichage provoque la spécification indirecte de ses destinataires et une historisation de l'icône du slogan sous l'influence des champs sémantiques du lieu et du destinataire :

Plakat na artillerijskoj akademii : "Naša cel' – kommunizm"⁸.

La structure de ce slogan "mot d'ordre" se caractérise par l'omission de l'appellation directe à une catégorie sociale précise : le destinataire de l'exhortation est indiqué par l'adjectif possessif "soviétisé" *naša* [notre], ayant la fonction de déictique et interprété comme *sovetskaja* [soviétique], donc référé au peuple soviétique. La généricité de son sens s'efface complètement devant le cadre d'énonciation du slogan, qui provoque une spécification radicale de son référent. L'adjectif désigne alors une sous catégorie du peuple, celle des tireurs, les travailleurs du lieu où le slogan est placé. Cette spécification suscite la prédominance du deuxième significé du mot polysémique *cel'* [cible], lié au contexte militaire, sur le premier qui est propre au slogan "but". Le calembour entraîne un changement dans le message transmis, concernant surtout l'attribution au terme "communisme" d'une connotation négative, car le champ sémantique du lexème "cible" implique la notion de tir avec une arme, associée aux idées de mort, de violence et d'agressivité.

Dans certains *anekdoty* l'indication du lieu s'unit à la modification du texte :

Plakat na zadanii obkoma : "Kto u nas ne rabotaet – tot ne est"⁹.

Le slogan parodié est l'article 12 de la Constitution de la RSFSR de 1936 *kto ne rabotaet, tot ne est'* [qui ne travaille pas, ne mange pas], auquel est ajouté le complément de lieu *u nas* [chez nous]. La modification du slogan n'est jamais casuelle mais fonctionnelle à la circonstance d'énonciation. En effet, le déictique spatial *u nas* acquiert son sens et sa référence sous l'influence du cadre énonciatif, l'immeuble de la section régionale du Parti [*obkom*]. Sa présence provoque une spécification du référent du pronom personnel *kto* [qui] qui désigne alors tous les citoyens non membres du Parti, en révélant ainsi un paradoxe de la société

⁸ Placard dans une Académie d'artillerie : "Notre but est le communisme!".

⁹ Placard dans l'immeuble du *obkom* : "Qui ne travaille pas chez nous ne mange pas".

soviétique. Le non-dit de cet *anekdot* joue un rôle fondamental dans les changements opérés sur le slogan : en URSS la pénurie des genres alimentaires, même de première nécessité, était constante et le problème de leur repérage caractérisait la vie quotidienne de tous les citoyens, sauf celle des membres du parti qui avaient à leur dispositions des chaînes de magasins bien approvisionnés et qui leur étaient réservés.

Parfois la modification du texte consiste en la substitution d'une unité sémantique par une autre :

Kolonna medrabotnikov na pervomajskoj demonstracii nosit plakat : "Sovetskij paralič – samyj progressivnyj v mire!"¹⁰.

Dans le slogan de constatation *sovetskij čelovek – samyj progressivnyj v mire* [le citoyen soviétique est le plus progressif au monde] le sujet *sovetskij čelovek* sur la base du "lieu d'affichage", les mains des médecins, est remplacé par une spécification qui limite la valeur du slogan à la catégorie des paralysés, hyponyme de celle des hommes en général. Cela entraîne un calembour : l'attribut *samyj progressivnyj*, s'il se réfère à la locution *sovetskij čelovek*, signifie "à l'avant-garde" avec une connotation positive, alors que, s'il est appliqué au terme *paralič*, il indique le fait que les conditions de santé du malade empirent constamment selon la locution *progressivnyj paraliz* [paralysie progressive]. Automatiquement la connotation initiale positive du slogan devient négative, son signifié fait allusion à l'état pitoyable du système sanitaire soviétique. Dans l'*anekdot* aphorisme le slogan est donc soumis à un double procédé de localisation et de modification du texte : en fonction du lieu d'affichage le texte est modifié afin de provoquer l'émergence du non-dit. La modification concerne la violation du contexte sémantique originel par l'intrusion d'unités extérieures référentielles. Le slogan, en tant que texte hypercodifié, ne tolère aucune variation dans son contexte sémantique, car le choix de ses lexèmes est finalisé à l'expression d'un sens précis et toute altération du contexte provoque l'acquisition d'un contenu nouveau. Les changements opérés visent à la création d'une référence situationnelle, la référence à la nouvelle circonstance d'énonciation propre à la réalité, dont le slogan devient le signe.

La particularité de l'*anekdot* "devinette" concerne son but non pas de deviner un objet, selon le fonctionnement traditionnel de la devinette, mais sa représentation dans l'imaginaire de masse, ce qui permet une réinterprétation de l'objet alternative à celle officielle. La réinterprétation du slogan dans cette typologie est suscitée dans la plupart des cas par sa littérisation. La question concerne un thème de la réalité, qui correspond à l'image produite par la lecture littérale du slogan, présent d'ailleurs dans la réponse. Le slogan devient alors la clé à la devinette et illustre, exactement comme le texte d'une affiche, le thème-image affronté dans la question, ce qui fait de la devinette avec sa structure image-texte la transposition du *plakat*. Par exemple :

Kakova pričina torfjanyh požarov v podmoskov'e? Brežnev skazal : "Pust' gorit zemlja pod nogami alkoholikov!"¹¹.

Le slogan de Brežnev est soumis à un procédé de littérisation sur la base du contexte implicite des conditions de vie misérables dans les banlieues ouvrières de Moscou, où se concentrait un fort pourcentage d'alcooliques. À l'image métaphorique du slogan, signe de la lutte contre l'alcoolisme, se substitue une image concrète, correspondante aux conséquences de l'affirmation.

Certains slogans présentent une structure rigide qui, non seulement se prête tout à fait à l'introduction de modifications des unités sémantiques qui la remplissent, mais qui devient un objet de parodie même avant son contenu :

Kak izmenil Chruščev leninskiju formulu kommunizma? Kommunizm – eto sovetskaja vlast' pljus kukurizacija vsej strany¹².

Le célèbre slogan de Lénine *kommunizm – eto sovetskaja vlast' pljus elektrifikacija vsej strany* [le communisme est le pouvoir soviétique plus l'électrification de tout le pays] accompagnait la campagne pour l'électrification, commencée en 1920. Il appartient au genre de la constatation et sa structure ressemble à une formule mathématique, où l'addition de deux termes différents, liés au contexte soviétique à une

¹¹ Quelle est la cause des incendies de tourbes aux alentours de Moscou? Brežnev a dit : "Que la terre brûle sous les pieds des alcoolisés!".

¹² Comment Chruščev a changé la formule léniniste du communisme? Le communisme est le pouvoir soviétique plus la "maïsification" de tout le pays.

¹⁰ Les travailleurs de la médecine en colonne portent un placard : "Les paralysés soviétiques sont les plus progressifs au monde!".

époque précise, donne comme résultat le communisme. De deux termes le premier est invariable. En effet, l'Union Soviétique étant le premier pays communiste au monde, la locution *sovetskaja vlast'* résulte une composante fixe de la formule, la condition indispensable à la réalisation du communisme, alors que le deuxième terme varie selon les circonstances historiques et les actes du *gensek* [secrétaire général] au pouvoir. Lénine s'associe positivement à l'électrification du pays, alors que Chruščev est négativement lié aux cultures du maïs, cause de famine. Le mot d'origine latine *elektrifikacija* est alors substitué par le néologisme *kukurizacija*, formé par la base *kukuruza* [maïs] et l'ajout du suffixe nominal latin *-acija* indiquant un procès ou un acte de réalisation. Dans la variante chinoise le deuxième terme de l'addiction est remplacé par *sterilizacija* "stérilisation", signe de la Chine et référé à la nécessité de contrôler les naissances :

Čto takoe kommunizm po-kitajski? Sovetskaja vlast' pljus sterilizacija vsej strany¹³.

L'*anekdot* met en cause la validité du slogan comme expression de la quintessence du communisme, dont la valeur est considérablement amoindrie et son caractère utopique dénoncé. La contradiction entre la réalisation proclamée du communisme et la réalité, qui ne correspond pas aux descriptions de l'utopie, pousse à réduire la nature du communisme à la simple instauration du pouvoir soviétique, unie à un phénomène variable, signe de l'époque ou du pays d'instauration.

L'analyse conduite met en évidence une spécificité des histoires drôles sur les slogans : l'intertextualité¹⁴ comme condition indispensable à la compréhension du *anekdot* à travers la connaissance de textes antérieurs autres. L'intertextualité, du reste, est étroitement liée au principe de l'hypercodification du discours idéologique : ce n'est qu'en présence d'hypercodification qu'il est possible de référer le texte à interpréter à une série de textes précédents. Les *anekdoty* sur les slogans se présentent comme le champ d'application de la tactique de la décodification alternative, dont le but de contraster le contrôle politique et le monopole de l'in-

terprétation des messages idéologiques est atteint par la modification des circonstances de production et de réception du message. L'*anekdot* crée un texte reflétant le fonctionnement du slogan. Le slogan, extrapolé de son texte originel, est transposé dans un nouveau texte, ce qui fait de l'*anekdot* un intertexte, qui se dénoue autour du "motif" du slogan politique, présent sous forme de citation, objet de parodie et de désacralisation. Le slogan est alors une sorte de texte intrus dans un texte hôte, par rapport auquel il se trouve en position de dépendance, et dont il subit profondément l'influence d'un point de vue sémantique. Le slogan, en effet, étant partie du texte majeur de la propagande, porte en soi les traces de son ancienne appartenance, et surtout de l'hypercodification de sa forme, de son contenu et de son usage précédents, si bien que toute variation minimale dans une de trois catégories citées suffit à le transformer dans une nouvelle unité de sens finie, suffisante et autonome du texte majeur. Les variations sont causées par le texte hôte, qui fonctionne comme provocateur et catalyse le changement sémantique du cliché par l'action de son contexte. Le contexte est parsemé d'éléments référentiels, qui renvoient à la réalité du non-dit, originairement cachée par le slogan en vertu de son pouvoir mystificateur. Les nouveaux contextes, dans lesquels est inséré le slogan, contrastent nettement avec ses circonstances d'applications usuelles : si dans le rituel il se déplaçait dans des espaces atemporels et impersonnels et décrivait le monde iconographique de l'utopie, dans l'*anekdot* il apparaît dans des situations enracinées dans une réalité historique précise, qui se substituent aux rêves utopiques de la propagande et deviennent ses référents. Il est donc évident que du point de vue sémantique il s'adapte complètement aux nouvelles conditions du texte hôte en réalisant une intertextualité marquée par la totale assimilation du texte intrus dans le texte hôte, typique du reste de la création artistique folklorique. L'assimilation se réalise non seulement sémantiquement, mais aussi du point de vue formel : le slogan devient une séquence narrative en harmonie avec le texte de l'*anekdot*, réplique dans le dialogue, énonciation lapidaire dans l'aphorisme, question ou réponse dans la devinette.

Pour conclure, on peut remarquer à quel point les *anekdoty* sur les slogans rentrent à plein droit dans la ty-

¹³ Qu'est-ce que c'est le communisme à la chinoise ? Le pouvoir soviétique plus la stérilisation de tout le pays.

¹⁴ A la question de l'intertextualité dans le folklore est dédié l'article de G.A. Levinton, "Intertekst v fol'klore", <http://www.ruthenia.ru/folklore/levinton1.htm>.

pologie des *perevertyši*, que E. F. Hellberg définit ainsi : “Perevertyš – eto rezul’tat izmenenija pervonačal’nogo tradicionnogo smysla fol’klornoj edinicy (naprimer, poslovice) putem transformacii ee ot delnyh elementov ili podstavlenija v čužerodnyj kontekst”¹⁵. Le texte produit n’est pas un nouveau texte mais une sorte de reproduction déformée du texte initial, profané de l’intérieur.

La transformation sémantique du slogan permet non seulement au destinataire de redécouvrir la liberté de l’interprétation des messages, mais confère au slogan des traits de véridicité : son nouveau sens correspond à la réalité, dont le texte devient le signe. Le mensonge dévoilé, la profanation du slogan équivaut à la profanation du rituel qu’il tenait en vie.

www.esamizdat.it

¹⁵ “Le *perevertyš* est le résultat de la transformation du sens traditionnel et initial d’une unité folklorique (par exemple le proverbe) à travers la transformation de ses éléments particuliers ou son insertion dans un contexte autre”, E.F. Hellberg, “Fol’klornye perevertyši”, *Russian Linguistics*, 1988 (12), 3, pp. 293.

La lingua di Costantino di Preslav.

Učitel'noe Evangelie: lingua e tecnica di traduzione

Eleonora Gallucci

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 97–120]

NEL presente studio vengono esposti i risultati dell'analisi della lingua dell'*Učitel'noe Evangelie* [UE]¹, analisi basata su una scelta di sette omelie precedentemente editate². Viene inoltre analizzata la tecnica di traduzione adottata da Costantino di Preslav [CP] nella sua opera.

Prese le mosse dalla fonetica e dalla morfologia, l'analisi si è soffermata in particolar modo sul lessico. Il passaggio del documento in aree linguistiche diverse da quella d'origine, dalla Bulgaria del IX secolo alla Serbia dei secc. XIII-XIV e alla Rus' del XII/XIII, non ha intaccato in profondità la veste fonetico-morfologica del testo, caratterizzata da un alto grado di arcaismo: i tratti tipici dello slavo ecclesiastico di redazione serba e russa non sono numerosi. Ciò vale ancor più per il lessico, naturalmente più conservativo. La prevalenza di termini arcaici è netta e nella stragrande maggioranza dei casi concordemente testimoniata.

I. IL LESSICO. NORMA CIRILLO-METODIANA E SCUOLA DI PRES LAV

Pietra miliare negli studi sul lessico paleoslavo e slavo-ecclesiastico è la *Entstehungsgeschichte* di Jagić³ ancora oggi fondamentale per lo studio della versione slava del Vangelo e della sua tradizione, cui si affiancano lavori non meno pregevoli di studiosi quali Evseev, Pogorelov e Michajlov, basilari per il Vecchio Testamento (Is Dan Ps Gn) e peraltro utilizzati in gran parte dallo stesso Jagić nella *Entstehungsgeschichte*. Qui, infatti, confluiscono i dati lessicali raccolti da questi e altri studiosi nel confrontare I e II redazione delle Sacre Scritture (in particolare il *Parimejnik* con le versioni commentate posteriori dei libri veterotestamentari). Ciò ne fa uno strumento unico – valido ancora oggi – che ci permette di individuare lo strato lessicale più antico di un testo e distinguerlo dalle stratificazioni posteriori depositatesi nel corso del tempo. Ai giorni nostri la tradizione di studi inaugurata da Jagić, Evseev, Michajlov, è continuata da Dobrev e dai suoi collaboratori (soprattutto per quanto riguarda l'individuazione delle varianti lessicali proprie della redazione di Preslav in Vangelo, Apostolo e Salterio). Di particolare interesse per noi è lo studio di T. Slavova che fornisce una lista di 125 coppie di varianti lessicali che contrappongono redazione arcaica e redazione simeoniana del Vangelo⁴. L'analisi del lessico di UE, condotta con l'ausilio di tali studi, ha permesso di rilevare come il lessico arcaico, tipico delle prime traduzioni cirillo-metodiane (Ev Ap Ps Parim) vi sia abbondantemente testimoniato. Nettamente minoritari, invece, sono i cosiddetti preslavismi, ossia le varianti tipiche della redazione simeoniana dei Libri Sacri (detta

¹ L'*Učitel'noe Evangelie* è un ciclo di 51 omelie per le domeniche dell'anno liturgico (dalla Domenica di Pasqua alla Domenica delle Palme), tramandato in quattro testimoni: Moskva, GIM, Sin. 262 (XII-XIII secolo, sl. eccl. di red. russa); Sankt Peterburg, RNB, Gilf. 32 (datato 1286, sl. eccl. di red. serba); Wien, ÖNB, Cod. Slav. 12 (XIV secolo, sl. eccl. di red. serba); Athos, Hil. 385 (datato 1344, sl. eccl. di red. serba). La composizione dell'opera si fa risalire a Costantino di Preslav, luogo e data di composizione alla Bulgaria di fine IX secolo (tra l'886 e l'893/894). Ogni omelia si compone di tre parti: una introduttiva, originale; una centrale, costituita dal commento vero e proprio al passo evangelico, tradotta dal greco; e una conclusiva, originale.

² Il criterio secondo il quale è stata operata la scelta delle omelie da editare (si veda E. Gallucci, *Per un'edizione critica dell'Učitel'noe Evangelie* [Tesi di dottorato], Roma 2000, Parte II, pp. 1–246) è stato quello della maggiore rappresentatività rispetto all'insieme dell'opera: a tal fine le omelie sono state estrapolate tanto dalla parte iniziale di UE (om. XII, XIV) quanto da quella centrale (om. XXIII) e finale (om. XLVII, XLVIII, XLIX, L). I risultati raggiunti sulla base di un numero limitato di omelie dovranno essere confermati in futuro attraverso una verifica puntuale dell'intera opera.

³ V. Jagić, *Entstehungsgeschichte der kirchenslavische Sprache. Neue berichtigte und erweiterte Ausgabe*, Berlin 1913.

⁴ T. Slavova, "Preslavskaja redakcija na kirilo-metodievija starobalgarski evangelski prevod", *Kirilo-Metodievski studii*, 1989, 6, pp. 15–129.

anche *čet'ja i tolkovaja redakcija*, o redazione di Preslav, o semplicemente II redazione).

I.1. Preslavismi e arcaismi

T. Slavova ci fornisce una lista di 125 coppie di varianti lessicali che contrappongono redazione arcaica e redazione simeoniana del Vangelo. Le sostituzioni operate possono ricondursi fondamentalmente all'applicazione sistematica di tre procedimenti⁵:

A. vengono preferiti sinonimi locali a termini della redazione arcaica, che evidentemente risultavano estranei all'orecchio degli Slavi del Sud o per lo meno poco comprensibili, oppure erano semplicemente caduti in disuso o avevano assunto un'accezione diversa (ad esempio *жрѡдѡ* in luogo di *бѡуи*; *дѡбѡ* in luogo di *дрѡво*; *вѡнжѡнѡ* in luogo di *искрѡнѡ*).

B. alcuni termini non tradotti nella versione cirillo-metodiana del Vangelo (tanto prestiti bruti quanto parole adattate solo foneticamente e morfologicamente allo slavo, mediante l'utilizzo di suffissi e simili) vengono ora resi con i mezzi offerti dal lessico delle parlate del loco, parole proprie del dominio linguistico balcanico, a volte specificamente bulgaro-orientale, dunque termini ben più familiari ai parlanti locali rispetto ai forestierismi greci (qualche esempio: *ѡзеро огнѡно*, *ѡзеро гѡраѡе о дѡврѡ*, *дѡврѡ огнѡна* in luogo di *геѡна*; *жѡрѡць о (прѡво)сѡщѡнѡникѡ* in luogo di *нерѡи*; *жидѡ*, *жидѡвинѡ*, *жидѡвѡскѡ* in luogo di *иудѡи*, *иудѡискѡ*).

C. vengono adottate nuove procedure di formazione delle parole (prefissi, suffissi) e, di conseguenza, le parole composte secondo i vecchi schemi tendono a essere sostituite dalle nuove corrispondenze (qualche esempio: *дѡвѡжди*, *дѡвѡшѡдѡ*, *дѡвѡши* in luogo di *вѡторѡицѡѡ* nonché *вѡторѡе* in luogo di *вѡторѡицѡѡ*).

T. Slavova, sottolineando in maniera marcata il processo B, ritiene tali sostituzioni "pokazatel' za zdravoto ezikovo čuvstvo na preslavskite knižovnici, koi-to otrazjavat po-široko charakternite čerti na živata reč, sažnatelno izbjavvajki sljapoto napodobjavane na grăckite modeli"⁶. Tuttavia è noto che l'attività redazionale dei letterati del circolo di Preslav mira, al tempo stesso, a una maggiore vicinanza formale al modello greco (particolarmente evidente nella tecnica di tradu-

zione applicata, a cominciare dal diffuso utilizzo di calchi strutturali – si veda oltre), che nell'ambito del lessico ben illustra una sostituzione del tipo: *кѡнигѡ* (per ἡ γραφή) della redazione cirillo-metodiana > *писаниѡ* nella redazione di Preslav. Tali fatti, in apparenza inconciliabili o per lo meno contrastanti, sono in realtà molto più semplicemente indici di diverse tendenze in atto contemporaneamente a Preslav.

Le varianti tipiche della II redazione del Vangelo si riscontrano anche in diversi altri documenti della letteratura di Preslav, sia opere originali di autori legati al circolo simeoniano che traduzioni e/o testi redatti in tale centro scrittorio: le parti del codice *Suprasliensis* sottoposte a redazione; traduzioni dell'Esarca, ossia *Esamerone* e *Bogoslovie* (traduzione di Ἐκθεσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως, i 48 capitoli teologici della *Dogmatica* del Damasceno Πηγῆ γνώσεως); il cosiddetto *Sbornik di Simeone*; lo *Zlatostruj* (copie manoscritte dell'XI-XII secolo); la traduzione de *I Discorsi di Gregorio Nazianzeno*; la traduzione de *I Discorsi di Atanasio d'Alessandria contro gli Arianisti*; l'*Omelia contro i bogomili* di Kozma Prezviter e così via⁷.

Cronologicamente l'attività redazionale sulla versione del Vangelo si colloca tra la fine del IX secolo e il primo decennio del X secolo, ossia viene attuata gradualmente in tale lasso di tempo, per poi essere "oficialno utvărdena kato duchoven i deržavničeski akt" intorno al 910⁸.

In UE la presenza dei cosiddetti preslavismi è estremamente ridotta. Inoltre, i pochi casi attestati non hanno – a mio avviso – un valore marcato (redazionale), bensì si spiegano semplicemente come deviazioni alla norma letteraria (scritta e arcaica), come concessioni alla lingua parlata (*živata reč*). In certi casi ciò accade perché nel dominio linguistico balcanico (rispetto a quello moravo-pannonico) il valore semantico di alcuni termini è diverso (sfumature semantiche), ossia la parola viene utilizzata in un'accezione ormai dissimile (così ad esempio *живѡтѡ*) nei Balcani vale ζῶον e non ζῶή, di conseguenza non viene più utilizzato nell'accezione "vita", bensì sostituito in tal senso da *жизнѡ* e/o *житиѡ*).

⁵ Ivi, p. 117.

⁶ Ivi, p. 118.

⁷ Ivi, pp. 24–25.

⁸ Ivi, p. 120.

Preslavismi presenti in UE:

ВЛАСТИ (gr. κατακυριεύω); ВЪРЖВАТИ (gr. πι-
στεύειν); ЖИЗНЬ, ЖИТИЕ (gr. ζωή); КОНЫЦЬ (gr. τέλος,
συντέλεια); ПОСЛОУШЬСТВОВАТИ (gr. μαρτυρέω); ПЛЕМА
(gr. φυλή); СЪБОРЪ е СЪБОРИЩЕ (per il gr. συνέδριον e
συναγωγή).

A petto di tanta penuria, ecco l'elenco, ben più folto,
dei cosiddetti "arcaismi":

БЛАГОДѢТЬ (gr. χάρις);
БОГЪ (gr. μωρός);
ВЕЛИИ (gr. μέγας);
ВЪЗДАТИ (gr. ἀποδίδωμι);
ВЪЗМОЖНО (gr. δυνατόν);
ВЪЛѢСТИ [+ВЪ КОРАБЛЬ] (gr. βαίνω, ἔρχομαι...);
ВЪСКРѢСЕНИЕ [nel senso di "Resurrezione"] (gr. ἀνάστα-
σις);
ВЪИИЖ (gr. διὰ παντος);
ВЪСПРЪ (gr. ἄνω);
ВЪИЯ (gr. τράχηλος);
ВЪСЬ МИРЪ (gr. κόσμος);
ВЪСЯКЪ (gr. πᾶς);
ДРЪВО (gr. δένδρον);
ДѢВА [nel significato di "virgo"] (gr. παρθένος);
ЕТЕРЪ (gr. τις);
ЖРЪТВА (gr. θυσία);
ИГО (gr. ζυγός);
ИОУДѢИ, ИОУДѢИСКЪ (gr. ἰουδαίος);
ИСКРЪ (πλησίον), ИСКРЪНИИ (ὁ πλησίον);
ИСТИНЪНЪ (gr. ἀληθής);
КЛЕВРѢТЪ (gr. σύνδουλος);
КОРАБЛЬ (gr. πλοῖον);
КРОВЪ (gr. στέγη);
КЪНИГЪ (gr. γραφή);
ЛЮБОДѢАННЕ (gr. πορνεία);
ЛЖКВЪ, ЛЖКВЪНЪ, ЛЖКВЪСТВО (gr. πονηρός, πονηρία);
МЛЪВИТИ (gr. θορυβέω, θορυβέομαι);
НАРЕЩИ е НАРИЦАТИ СЯ (gr. καλέω e καλεῖσθαι);
НАСЛѢДНИКЪ (gr. κληρονόμος) е НАСЛѢДОВАТИ (gr.
κληρονομέω);
НЕРОДИТИ (НЕРАДИТИ) е НЕВРѢЩИ (gr. καταφρονέω);
ОСЛАБЛЕНЪ (gr. παραλυτικός);
ОТРОКЪ (gr. παῖς);
ОТЪПОУЩАТИ / ОТЪПОУСТИТИ (gr. ἀφίημι), ОТЪПОУЩЕНИЕ
(gr. ἄφεσις);
ПАСТЪРЪ (gr. ποιμήν);

ПИТѢТИ (gr. τρέφω);
ПОДОБАЕТЪ, ДОСТОЯТИ (gr. δεῖ, χρῆ);
ПОЛЪСЖ ТВОРИТИ, ПОЛЪСА ВЪКАТИ (gr. ωφελέω,
ωφελοῦμαι);
ПОСТЪ (gr. νηστεία) е ПОСТИТИ СЯ (gr. νεστεύω);
ПОСѢТИТИ, ПОСѢЩЕНИЕ (gr. ἐπισκέπτομαι, ἐπίσκεψις);
ПРОКАЖЕНЪ (gr. λεπρός);
ПРѢИХАТИ (-ИДЖ, -ИДЕШИ) (gr. ἔρχομαι, ὑπάγω,
ἐπανάγω, πλέω);
РАВЪ (gr. δοῦλος);
РАДИ (gr. διά, ἔνεκεν);
РИЗА (gr. ἱμάτιον);
СМОКЪВЪНИЦА (gr. συκῆ);
СЪВРАТИ (gr. συνάγω);
СЪВѢДѢТЕЛЬСТВО (gr. μαρτύριον) е СЪВѢДѢТЕЛЬСТВОВАТИ
(gr. μαρτυρέω);
СЪТЪНИКЪ (gr. ἑκατόνταρχος);
СЪТАЖАНИЕ (gr. κτήμα);
ТЪКЪМО (gr. μόνον);
СЪ... ТЪЩАНИЕМЪ (gr. μετὰ... σπουδῆς);
ЦѢСАРЪСТВЕНЕ (gr. βασιλεία);
ШОГЪ (gr. ἐξ ἀριστερῶν e εὐώνυμος);
ЖЕ ЖЕЛѢНО (gr. ἄλυσις);
ИЪЗЫКЪ (gr. ἔθνος), ИЪЗЫЧНИКЪ (gr. ἐθνικός).

I.2. Grecismi

Secondo Jagić "in der Regel gilt der Grundsatz, daß die größere Zahl der unübersetzt gelassenen Ausdrücke den Beweis des höheren Alters eines solchen Denkmals liefert"⁹. In verità, nella stessa opera lo studioso riconosce come ciò non costituisca una regola fissa, giacché si possono verificare casi di rigrecizzazione posteriore. Riprende poi la questione nello studio dedicato all'Apostolo¹⁰. Se nella *Entstehungsgeschichte* sembrava pensare, relativamente alla traduzione originaria del Vangelo, che non fossero esistite delle linee-guida nel tradurre o meno i termini particolari del greco¹¹, qui individua differenti ambiti semantici, specifican-

⁹ V. Jagić, *Entstehungsgeschichte*, op. cit., p. 299.

¹⁰ Idem, *Zum altkirchenslavischen Apostolus* [I Grammatiches und Kritisches: Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse Sitzungsberichte, 191. Band, 2. Abhandlung (1919); II Lexikalisches (1): 193. Band, 1 Abhandlung (1919); III Lexikalisches (2): 197. Band, 1. Abhandlung (1920)], Wien 1919–1920.

¹¹ Idem, *Entstehungsgeschichte*, op. cit., p. 301.

do quali siano quelli in cui il lessico slavo si mostra maggiormente dipendente dal greco: “höhere Kräfte”, “Würdenträger”, “Ämter”¹², “gesellschaftliches Leben”, “Stellung der Individuen”¹³, “Stimmungen des seelischen Lebens”¹⁴, “Ausdrücke für die geistigen Kräfte des Menschen”¹⁵.

Nonostante le obiezioni di alcuni studiosi¹⁶, non vi è dubbio che nelle prime traduzioni i termini accolti come prestiti siano molto numerosi: soprattutto (ma non solo) tecnicismi legati alla liturgia e alla vita ecclesiastica e monacale, termini teologici, nomi propri, nomi di piante e animali esotici, stoffe preziose, monete e così via – termini che, in quanto attestati nella “Parola del Signore”, sono entrati d’autorità a far parte del lessico paleoslavo. In seguito, nell’ambito della II redazione delle Scritture, solo una parte di questi grecismi venne sostituita da termini slavi locali: Dobrev riscontra una settantina di grecismi non slavizzati anche nella parte del *Suprasliensis* sottoposta all’attività redazionale dei letterati della scuola di Preslav¹⁷.

Al di là dei fattori cronologici, l’analisi dei testi dimostra l’opportunità di distinguere tra prestiti necessari, che vengono accolti in slavo dal greco nei casi in cui il concetto veicolato non poggia su un piano di coincidenza delle due culture, e prestiti rari o ricercati, niente affatto indispensabili e caratterizzati da diversi gradi di preziosismo. La maggiore o minore occorrenza di prestiti (nonché il tipo di grecismi in questione) dipende in larga misura da fattori stilistici, dal genere stesso dell’opera (è ovvio che un trattato di teologia presenterà un numero maggiore di termini tecnici), dalle modalità di ricezione dell’opera e dal destinatario. Si prendano a esempio il *Nomocanone* (attribuito a Metodio) e il *Paterik Sinaitico* (attribuito a Metodio, ma in realtà tradotto

in Bulgaria all’inizio del X secolo): i loro traduttori scrivevano evidentemente per membri della propria stessa condizione sociale, un pubblico di monaci colti, iniziati alla cultura cristiana e monastica, per la maggior parte bilingui. I grecismi (anche quelli di tipo ricercato) potevano essere utilizzati in queste opere, destinate verosimilmente alla lettura solitaria nelle celle, in quanto se ne presupponeva l’immediata comprensione. Si danno, è vero, casi in cui la presenza di grecismi può essere indice di poca esperienza e scarsa conoscenza del greco da parte del traduttore, ma in tal caso la traduzione presenta in genere errori grossolani che tradiscono la vera origine di entrambe le cose (prestiti ed errori): non la provenienza del traduttore da un ambiente bilingue, bensì la sua inettitudine.

Le omelie di CP, pur caratterizzate come abbiamo visto da una grande fedeltà alla tradizione cirillo-metodiana (arcaismi *vs.* preslavismi) sono fortemente orientate sull’ascolto, destinate cioè alla predicazione dinanzi a un uditorio di varia estrazione sociale e ispirate ai criteri della massima comprensibilità: i termini non tradotti sono tutti termini tecnici e/o grecismi autorevoli attestati nella traduzione cirillo-metodiana dei Vangeli. Oltre a prestiti come АНГЕЛЪ, ЕВАНГЕЛИЕ, ЕВАНГЕЛИСТЪ, АПОСТОЛЪ sono attestati: ВЛАСФИМИЯ, ВЛАСФИМИСАТИ (gr. βλασφημία, βλασφημεῖν), ДИЯВОЛЪ (gr. διάβολος), ЛИТОУРГИЯ (gr. λειτουργία), МАМОНА (gr. Μαμωνᾶς), ОЛОКАВЪТОМАТЪ (gr. ὀλοκαύτωμα), ПАТРИАРХЪ (gr. πατριάρχης), РАВНИ (gr. ῥαββί), СТАДИИ (gr. στάδιον), ТАЛАНТЪ (gr. τάλαντον).

1.3. Ulteriori caratteristiche del lessico di UE

Oltre alla contrapposizione fondamentale tra arcaismi e preslavismi e alla presenza di uno specifico inventario di grecismi, l’analisi della lingua di UE ha evidenziato l’esistenza di ulteriori sottogruppi lessicali, in parte riconducibili alle categorie già evidenziate da Jagić (sinonimi arcaici, termini in distribuzione complementare, forme secondarie), in parte caratteristiche del solo UE.

Nell’ambito delle coppie sinonimiche e delle coppie di termini in distribuzione complementare già attestate nei testi più antichi, sono presenti in UE:

ДИВИТИ СЯ (gr. θαυμαζώ) sinonimo di ЧОВДИТИ СЯ; НИЩЬ, ОУБОГЪ (gr. πτωχός, πένης);

¹² Idem, *Zum altkirchenslavischen Apostolus*, op. cit., I/2, pp. 29–39.

¹³ Ivi, pp. 39–47.

¹⁴ Ivi, II/3, pp. 3–42.

¹⁵ Ivi, pp. 63–81.

¹⁶ Si veda ad esempio L. Moszyński, “Kryteria stosowane przez Konstantina-Cyryla przy wprowadzaniu wyrazów obcego pochodzenia do tekstów słowiańskich”, *Slavia*, 1969, 38, pp. 552–564.

¹⁷ “това са преди всiчко christijanski i carkovni termini [ad esempio АНГЕЛЪ, АПОСТОЛЪ, ЕВАНГЕЛИЕ, ПАТРИАРХЪ che ritroviamo anche nel nostro testo] [...] nazvanija na voenni i graždanski službi i dlážnosti [...] nazvanija na čuždozemni predmeti, rastenija i životni [...] monetni i parični edinici [ad esempio ТАЛАНТЪ] [...] Za goljama čast ot tezi dumi ne e imalo slavjanobálgarsko sáotvetstvie”, I. Dobrev, “Grăckite dumi v Suprasálskija sbornik i vtorata redakcija na starobálgarskite bogoslužebni knigi”, *Bálgarski Ezik*, 1978 (28), 2, p. 98.

одръ (gr. κράβατος) sinonimo di ложе;
 прѣвѣ (gr. πρῶτον) sinonimo di прѣжде;
 прѣгрѣшение (gr. παράπτωμα) sinonimo di сѣгрѣшение;
 храмѣна, домъ (gr. οἶκος, οἰκία);
 часъ (gr. ὥρα), tipico della locuzione temporale въ тѣ часѣ (rispetto a година).

Sono attestati alcuni dei lessemi che Jagić identifica come secondari (sinonimi sostitutivi di arcaismi) e forme dalle modalità derivative più recenti:

вратъ, братѣна (gr. ἀδελφός) secondario rispetto a братъ, братѣна;
 влѣсти al di fuori delle circonlocuzioni del tipo влѣсти въ корабль cui in origine era limitato;
 доволенъ (gr. ἄξιος) in luogo di достоинъ nella citazione di Mt 8, 8;
 скоро (gr. ταχὺ, ταχέως) secondario rispetto a ѡдро.

Si riscontrano, infine, svariati termini particolari, alcuni non attestati nel canone, ma ricorrenti anche in altri documenti slavo-meridionali dell'epoca, altri che, stando ai dati forniti dai maggiori lessici, sembrerebbero esclusivi del solo UE. In tale campo andranno concentrate le ricerche future sul lessico di UE (verifica di eventuali riflessi delle parlate locali; rapporti con documenti coevi):

вѣдѣти: вѣждѣаше per il greco κατενῆγεν – qui merita attenzione non tanto lo slavo quanto il verbo del greco crisostomico κατενάγω che dunque andrà affiancato agli altri verbi greci (ἀναγκάζειν, κολακεύεσθαι, προτρέπεσθαι, ἐρωτᾶν) che lo slavo вѣдѣти può tradurre;

гнѣводръжанѣ (gr. μνησικαχία);
 жєнатъць attestato in UE a fronte del greco βιωτικός è uno *hapax legomenon* e vale “chi ha preso moglie > laico, chi vive nel mondo”;

звѣрити сѧ per il greco ἐκθηριοῦσθαι;
 казъ a fronte del greco ἀφανισμός è uno *hapax legomenon*;

моль per il greco βρώσις;
 несънисканѣ per il greco ἀκτημοσύνη;
 пластърь a fronte del greco φάρμακον;
 помазанѣ красотъ a fronte del greco περὶ τῶν ἐπιτρίμμασι καὶ ὑπογραφαῖς è uno *hapax legomenon*;
 помазанъ nella citazione di Mt 11, 30 ꙗко мое помазанно естъ in luogo della lezione abitualmente attestata nei Vangeli благо a fronte del greco χρηστός “probo”. La

stessa attestazione nelle *Pandette di Antioco*;

помята attestato in UE a fronte del greco στέγη “tetto” è uno *hapax legomenon* (solo un'altra attestazione nell'*Omeliario di Mihanović*), oggi conservato in alcune lingue slavo-meridionali nonché in ungherese e rumeno col significato di “tettoia, capanna, pagliaio, fienile, stalla”;

прѣродъ: отъ прѣрода a fronte del greco ἀπό τε τῶν τιχτομένων (τιχτω: partorire, generare, produrre). L'uso del sostantivo прѣродъ per “prole” è uno *hapax legomenon*. L'unica altra attestazione fornitaci dai lessici è quella di прѣродъ in unione all'aggettivo чловѣчьскъ per il greco συγγενές nell'*Omeliario di Mihanović*;

прѣтѣкати: богатъиъхъ богатъиъ • и оубогъиъхъ оубогъиъ прѣтѣкаетъ a fronte del greco πλουσίους πλουσίους, καὶ πένητας πένησι παραβάλλει. Il verbo прѣтѣкати – nel senso di “comparare”, per il greco παραβάλλειν – ricorre in UE e ne *I Discorsi di Atanasio d'Alessandria contro gli Ariani*. Sia in greco che in slavo il verbo regge l'Acc della persona o della cosa sottoposta al confronto. Diverso invece è il caso usato per il secondo termine di paragone: al Dat in greco e al Loc in slavo, tratto tipico dello slavo con i verbi prefissati in -при. Ciò è indice della libertà del traduttore, della sua volontà e capacità di adattare il testo che andava traducendo alle strutture della propria lingua;

раченѣ (ѣрως);

сѣпинати (postfazione omelia 48);

тъло, -а (gr. avverbio χαμαί);

degnata di nota è l'espressione полъмъ сръдъца “a malincuore, di malanimo”, letteralmente “a metà cuore”.

In conclusione la testimonianza offerta dall'analisi del lessico di UE mostra che la lingua letteraria slava, una volta trapiantata nei Balcani, rimase ancora in larga misura ancorata alla norma fissata dai primi traduttori, non solo a Ocrida bensì anche a Preslav¹⁸. Ciò vale soprattutto nel corso della fase di innesto della tradizio-

¹⁸ Una volta trapiantata nei Balcani, la tradizione cirillo-metodiana fu seguita fedelmente dalla scuola di Ocrida, diretta da Clemente. Il centro scrittoria fondato a Preslav, invece, adottò una norma lessicale e una prassi traduttoria innovative (si veda meglio oltre il paragrafo *Lingua e tecnica di traduzione*). Non bisogna però pensare che tale complesso di innovazioni sia stato messo in atto in maniera radicale e repentina. Tutt'altro. Nell'ambito della scuola di Preslav, sia sul piano lessicale che su quello della tecnica di traduzione, coesisterono a lungo norma arcaica e nuove tendenze e queste ultime si affermarono lentamente.

ne cirillo-metodiana nei Balcani (dalla morte di Metodio al concilio popolare di Preslav, 885–893), nonché in una certa misura anche nella fase iniziale del regno di Simeone (circa 894–910), caratterizzata dalla coesistenza di elementi arcaici ed elementi innovativi. Non si dimentichi che, per tutta la durata del processo di innesto – prima a Pliska e poi a Preslav, CP opera in stretta collaborazione con il proprio “fratello” (e “glagolita”) Naum, uno dei discepoli “eletti” abbeveratisi alla fonte degli insegnamenti cirillo-metodiani, dunque seguace fedele della norma dei maestri.

Per UE, dunque, vale quanto già stabilito relativamente al lessico del *Triodo*, altra opera di CP: il lessico dell’opera è fortemente arcaico, compreso il lessico delle citazioni bibliche. Il confronto tra le citazioni evangeliche (ovviamente le più ricorrenti tra le citazioni bibliche) in UE e i Vangeli, da una parte quelli canonici, il cui dettato testimonia l’originaria tradizione cirillo-metodiana, dall’altra quelli che recano tracce della redazione di Preslav, ha mostrato che UE si rifa alla versione arcaica del Vangelo¹⁹.

II. LINGUA E TECNICA DI TRADUZIONE

Sin dal periodo più antico della letteratura slavo-antica sono esistite e si sono avvicinate diverse norme traduttorie, ossia ciascun centro scrittorio (o scuola) ha adottato un complesso di principi (teorici, stilistici e tecnici) atti a regolare l’attività traduttoria dei propri adepti. Documenti come il *Folium cyrillicum Macedonicum* (detto anche *di Gil’ferding*) e il *Prologo al Bogoslovie* di Giovanni Esarca possono in qualche misura definirsi manifesti programmatici di una scuola piuttosto che di un’altra (cirillo-metodiana e di Preslav). Lo studio di questi manifesti ha permesso di evidenziarne le linee-guida della teoria della traduzione, ossia le concezioni filosofico-linguistiche che sono alla base della prassi traduttoria seguita. Si fa qui riferimento alla teoria neo-platonica dell’identità ontologica tra parola e idea (forma e sostanza, espressione e contenuto, significante e significato): Verbo = Verità. Tuttavia nelle traduzioni cirillo-metodiane predomina il principio della resa del senso²⁰. In traduzioni di epoca posteriore, invece, i dettami della teoria neo-platonica sono estremizzati tanto da determinare una resa formale dell’originale. Bisogna perciò distinguere tra quello che è il principio-base delle versioni cirillo-metodiane, ossia il criterio della traduzione parola-per-parola (*poslovnij princip*), e il criterio della traduzione formale, letterale (*bukvalnij princip*)²¹. Ad ogni modo è poi l’analisi particolareggiata delle traduzioni stesse delle varie epoche (cirillo-metodiana, slavo-meridionale e così via) e fasi evolutive che ci permette di stabilire concretamente

¹⁹ Il confronto testuale con i quattro Vangeli canonici ha riguardato esclusivamente le citazioni letterali, non i meri riferimenti o le parafrasi. Tale analisi si è rivelata piuttosto complessa e non priva di difficoltà, dato il carattere estremamente composito delle citazioni (commistione di elementi tratti da passi diversi e/o paralleli): in certi casi ciò rende problematico persino stabilire quale sia effettivamente il passo citato e costringe ad analizzare le citazioni per microframmenti, che rivelano una maggiore vicinanza ora all’uno ora all’altro dei Vangeli canonici. Nel complesso si riscontra una maggiore vicinanza al dettato dei Tetra, ma ciò andrà verificato in futuro attraverso uno studio sistematico esteso all’intero documento. Va ribadito che è possibile parlare solo di vicinanza di dettato, e non di coincidenza testuale (come avverrebbe se CP avesse fatto ricorso a una traduzione del Vangelo preconfezionata, ossia già esistente e concretamente disponibile in un codice dal quale ricopiare fedelmente le citazioni necessarie). L’analisi testuale, infatti, ha mostrato che le citazioni sono tradotte da CP ex-novo, in maniera organica al resto del testo (pur continuando ad avere come modello paradigmatico di riferimento – quantomeno sul piano della norma lessicale da seguire – la versione canonica del Vangelo, tradotta dai propri maestri ed evidentemente conosciuta a memoria). In particolare, le citazioni per le quali è possibile operare al contempo un confronto con il greco delle *Catena* (J.A. Cramer, *Catena Graecorum Patrum in novum testamentum. Tomus I: In evangelia S. Matthaei et S. Marci. Tomus II: In evangelia S. Lucae et S. Joannis*, Oxoni 1844) da una parte, e i Vangeli canonici slavi e il *Textus Receptus* greco dall’altra, mostrano che nella stragrande maggioranza dei casi le diversità rispetto al dettato del Vangelo canonico (cambiamenti di numero, diverso ordine della frase, cambiamenti del tempo del predicato, inversioni sintattiche) sono dovute alla fonte greca stessa.

²⁰ Si veda il punto 4. nella sintesi operata da A. Minčeva: “1. Prevodačat njama pravo da pribavja ili da otnema dumi ot teksta, kojto prevežda – princip za svetostta i neprikosnovenostta na religiozno-dogmatičnata literatura. 2. Prevodač se pravi дума srešču дума (sledovatelno, i v saštija slovored) – princip na količestvena i pozicionna identičnost. 3. Važni sa ne dumite sami po sebe si, a tehniat smisāl (РАЗОУМ), kojto e cel na prevoda – princip za primata na sādāžanieto. 4. Kogato poslovnoto sāotvetstvie se prevraštva v bukvalno i vodi do narušavane na smisāla, izpolzuva se drugo izrazno sredstvo. Togava prevodačat e zadālžen da se sāobrazjava samo s predavaneto na sādāžanieto na teksta (na “razuma”) – princip za roljata na smysla kato edinstven korektiv pri disproporcija meždū forma i sādāžanie”, A. Minčeva “Kām vāprosa za Kirilo-Metodievite tradicii v dejnostta na preslavskite knižovnici”, *Ezik i Literatura*, 1982, 37, pp. 30–31; Idem, “Za prevodačeskite principi na Konstantin-Kiril”, *Izsledvanija po Kirilometodievistika*, Sofija 1985, p. 119.

²¹ Si veda E.M. Vereščagin, *Iz istorii vozniknovenija pervogo literaturnogo jazyka slavjan. Pervodčeskaja tehnika Kirilla i Mefodija*, Moskva 1971, pp. 23–70.

quali siano lo stile e le caratteristiche linguistiche delle diverse scuole, dal livello morfologico-sintattico alla formazione delle parole al lessico.

Ciò che Večerka²² definisce il precetto della comprensibilità (*požadavek srozumitelnosti / the maxim of understandability*) conduce i primi traduttori slavi a un approccio che si potrebbe definire di interpretazione dell'originale: è necessario interpretare ciascuna unità semantica (*každou sémantickou jednotku / every semantic unit*) o complesso semantico del modello greco per poterlo trasporre adeguatamente utilizzando i mezzi propri della lingua slava. Conseguentemente può ben verificarsi che a una singola parola del greco (*řecká jednoslovná pojmenování / one-word naming unit*) corrisponda in slavo una perifrasi (o viceversa a seconda dei casi) o che costruzioni implicite vengano sciolte in proposizioni esplicite. Conseguenza immediata del principio interpretativo è infatti la chiarezza espressiva (*výrazová explicitnost / explicitness of expression*) che può indurre ad aggiungere elementi non presenti nell'originale o viceversa a omettere elementi che risultino del tutto superflui in slavo. Altro tratto caratteristico dello stile e della poetica delle traduzioni cirillo-metodiane consiste nello sforzo costante di evitare la ripetizione di uno stesso termine o di una stessa costruzione sintattica a breve distanza: si parla a tal proposito di *variatio* stilistica (*stylistická disimilace / stylistic dissimilation*). Ma anche di *varatio* contestuale o interpretativa, laddove la *variatio* è determinata dall'interpretazione del contesto (*kontextově podmíněná výrazová variabilita / contextually conditioned variability of expression*). In altre parole, anche in questo caso molto spesso abbiamo a che fare con una conseguenza diretta del principio interpretativo: uno stesso termine del greco può essere reso in modi diversi in slavo a seconda del senso conferitogli dal contesto: così βλέπω può essere tradotto con зрьѣти, видѣти e влюсти са (viceversa termini diversi del greco che risultino equivalenti per lo slavo possono essere resi in maniera indifferenziata: ad esempio ἀγαπάω e φιλέω con любити). Particolarmente significativo a tal proposito è il caso di βάλλω per il quale nella versione slava del Vangelo sono utilizzati 33 diversi verbi. Ciò

dipende in larga misura dal rispetto della combinabilità sintagmatica propria alle parole slave, in virtù della quale per “gettare in prigione”, dove “gettare” si combina al sostantivo тъмъница, va usato il verbo вьсадити, mentre in combinazione con вода о вино e sim. βάλλω sarà tradotto вьлнѣти e con камене saranno utilizzati i verbi вьзрьѣши о мѣтати, e così via.

Si è soliti ritenere che, una volta trapiantata nei Balcani, la tradizione cirillo-metodiana sia stata proseguita fedelmente nell'ambito della scuola di Ocrida, diretta da Clemente. Il centro scrittoria fondato a Preslav, invece, avrebbe progressivamente adottato una prassi traduttoria propria, caratterizzata da un alto grado di rispondenza formale al modello greco sin nella resimitazione dell'ordine delle parole e dunque della sintassi dell'originale. Ciò dunque significa grecizzazione della lingua, a cominciare da un numero crescente di proposizioni infinitive con soggetto in Acc ad imitazione del greco (laddove le traduzioni cirillo-metodiane preferiscono il Dat + infinito, e/o in ogni caso un uso diversificato di costrutti participiali, Dat + infinito, Acc + infinito al fine di evitare ripetizioni – *Variatio* stilistica). A volte la reggenza dei verbi slavi, la combinabilità sintagmatica propria alle parole slave, nonché i costrutti preposizionali tipici non vengono più rispettati in favore di un appiattimento pedissequo sulla sintassi del modello greco. Si osserva un utilizzo crescente del pronome relativo nella traduzione dei costrutti articolati del greco e dei participi sostantivati greci, laddove nelle traduzioni cirillo-metodiane tale mezzo è utilizzato in corrispondenza dell'articolo greco limitatamente ai casi di infinito sostantivato o alle costruzioni relative senza copula. L'influenza del greco a livello formale è evidente anche nell'ambito della formazione delle parole: numerosi sono perciò i calchi strutturali a fronte di un uso più limitato di parole composte nelle traduzioni cirillo-metodiane, in cui peraltro si osserva una certa preferenza per i composti analitici. Altri casi in cui si contrappongono le norme arcaiche da una parte (tradizione cirillo-metodiana) e le tendenze innovative delle traduzioni posteriori dall'altra sono la traduzione del Gen di possesso greco e la traduzione del passivo: i rapporti di specificazione / possesso (in corrispondenza del Gen in greco) sono resi in slavo con il Gen o il Dat di possesso o piuttosto con aggettivi; da notare inoltre

²² Si veda R. Večerka, “Vliv řečtiny na staroslověňštinu”, *Listy Filologické*, 1971 (94), 2, pp. 145–147; Idem, “The influence of Greek on Old Church Slavonic”, *Byzantinoslavica*, 1997 (58), 2, pp. 379–380.

è anche l'utilizzo delle forme pronominali *mi, ti, si* in luogo degli aggettivi *moi, tvoi, svoi* (tratto balcanico che si ritiene bulgaro-orientale). Il passivo greco è reso in slavo analiticamente con il participio passivo in unione al verbo *byti* oppure con il riflessivo. Estremamente interessanti in tal senso sono i casi in cui uno stesso testo, ad esempio lo *Slovo per i quaranta martiri di Sebaste* e lo *Slovo di Epifanio sulla discesa agli inferi*, si presenta in redazioni diverse (arcaica e di Preslav) all'interno di sborniki diversi (ad esempio *Suprasliensis, Clozianus* e *Germanov Sbornik*). In questi casi, infatti, è particolarmente evidente la contrapposizione delle due scuole sul piano dei mezzi espressivi utilizzati nella traduzione (oltre agli elementi già rilevati, si osservi l'utilizzo di *ne mošti* + infinito contrapposto a *da ne* + presente nella traduzione dell'imperativo negativo del greco; il complemento d'agente espresso allo Strum piuttosto che con *otō* + Gen, dovuto all'influenza del greco $\text{ὀπό} + \text{Gen}$; e infine, a livello di forme grammaticali, la contrapposizione tra forme arcaiche di participio passato attivo dei verbi di IV classe in *-b, -bši* e forme posteriori in *-vō, -vōši*).

L'attuazione di tale complesso di innovazioni ha richiesto un periodo non breve. Nell'ambito della scuola di Preslav, sia sul piano lessicale (si veda sopra) che su quello della tecnica di traduzione, norma arcaica e spinte innovative coesistono a lungo, e queste ultime si affermano lentamente. La tradizione cirillo-metodiana continua a essere vitale a Preslav come a Ocrida²³, sebbene affiancata dalla tendenza a una maggiore aderenza al modello greco anche sul piano della forma. L'epoca di Simeone va perciò distinta in una fase iniziale (circa 894–910), caratterizzata dalla coesistenza di elementi arcaici ed elementi innovativi, e una seconda fase che è quella di massima fioritura della giovane scuola. Solo attraverso la coesistenza, o forse il graduale avvicinarsi, di diversi metodi di traduzione nell'epoca di Simeone si può spiegare infatti il diverso grado di dipendenza dal modello greco, nella resa dei composti, di due tradu-

zioni, i *Discorsi di Gregorio Nazianzeno* e le *Pandette di Antioco*, entrambe eseguite nell'ambito della scuola di Preslav.

Ancor più persistente deve essere stata la tradizione cirillo-metodiana nella fase di transizione compresa tra la morte di Metodio (885) e l'avvio ufficiale della scuola di Preslav (893/894). Come è noto, è in questo lasso di tempo che si colloca la composizione di UE, la cui tecnica di traduzione analizziamo qui di seguito. Prima però va spesa qualche parola riguardo ai concetti di “doppia traduzione” e “traduzione esplicativa” così come sono intesi nella tecnica di traduzione dell'Esarca, che è considerato uno degli esponenti di primo piano della scuola di Preslav. Tali procedimenti sono stati studiati approfonditamente da Hansack²⁴ a cominciare dalle traduzioni sicuramente risalenti all'Esarca, come l'*Esamerone* [Šest] e il *Bogoslovie* [Bog], e proprio il ritrovamento di questi stessi procedimenti nella traduzione slava della *Vita del Crisostomo di Giorgio d' Alessandria* [V. Ch.] gli ha permesso di attribuirgli all'Esarca o a un suo adepto. Tali procedimenti (*Doppelübersetzung* e *Wörterklärung durch Umschreibung*) vanno distinti da casi più o meno sporadici di traduzione per raddoppiamento o di traduzione interpretativa che possono riscontrarsi anche in testi più antichi, il cui unico scopo è una maggiore comprensione del testo²⁵. Secondo Hansack, il procedimento della doppia traduzione dell'Esarca va ricondotto alle teorie linguistiche neoplatoniche²⁶. Nei casi di traduzione doppia, la parola dell'originale viene raffigurata (*Abbildung*) tramite due

²⁴ Si vedano E. Hansack, *Die Vita des Johannes Chrysostomos des Georgios von Alexandrien in kirchenslavischer Übersetzung. 1. Band* [Monumenta Linguae Slavicae Dialecti Veteris. Fontes et Dissertationes X (10, 1)], Würzburg 1975; Idem, “Zum Übersetzungsstil des Exarchen Johannes”, *Die Welt der Slaven*, 1979 (24), 1, pp. 121–171; Idem, *Die Vita des Johannes Chrysostomos des Georgios von Alexandrien in kirchenslavischer Übersetzung. 2. Band* [Monumenta Linguae Slavicae Dialecti Veteris. Fontes et Dissertationes XIII (10, 2)], Freiburg I. Br. 1980. Gli esempi slavi citati da Hansack, e riportati di seguito, sono in trascrizione.

²⁵ “Der triviale Typ der Wörterklärung, wie er sich in den meisten älteren Texten findet (= Erläuterung neu eingeführter Wörter und Begriffe [...]) ist hier nicht gemeint”, E. Hansack, “Zum Übersetzungsstil”, op. cit., p. 168, n. 26. In altre parole una traduzione del tipo *ikonachō* (sicuramente per εἰκόσιν) *ježe sqw obrazi ježe po stēnamō pišqō* (Šest. I, 171, 24–27), in cui un prestito viene affiancato da un'esplicazione interpretativa (e altri esempi simili in cui a essere interpretati possono essere termini rari, inusuali o marcatamente *knižnye* con altri più semplici e comuni) sono propri anche a testi più antichi.

²⁶ Ivi, pp. 168–169. Si veda anche E. Hansack, *Die Vita*, op. cit., 2, pp. 24–25.

²³ Oggi la tradizionale contrapposizione Ocrida / Preslav è spesso ridimensionata. Si ritiene infatti che tra i due centri esistessero intensi rapporti (scambio di opere e di persone: autori, traduttori e redattori che facevano da tramite tra il centro e la provincia) e dunque un'influenza reciproca. C'è anche chi rifiuta in blocco l'idea dell'esistenza di due scuole separate. Ad ogni modo uno studio esaustivo della problematica non è ancora stato eseguito.

termini distinti rispettivamente riferentesi alla forma e al contenuto (significante e significato). Qualche esempio: Šest. I, 233, 4–5 *rodō i jestvstvo* a fronte del greco φύσιν per “natura”; V. Ch. 169, 17 *otpadša i grěšivša* per ἐκπεσόντες; V. Ch. 159, 8 *jedinii. . . rekše črnorizci* a fronte del greco μονάζοντες per “monaci”. Accanto alla traduzione doppia, atta a denotare gli elementi costitutivi di metafore linguistiche sul piano della forma e del contenuto, si riscontra nell’opera dell’Esarca anche un procedimento atto a denotare gli elementi costitutivi di metafore letterarie sul piano della forma e del contenuto, ossia la “traduzione esplicativa per perifrasi” (*Wörterklärung durch Umschreibung*). Le traduzioni esplicative sono riconoscibili per il fatto che “die erklärte Textstelle nur im Textzusammenhang der Erklärung etnspricht”²⁷. Qualche esempio: Šest. I, 273, 1–3 *dělesa dñnevñnaa. . . rekše světblaa* “le opere del Giorno, cioè della Luce” (fa riferimento a Gn. 1, 5); V. Ch. 299, 16 *sudnyj i odatnyj* a fronte del greco ἀνταποδόσεως (si intende il giorno del “Giudizio”, in cui a ciascuno sarà “restituito” il corrispettivo delle proprie azioni).

II.1. *Composti: tipologie di calchi strutturali sul modello greco*

Il greco, in quanto lingua modello, ha contribuito sin dalla nascita della lingua letteraria slava all’attivazione di prefissi e suffissi come mezzi per la formazione delle parole. Così ad esempio *nomina agentis* del greco con suffissazione finale -της, -ευς, -τωρ, -τηρ trovano la loro controparte slava in parole terminanti in -telb, -ikō, -ьcb, -ьca, *nomina actionis* greci in -σις, -μα, -η, -ία, -μός vengono resi in slavo con sostantivi verbali in -ije e *nomina qualitatis* con suffisso in -ία, -της, -σύνη, -μός, -σις con sostantivi terminanti tanto in -ije quanto in -vstvo e -vstvije (si prenda il caso di ἀπιστία: *nevěrije / nevěrstvo / nevěrstvije*). Nell’ambito della prefissazione (tanto verbale, che nominale e aggettivale) si osservano corrispondenze del tipo: al greco α- privativo corrisponde lo slavo *ne-* o *bez-*, al greco ἀνα- lo slavo *vōz-*, al greco δια- lo slavo *raz-*, al greco ἐκ- lo slavo *iz-* (in UE anche *prě-* a seconda del senso), al greco ἐν- lo slavo *vō-*, al greco ἐπι- lo slavo *na-* (in UE anche *po-*), al greco κατα- lo

slavo *o-* oppure *nizō-* a seconda del senso, al greco συλλο slavo *š-*, al greco ὑπο- lo slavo *podō-*.

Nella stragrande maggioranza dei casi CP in tale ambito si limita a usare i mezzi attivati dai suoi predecessori e maestri, secondo le regole ereditate da chi ha dato avvio alla lingua in cui egli scrive. Conseguentemente il confronto con il greco, laddove è possibile, delinea un quadro di correlazioni piuttosto variegato, non corrispondenze biunivoche del tipo: al suffisso x del greco corrisponde sempre il suffisso y dello slavo. Ci limitiamo a riportare qualche esempio tratto dalla prima omelia²⁸:

67^a, 13 *взидете* a fronte del greco ἀνέβησαν (prefisso verbale iniziale);

67^a, 14 *за оунизниє* a fronte del greco διὰ ῥαθυμίαν (suffisso verbale finale);

67^a, 16–17 *да не прѣсѣчете* a fronte del greco ὥστε μὴ ἐγκόψαι (pref. verb. in.);

67^a, 17–18 *оучительства* (sostantivo *оучитель* + suff. -stvo) a fronte del greco τὴν διδασκαλίαν derivato dal sostantivo διδάσκαλ(ος) + suff. -ία;

67^b, 3–4 *повелѣниє* a fronte del greco ἐπίταγμα (pref. verb. in. e suff. verb. fin.);

67^b, 6 *взстаниє* a fronte del greco τὴν ἀνάστασιν (pref. verb. in. e suff. verb. fin.);

67^b, 3 *тѣшаниємъ* a fronte del greco μετὰ... σπουδῆς (suff. verb. fin.);

67^b, 19–20 *взлѣганиє* a fronte del greco τὴν... ἀνάκλισιν (pref. verb. in. e suff. verb. fin.);

68^a, 1–2 *подражаниє* a fronte del greco ὑπόδειγμα (pref. verb. in. e suff. verb. fin.).

Dunque già la disamina della prima omelia evidenzia come, nell’ambito della formazione delle parole, CP sembri avere una certa preferenza per i sostantivi a suffissazione finale in -(n)ie (-anie; -enie). Nella stragrande maggioranza dei casi si tratta di derivati deverbativi, che ritroviamo anche nelle componenti iniziali e finali, dunque originali, delle omelie di CP²⁹, in cui l’uso di

²⁸ Numerazione del foglio, della colonna e della riga fanno riferimento all’impaginazione del sinodale [Sin 232], posto a base dell’edizione delle sette omelie. In seguito, nei casi in cui riportiamo anche varianti presenti negli altri testimoni, questi ultimi saranno indicati con lettere: G [Sankt Peterburg, RNB, Gilf. 32]; W [Wien, ÖNB, Cod. Slav. 12]; H [Athos, Hil. 385].

²⁹ Qui di seguito gli esempi tratti da prefazioni e postfazioni alle omelie saranno accompagnati da abbreviazioni (pref. om.; postf. om.) seguite dal numero d’ordine dell’omelia stessa.

²⁷ E. Hansack, “Zum Übersetzungsstil”, op. cit., p. 169; Idem, *Die Vita*, op. cit., 2, p. 25.

tali formazioni non è più indotto dal greco, bensì ormai patrimonio del lessico slavo (ad esempio 68^rb, 19 *ПОКЛАНѢННІЕ* postf. om. 1).

Tra i sostantivi a suffissazione finale in *-nie* è degna di nota la forma con prefissazione negativa *НЕВЕЛИЧАНИЕ* “mancanza di alterigia” che ricorre nella prefazione all’omelia 14 (71^va, 15–16), una neoformazione (assente nel canone) ben appropriata al contesto (si veda il sostantivo immediatamente precedente *ПОКОРЕНИЕ* “umiltà”), a differenza del composto in *-stvo* attestato nel passo parallelo dell’omelia 33: *НЕВЕЛИЧЬСТВА* (a fronte del greco *ἄτυφον*)³⁰. Bisogna forse pensare che CP ignorasse la differenza tra *ВЕЛИЧАНИЕ* e *ВЕЛИЧЬСТВО*, “alterigia” e “magnificenza”? O piuttosto che abbia fatto prevalere il principio della *variatio* stilistica (si veda oltre) a dispetto della resa esatta del senso?

Qualche altro esempio di derivati con prefissi e suffissi di vario tipo:

71^va, 13–15 (pref. om. 14) *ПОКОРЕНИЕ* ma nel passo parallelo dell’omelia 33: *КРОТОСТЬ* con il suffisso per sostantivi astratti in *-ostv* (in greco τὸ ἐπιεικής); 72^va, 6 *ИЗВѢЩЕНИЕ* a fronte del greco τὴν ἀπόδειξιν; 72^va, 14 *ПРИВНДѢННІЕ* per il greco φαντασία; 115^rb, 14–19 *КРѢПОСТИ / ОУТВЕРЖДЕНИЕ / ПРИВѢЖИЩЕ / ИЗБАВИТЕЛЬ* (pref. om. 23); 116^rb, 12–13 *НА ВЪПРОШЕНИЕ* per il greco πρὸς ἐρώτησιν ma anche *ВЪПРАШАНИЕ* sempre a fronte del greco τὴν ἐρώτησιν (116^va, 5–6) e al pl. *ВЪПРАШАНИЯ* per il greco τὰς ἐρωτήσεις (116^vb, 2–3); 117^rb, 6 *ГОСПОДСТВО* a fronte del greco τὴν κυριότητα; 117^rb, 8 *СЪИНОВЬСТВА* a fronte del greco τῆς υἰότητος; 211^rb, 3 *ВЕЧЬСТИИ* a fronte del greco ἀτιμία; 211^va, 1 *СЪДИЩЕ* a fronte del greco τὸ δικαστήριον; 211^vb, 9–10 *РАЗЛЖЧЕНИЕ* a fronte del greco ἡ... διαίρεσις; 211^vb, 11–13 *СЪ... ИСПИТАНИЕМЪ* a fronte del greco μετὰ ἀκριβείας; 211^vb, 14–15 *ОТЪ СТОЯННІА* a fronte del greco ἀπὸ τῆς στάσεως; 212^ra, 9 *НЕПЛОДОВІЕ* a fronte del greco τὸ ἄκαρπον; 212^vb, 10–11 *ВЪ БРАТЪСТВО* a fronte del greco εἰς ἀδελφότητα; 213^rb, 6–13 *ОСЖДАЕМІИ... ОСЖДАЕТЪ* a fronte del greco καταδικαζόμενοι... καταδικάζει e inoltre 214^rb, 9–10 *ОСЖДЕНИЕ* a fronte del greco κατάκρισιν; 217^vb, 16–17 *ПРѢСТЖПАЖЩЕ* a fronte del greco παραβαίνοντες; 218^rb, 5–6, 10–11 *ОБЛОЖАИ СИ* a fronte del greco ὁ...

περιβαλλόμενος e *ОБЛОЖИТЪ НА СЯ* a fronte del greco ἑαυτῷ περιθῆ; 218^va, 4–5 *ИЗГЪНА* a fronte del greco ἐξέβαλεν; 218^va, 7–8 *ВЪНОСИТЪ СЛОВО* a fronte del greco τὸν... εἰσάγει λόγον; 218^vb, 12–13 *ПРѢВЪИВАЖЩА* a fronte del greco διαμένοντος; 219^rb, 8–9 *НЕГЪБЛЕМЪ* a fronte del greco ἀμείωτον; 221^rb, 6 *ОТЪ ПРѢДЪТЧА* a fronte del greco παρὰ τοῦ προδρόμου.

Oltre a derivati per suffissazione e/o prefissazione, si osservano casi di:

1. composti in cui il I membro è costituito da un avverbio o da un aggettivo avverbializzato (tema dell’aggettivo + vocale di raccordo) e il II membro è costituito da:

1a. un sostantivo: 214^vb, 1–2 *ЛИХОИМАННІЮ* a fronte del greco πλεονεξία.

1b. un aggettivo: 117^rb, 8–9 *РАВНОЧЬСТЪНОЕ* a fronte del greco τὸ ὁμότιμον, 117^vb, 6–7 *МЪНОГОГЛАВЪНОЖ* a fronte del greco πολυκεφάλου.

1c. una voce verbale: 72^vb, 7–8 *ДЪЛЪГОТЪРПА* a fronte del greco μακροθυμῶν (con *ДЪЛЪГО-* a fronte di *μακρο-*: l’idea di dimensione, misura quantitativa del greco è sostituita da un’idea di durata, misura temporale dello slavo); 213^ra, *БЛАГОСЛОВЕНИИ* a fronte del greco οἱ εὐλογημένοι; 213^rb, 1–2, 3 *БЛАГОСЛОВЕНОМЪ* a fronte del greco εὐλογημένους.

2. composti in cui I e II membro sono costituiti da sostantivi: 212^va, 5 *ЗАКОНОВАВЪЦЪ* a fronte del greco ὁ νομοθέτης (il II membro è a sua volta derivato da un verbo + suffissazione finale per *nomina agentis*); 214^vb, 2–3 *ГНѢВОДРЪЖАННІЮ* a fronte del greco μνησικαχία (inversione di I e II membro e traduzione libera del termine / interpretazione del senso – a tal proposito si veda oltre il paragrafo Principio interpretativo); 228^rb, 20–21 *НЕЛИЦЕМѢРИЕ* per ἀπροσωπολήπτον “mancanza di ipocrisia”, in questo caso il composto è tripartito: prefisso iniziale (α- privativa del greco cui corrisponde la negazione in slavo) + sostantivo (il greco πρόσωπον vale lo slavo *лице* “volto”) + derivato verbale (l’aggettivo greco ληπτός letteralmente “prendibile” deriva dal verbo λαμβάνω, dunque: prendere un volto > assumere una maschera > ipocrisia. Parimenti in slavo l’ultimo elemento del composto deriva dal verbo *мѣрити* “misurare”, dunque la sequenza interpretativa è la stessa: misurare/indossare un volto > assumere una maschera > ipocrisia).

³⁰ A fronte del greco τὸ ἄτυφον è attestato anche il composto *НЕГРЪДѢННІЕ* (72^va, 10–11).

Si verificano anche casi di disaccordo tra slavo e greco:

1. a parole composte del greco corrispondono in slavo sostantivi derivati per suffissazione e viceversa. Riportiamo solo due esempi: 67^ra, 8 СЪТЪНИКЪЗ a fronte del greco ἑκατόνταρχος, il greco utilizza la radice del numerale “cento” + la radice di “comando”, per coniare il composto “capo di cento uomini”, cui in slavo corrisponde un sostantivo derivato dalla radice di “cento” + uno dei suffissi usati per formare *nomina agentis*; 228^ra, 14 СТРАСТОТЪРЪПЪЦЪ a fronte del greco ἀθλητής, in questo caso, viceversa, il sostantivo semplice greco è reso con un composto in slavo, che peraltro ne interpreta il senso (a tal proposito si veda oltre il paragrafo Principio interpretativo).

2. a parole greche corrispondono in slavo sintagmi o perifrasi analitiche (*multi-word naming unit* quale procedimento tipico delle traduzioni cirillo-metodiane)³¹: 73^ra, 18–20 ДѢИШНИХЪ НА НЪИ КОВЪЗ per il greco τοὺς ἐπιβουλεύοντας (ДѢИШНИ КОВЪЗ per il semplice ἐπιβουλεύω); 230^ra, 1–2 МЖИТЕЛЬНА ЕСТЬ ПОХОТЬ ВЛАСТЬ ЛЮБИТИ a fronte del greco τυραννικὸν ὑπάρχει τὸ τῆς φιλαρχίας πάθος (ВЛАСТЬ ЛЮБИТИ per φιλαρχία).

Nel complesso il testo non presenta un gran numero di composti, come invece è tipico di altri documenti dell'epoca, di poco più tardi. Ad ogni modo è importante notare che ciò che Voß definisce “der Innovationsmechanismus der Kompositabildung”³², ossia la capacità dello slavo di dare origine a composti, indipendentemente dall'impulso fornito dall'originale (dunque nelle prefazioni e postfazioni), rimane prettamente legata a pochi modelli produttivi: per lo più abbiamo a che fare con composti che presentano al I membro χριστο-, βογο-, чловѣко- oppure aggettivi qualificativi avverbializzati come благо-, мило-, е злато- negli svariati epiteti utilizzati per il Crisostomo.

Si osservino infine le diverse possibilità di traduzione del greco ἄρετή (che Hansack classifica tra gli *Unechte Komposita*)³³ testimoniate in UE: ДОВОЛЕНИЕ, ДОВОРОЕ ИЗВОЛЕНИЕ, ДОВРАМ ДѢТѢЛЬ е ДОВОРОДѢТѢЛЬ. Qual-

che attestazione: 67^ra, 2–3 ДА ОУВѢМЪЗ ДОВОРОЛЕНИЕ СЪТЪНИЧЕ per il greco ἵνα μάθωμεν τὴν ἄρετὴν τοῦ ἑκατοντάρχου; 116^ra, 18–19 НАЧАТЪКЪЗ ЖЕ ДОВОРАГО ИЗВОЛЕНИЕМ ЛЮБЪВЕ per il greco τὴν δὲ ἀρχὴν τῆς ἀρετῆς τὴν ἀγάπην; 210^vb, 6–9 ВЪЗВЕДЖЪТЪЗ НЪИ • НА КРАИНИИ СТЕПЕНЬ ДОВРЪИМ ДѢТѢЛИ “ci inducono [i comandamenti] al massimo grado di virtù”. In quest'ultimo caso non disponiamo del confronto con il greco, giacché il passo è tratto dalla prefazione all'omelia 47, ma in altre omelie, non rientranti nel novero di quelle editate, si registrano ulteriori attestazioni di ДОВРА(М) ДѢТѢЛЬ in forma analitica o ДОВОРОДѢТѢЛЬ in forma sintetica. Ne riportiamo solo qualche esempio: 153^vb, 16–17 МЪИ ПРОВОУДѢМЪЗ ВЪ ТОИ ДОВОРОДѢТѢЛИ “vivremo secondo virtù” (postf. om. 33); 176^va, 2–3 НЕ ЯКО ЧАСТЪЮ ДОВРЪИ ДѢТѢЛИ СОУЩА confrontabile con il greco delle *Catena* ὡς οὐκ ἐν μερικῇ ἀρετῇ³⁴. Dunque in UE ἄρετή è reso a volte con un sintagma analitico (aggettivo ДОВРЪИ + sostantivo ИЗВОЛЕНИЕ oppure ДѢТѢЛЬ), a volte con composti sintetici (aggettivo avverbializzato + sostantivo ВОЛЕНИЕ oppure ДѢТѢЛЬ). Nel canone per ἄρετή è attestata solo ДОВРАМ ДѢТѢЛЬ, ed è questa la forma che prevale anche in UE.

II.2. La resa dell'articolo greco

Nei testi più antichi solo il pronome relativo slavo è in certi casi utilizzato per rendere l'articolo greco. Il pronome dimostrativo, invece, non ha originariamente questa funzione. Inoltre solo in testi posteriori il tentativo di imitare l'articolo greco conduce all'uso ipertrofico di forme corrispondenti in slavo.

Per quanto concerne il nostro testo, bisogna innanzitutto osservare che in UE prevalgono i casi in cui l'articolo greco non viene affatto reso. Laddove si tenta di renderlo, viene utilizzato per l'appunto il pronome relativo. Nei casi in cui un pronome dimostrativo slavo si trovi unito a un sostantivo, il passo greco corrispondente (quando attestato) presenta a sua volta una sequenza del tipo articolo + pronome dimostrativo + sostantivo, conseguentemente il pronome slavo traduce semplicemente il pronome greco e non l'articolo. Esiste una sola eccezione, la traduzione della sequenza Ὁ μὲν... ὁ δὲ, che può essere resa in slavo con ОВЪ... А ДРΟΥГЪИИ o altre forme simili: 72^vb, 20–21 ОВО НЕ ЯВЛЕНО • ОВО

³¹ Si veda R. Večerka, “The influence”, op. cit., p. 367.

³² Ch. Voß, “Möglichkeiten der statistischen Analyse der kyrillomethodianischen Lexik und Wortbildung in diachronischer Perspektive”, *Byzantinoslavica*, 1998 (49) 2, p. 362.

³³ E. Hansack, *Die Vita*, op. cit., 1, pp. 23–24.

³⁴ J.A. Cramer, *Catena*, op. cit., 1, p. 11, r. 7.

же ѡβѢ a fronte del greco τὸ μὲν ἀφανές, τὸ δὲ φανερόν, 211^b, 21 – 212^a, 9 овзи козьлища нарича овзи же овьца • да овѣхъ • неплодове покажетъ... овѣхъ же мзнога привзитъка a fronte del greco τοὺς μὲν ἐρίφια καλῶν, τοὺς δὲ πρόβατα • ἵνα τῶν μὲν τὸ ἄκαρπον δείξῃ... τῶν δὲ τὴν πολλὴν πρόσοδον. Diversamente però in Sin 67^a, 3–10 a fronte del greco Ὁ μὲν λεπρὸς καταβάντι ἀπὸ τοῦ ὄρους προσῆλθεν • ὁ δὲ ἑκατόνταρχος οὗτος εἰσελθόντι εἰς Καπερνάουμ lo slavo presenta il dettato прокажензи оубо сзшьдзшоу нсоусови сз горзи • пристѣпи кз немоу • а сзтъникъ кз взлѣзшоу вз капернаоумъ: non viene reso né l'articolo del greco né il pronome dimostrativo. Essendo gli articoli seguiti da sostantivi il rapporto di contrapposizione Ὁ μὲν... ὁ δὲ risulta esplicito e può essere reso dalla semplice congiunzione avversativa a.

In UE il pronome relativo slavo funziona da equivalente dell'articolo greco³⁵ nei seguenti casi:

1. nella traduzione di infiniti sostantivati del greco (casi retti): 72^a, 14–15 еже вѣдѣти a fronte del greco τὸ... εἰδέναι; 116^a, 7–8 еже любити нскрънѡаго a fronte del greco τὸ ἀγαπᾶν τὸν πλησίον; 116^b, 5–6 еже... ρεши a fronte del greco τὸ... εἰπεῖν; 213^b, 1–2 еже благословеномъ взити a fronte del greco τὸ εὐλογημένους εἶναι; 217^b, 15–18 еже... влѣдоу ѡвити са a fronte del greco τὸ... ὡχρόν φαίνεσθαι; 218^a, 14–15 еже помазати са a fronte del greco τὸ ἀλείφεσθαι; 218^b, 21 – 218^a, 1 еже прѣзьрѣти a fronte del greco τὸ... ὑπερορᾶν; 219^a, 20–21 еже инѣмъ хранити инѣнне a fronte del greco τὸ τηρεῖν ἐτέροις τὰ κείμενα; 227^a, 21 – 227^b, 1 еже сѣсти о деснѣж и о шюж a fronte del greco τὸ δὲ καθίσαι ἐκ δεξιῶν μου καὶ ἐξ εὐωνύμων;

si osservi anche il caso di: 72^b, 16–18 еже... грѣхзи распоустити a fronte del greco τὰ ἁμαρτήματα λῦσαι, in cui еже dello slavo sostantivizza l'infinito, mentre in greco l'articolo τὰ si riferisce al complemento oggetto;

2. in corrispondenza dell'articolo greco anche davanti a forme verbali esplicite (spesso si tratta di *quoted clauses*³⁶ per usare la terminologia di Večerka), caso in cui corrisponde perfettamente alla propria funzione di pronome relativo con valore di “che”, “il fatto che”, “cioè”: 116^b, 18–19 еже взлѡубиши a fronte del gre-

co τὸ ἀγαπήσεις; 212^b, 9–10 еже вззалъкахъ a fronte del greco τὸ “ἐπέινασα”; 217^b, 9–10 а еже казатъ лица своѡ a fronte del greco τὸ δὲ “ἀφανίζουσι τὰ πρόσωπα αὐτῶν”; 221^a, 14–15 еже во оврѣтохомъ a fronte del greco τὸ “εὐρήκαμεν”; 222^a, 8 еже гради и виждъ a fronte del greco τὸ δὲ “ἔρχου καὶ ἴδε”;

3. in circonlocuzioni attributive costituite da preposizione + sostantivo (*prepositional phrases*)³⁷: 213^b, 13–14 за взхождение еже вз тъмъницѣ a fronte del greco ἀντὶ εἰσόδου τῆς εἰς τὸ δεσμωτήριον (in questo caso alla costruzione slava con il pronome relativo corrisponde in greco un sostantivo articolato in caso genitivo). Un altro caso interessante (*relative clauses with a complement without copula*)³⁸ si osserva nell'omelia 12 (67^b, 19–21): al costruito greco τὴν ἐν τοῖς κόλποις τῶν πατριαρχῶν ἀνάκλισιν nel testo slavo corrisponde взлѣганне еже на патрнарсѣхъ (ove peraltro lo slavo riduce ἐν τοῖς κόλποις τῶν πατριαρχῶν al solo на патрнарсѣхъ – si veda oltre il paragrafo Trasformazioni sintattiche).

Dunque, complessivamente, in UE il pronome relativo slavo è utilizzato a fronte dell'articolo greco secondo le stesse modalità delle prime traduzioni slave.

Un altro mezzo riscontrabile in UE per esprimere l'idea di determinazione è rappresentata dalla cosiddetta forma pronominale o determinata, ovvero dall'utilizzo di aggettivi e participi in forma pronominale a fronte di aggettivi e participi del greco preceduti da articolo. Così ad esempio a fronte del greco τὸ καταδεέστερον viene utilizzato in slavo мъньшеε aggettivo di grado comparativo (N-A sg n) di forma determinata con ampliamento in -ъ – (72^a, 2) mentre poco prima ne viene utilizzata la forma indeterminata senza ampliamento мъне in funzione di predicato nominale a fronte del greco εὐκολον. Qualche altro esempio: 72^a, 3 вольшеε a fronte del greco τὸ μεῖζον; 72^a, 15–16 взивъшеε a fronte del greco τὸ γινόμενον; 73^a, 3–4 логъшеε a fronte del greco τὸ βέλτιον; 116^a, 15 малаѡ a fronte del greco τὰ ταπεινά; 116^a, 17 прочаѡ a fronte del greco τὰ λοιπά; 116^b, 15 любаи a fronte del greco ὁ... ἀγαπῶν.

Interessante è il caso di τὸ ὁμότιμον τὸ πρὸς τὸν Πατέρα (117^b, 8–10) in cui l'articolo greco è ripetuto dinanzi alla circonlocuzione prepositiva che segue al so-

³⁵ Si veda in proposito R. Večerka, “The influence”, op. cit., p. 374.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

stantivo da determinare. In slavo l'idea di determinatezza, conferito al sostantivo ὁμότιμον dall'articolo, è resa attraverso la forma pronominale dell'aggettivo sostantivato corrispondente, mentre la reiterazione dell'articolo greco origina una relativa (senza l'ausiliare *bytj*): ραβννοχъстьное еже кз отъцогъ "la pari dignità rispetto (letteralmente che [è]) al Padre". E ancora: 217^ra, 13 не творам же сега a fronte del greco ὁ δὲ μὴ τοῦτο ποιῶν; 217^vb, 19–20 потъцавъшии са a fronte del greco οἱ... ἐσπουδακότες; 218^rb, 5–6 обложан си a fronte del greco ὁ... περιβαλλόμενος.

II.3. Rapporti di possesso/specificazione

In UE mezzi per esprimere i rapporti di possesso/specificazione (in corrispondenza del Gen greco) sono il caso Genitivo, il caso Dativo o aggettivi di specificazione (qualificativi e possessivi), che ricorrono tuttavia solo in casi ben determinati. Il mezzo maggiormente utilizzato è il caso Genitivo.

1. Genitivo.

67^vb, 17–18 даннемъ цѣсарьствѣнѣмъ per il greco τῆς βασιλείας δόσει; 116^ra, 18–19 начатъкъ же доврааго изволения a fronte del greco τὴν δὲ ἀρχὴν τῆς ἀρετῆς; 116^vb, 5 благое любъве a fronte del greco τὸ τῆς ἀγάπης ἀγαθόν; 117^rb, 7–8 присъньство сзѣновъства a fronte del greco τὸ γνήσιον τῆς υἰότητος; 213^ra, 14–15 благословении отъца моего a fronte del greco οἱ εὐλογημένοι τοῦ Πατρὸς μου; 218^va, 16 рачение славы a fronte del greco ὁ τῆς δόξης ἔρωσ; 218^vb, 4–5 земьнааго сзкровища вѣдъз a fronte del greco τοῦ ἐπιγείου θησαυροῦ τὴν βλάβην.

2. Dativo.

2a. Con sostantivi o aggettivi sostantivati (*Dativ adnominální*)³⁹: 210^rb, 18–19 сждъ въсемоу мироу (pref. om. 47); 228^vb, 16 господъ въсемоу a fronte del greco Κύριος... τοῦ παντός; 230^rb, 7–8 цѣсарь во взишьниимъ силамъ a fronte del greco βασιλεύς γὰρ τῶν ἄνω δυνάμεων.

2b. Con le forme pronominali enclitiche *mi, ti, si* (Dativo di possesso): 67^va, 7–8 Sin W отрокъ ти per il greco ὁ παῖς σου (*vs.* G H ωτροкъ твои). Poco utilizzate rispetto agli aggettivi possessivi *moi, tuoi, suoi*.

3. Aggettivi.

3a. Denominativi / Qualificativi: 67^va, 3–4 доброколение сътъниче per il greco τὴν ἀρετὴν τοῦ ἑκατοντάρχου; 67^vb, 15–17 мзножьства ноудѣиска per il greco τοῦ πλήθους τῶν ἰουδαίων; 72^rb, 8–10 доушевънзиѣ грѣхъзи per il greco ψυχῆς ἀμαρτήματα; 218^rb, 9–10 кзнажь образъ обложитъ на са a fronte del greco ἄρχοντος ἑαυτῷ περιθῆ προσωπεῖον; 218^va, 3–4 тъщеславънзиѣ недъжъз a fronte del greco τὸ τῆς κενοδοξίας... νόσημα; 218^vb, 15–16 сзкровище чловѣчьско (H чловѣка) a fronte del greco ὁ θησαυρὸς τοῦ ἀνθρώπου; 225^va, 16–17 о вѣчьнѣи жизни a fronte del greco περὶ τῆς ζωῆς τῆς αἰωνίου; 228^vb, 21 – 229^ra, 1 ключа невесънзиѣ a fronte del greco τὰς κλεῖς τῶν οὐρανῶν; 229^ra, 4–5 правдънзиѣ вѣньць a fronte del greco ὁ τῆς δικαιοσύνης στέφανος; 229^rb, 21 sg. оучителева изречениѣ a fronte del greco τὴν τοῦ διδασκάλου ψῆφον.

Si registra l'uso costante dell'aggettivo *вожин* (e non il Gen di *вогъ*) in espressioni del tipo "il Figlio di Dio", "il regno di Dio", "i comandamenti di Dio" (o piuttosto: "i comandamenti divini"): 72^vb, 21 *вожин* сзѣнъз a fronte del greco Θεοῦ Υἱός; 115^vb, 14–15; 116^ra, 13–14 отъ цѣсарьствѣнѣмъ *вожин* a fronte del greco ἀπὸ τῆς βασιλείας τοῦ Θεοῦ; 211^rb, 5–6; 222^vb, 19; 223^rb, 4 сзѣнъз *вожин* a fronte del greco ὁ Υἱός τοῦ Θεοῦ; 214^vb, 19–20 заповѣди *вожин* (postf. om. 47); 216^va, 1–2 цѣсарьства *вожин* (pref. om. 48).

Così pure il sintagma "il Figlio dell'uomo", appellativo del Cristo, in slavo è reso con l'aggettivo: 211^rb, 11–13 снъз чловѣчьскъзиѣ a fronte del greco ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου.

Inoltre è evidente la preferenza per l'aggettivo denominativo nel caso in cui esso sia derivato da un nome proprio di persona, e ciò sia nei commenti centrali delle omelie che nelle parti originali: 115^rb, 11–12 давзидова слова (pref. om. 23); 116^ra 1–3 отъвѣтомъ же христовомъ a fronte del greco ἀπὸ δὲ τῆς τοῦ Χριστοῦ ἀποκρίσεως; 117^ra, 20–21 сѣнъз... давзидовъз a fronte del greco υἱός... τοῦ Δαβὶδ; 220^rb, 12–13 павълова слова (pref. om. 49); 221^va, 11–12 чътъзиѣ кзнигъзиѣ мосѣвовъзи a fronte del greco μελετᾶν τὰ Μωυσέως; 221^va, 18 въсь филиповъз a fronte del greco τὴν κώμην τοῦ Φιλίππου; 221^va, 21 христовъз силъз a fronte del greco τοῦ Χριστοῦ δύ-

³⁹ J. Kurz, *Učebnice jazyka staroslověnského*, Praha 1969, p. 18.

ναμιν; 222^vb, 19 **сзина же ивсиѿова** (solo **W** ивсиѿа) a fronte del greco **Υἰὸν δὲ τοῦ Ἰωσήφ**; 222^vb, 20–21; 223^rb, 3–4 **цѣсарь издранилєвъ** a fronte del greco ὁ βασιλεὺς τοῦ Ἰσραήλ; 226^rb, 21 – 226^va, 1 **пoхoтъж члoвѣчьскoж · ѿ та вѣзша** a fronte del greco ὑπὸ πάθους ἀνθρώπινου κατασχεθέντες.

3b. Possessivi *moi, tvoi, svoi*: **Г Н ѿтрокъ твои** per il greco ὁ παῖς σου (in corrispondenza di Sin 67^va, 7–8 che invece presenta la lezione **отрокъ ти** – così pure **W**); 71^ub, 17 **свож силъ** a fronte del greco τὴν αὐτοῦ δύναμιν; 72^rb, 1 **одръ свои** a fronte del greco τὸν κράβαττόν σου; 72^rb, 2 **домъ свои** a fronte del greco τὸν οἶκόν σου.

II.4. L'infinito

In questo paragrafo analizzeremo in che modo è reso in UE l'infinito greco, dal punto di vista della sintassi del periodo (proposizioni infinitive soggettive / oggettive; proposizioni finali / consecutive / causali / temporali implicite del greco), evidenziando i casi in cui il traduttore slavo si rende indipendente dal greco e/o viceversa i casi (sporadici) in cui usa una determinata costruzione piuttosto che un'altra (più congeniale allo slavo) per influenza del greco (grecismi sintattici), o semplicemente fedeltà al modello. Non saranno dunque presi in esame i casi in cui le due lingue utilizzano parallelamente l'infinito in maniera naturale per entrambe⁴⁰.

Le proposizioni infinitive greche si costruiscono con il soggetto in Acc. In slavo può verificarsi che tale proposizione sia parimenti resa con l'Acc + infinito, ma casi del genere, relativamente poco numerosi nei testi più antichi, sono manifestazioni “mechaničeskogo zaimstvovanija inozazyčnoj konstrukcii”⁴¹. Ciò si verifica in genere “posle glagolov govorenija sub”ektivnogo mnenija i vpečatlenija”⁴²; tuttavia non di rado, proprio dopo verbi *dicendi* e *sentiendi*, lo slavo si rende indipendente dal modello trasformando l'Acc + infinito del greco in una costruzione participiale. Solitamente comunque l'infinitiva del greco è resa in slavo con il Dat + infinito: “Na osnovanii inozazyčnogo impulsa staro-

slavjanskij jazyk sozdaet sebe svoje sobstvennoe sredstvo, razvivaet i zakrepljaet svoju sobstvennuju dat. s inf.”⁴³.

1. Acc + infinito del greco.

1a. Dat + infinito slavo: 213^ra, 1–3 **прилежа- ния велитъ наслаждати са емоу** a fronte del greco αὐτὸν τῆς ἐπιμελείας ἀπολαύειν βούλεται; 213^rb, 1–2 **еже благословленомъ взити** a fronte del greco τὸ εὐλογημένους εἶναι; 217^rb, 17–18 **вѣдоу ѿвити са** a fronte del greco ὠχρόν φαίνεσθαι; 222^ra, 7–8 **отъ вѣлеома подоваеъ христову прити** a fronte del greco ἐκ βηθλεὲμ δεῖ ἐλθεῖν τὸν Χριστόν; 223^va, 7–8 **семоу же вѣ сѣзвити са** a fronte del greco Ταῦτα δὲ... ἐκβήσεσθαι ἔμελλεν; 225^rb, 10–13 **не до- стоѿаше мзногомъ слзишати словесъ сиъхъ** a fronte di un passo un po' diverso in greco οὐκ ἔδει εἰς πολλοὺς ἐξενεχθῆναι. Dat + infinito slavo nelle pre-/post-fazioni: 219^va, 10–12 **Син Н еже обратити са и жити емоу / G W възвратити се и живоу взити юмоу** (postf. om. 48) citazione di Ez 33, 11 “[non vuole la morte del peccatore, bensì] che si converta e viva”; 220^ra, 16–17 **нзи вждетъ ити по облакомъ** (postf. om. 48).

1b. Acc + infinito slavo (imitazione): 67^vb, 14–17 **логчъша его взити... издрече** per il greco **κρείττονα εἶναι αὐτὸν... ἀπεφήνατο**; 116^rb, 20 – 116^va, 2 **чажше вниж етерж подати имъ · ѿко исправашиъ ж** a fronte del greco **προσδοκῶντες ἀφορμὴν τινα παρέξειν αὐτοῖς ὡς ἐπιδιорθωσόμενον αὐτὴν** (con il soggetto dell'infinitiva “egli = Cristo” sottinteso sia in greco che in slavo); 116^va, 10–11 **ѿ... зависитиъ таѿти** a fronte del greco **αὐτοῦς... φθόνῳ τήχεσθαι**.

1c. infinitiva participiale all'Acc⁴⁴ o al Dat: 116^va, 7–9 **ниедниома же любзвє имжша ѿ** a fronte del greco **μηδεμίαν ἔχειν αὐτοῦς ἀγάπην**; 116^va, 11–12 **рєтиж дръжаномъ** a fronte del greco **αὐτοῦς... ζηλοτυπία ἀλίσκεσθαι**; 117^ra, 17–19 **члoвѣкa прoстa сжшa егo рѣшa** a fronte del greco **ἄνθρωπον αὐτὸν ἔφησαν εἶναι ψιλόν**; 213^vb, 4–5 **такзи вжджша взи** a fronte del greco **τοιούτους ἐσομένους ὑμᾶς** (in questo caso già in greco è presente un costrutto participiale); 228^va, 1–14

⁴³ K. Haderka, “Sočetanija”, op. cit., p. 531.

⁴⁴ Con un costrutto participiale in G-A viene reso il doppio Acc (complemento oggetto + predicativo dell'oggetto) che segue in greco al verbo ὁμολογέω: 117^ra, 11–14 **да сѣтворитъ ѿ · и самого исповѣдати · сжша вога** a fronte del greco **ὅπως... ποιήσῃ αὐτοῦς καὶ αὐτὸν ὁμολογήσαι Θεόν**; 223^rb, 14–16 **творитъ... да исповѣтъ и · и а҃ггеломъ владикѿ сжша** a fronte del greco **ποιεῖ... καὶ τῶν ἀγγέλων δεσπότην αὐτὸν ὁμολογήσαι**.

⁴⁰ Si vedano L. Pacnerová, “Sintaksis infinitiva v st.-sl. jevangelijach s točki zrenija tehniki perevoda”, *Slavia*, 1964, 33, pp. 534–557; K. Haderka, “Sočetanija subekta, svjazannogo s infinitivom, v staroslavjanskich i cerkovnoslavjanskich pamjatnikach”, *Slavia*, 1964, 33, pp. 505–533.

⁴¹ K. Haderka, “Sočetanija”, op. cit., p. 531.

⁴² L. Pacnerová, “Sintaksis”, op. cit., p. 550.

ονογο • не речемъ немоуъна сѣща... паче не хотѣша... и христа се речѣша a fronte del greco ἐκεῖνον οὐκ ἄν φαίμεν ἀτονεῖν... ἀλλὰ μᾶλλον μὴ βούλεσθαι... καὶ τὸν Χριστὸν... τοῦτο εἰρηκέναι.

Spesso il greco fa uso di forme verbali implicite per costruire delle proposizioni subordinate (finali / consecutive / causali / temporali). In questo caso si fa riferimento a costrutti infinitivi del greco, cui la lingua slava, invece, preferisce costruzioni esplicite. Tali costrutti “peredajutsja čašče vsego obstojatel'stvennymi pridatočnymi predloženjami s ličnymi glagol'nymi formami [...]”. Pervodčiki drevnejšego perioda staroslavjanskogo jazyka berežno odnosilis' k svoebraznym čertam, svojstvennym slavjanskomu sintaksisu, i ne kolebalis' otstupat' ot podlinnika. Sintaksičeskie kal'ki, kak podražanie grečeskim predložnym infinitivnym konstrukcijam [...] ili zamena ličnych glagol'nych form konstrukcijami dat. s inf. v obstojatel'stvennych pridatočnych predloženjach sravnitel'no očen' redki v drevnejšich pamjatnikach”⁴⁵.

Qui analizzeremo il modo in cui UE rende le subordinate causali e temporali del greco costruite con l'infinito (quanto alle finali e alle consecutive si veda oltre).

2. Costrutti infinitivi del greco introdotti da preposizione.

2a. con valore di subordinata causale: è il caso del costrutto del greco διὰ τὸ + infinito reso in slavo con una proposizione causale esplicita introdotta da *за-не*⁴⁶. Qualche esempio: 67^a, 21 – 67^b, 1 *за не великъ вѣрж имѣаше* per il greco διὰ τὸ μεγάλην αὐτὸν ἔχειν πίστιν; 116^a, 3–4 *за не са ѡблѣаше во гъ* per il greco διὰ τὸ καὶ ἑαυτὸν δεικνύναι Θεὸν; 214^a, 15–19 *за не нѣсте напѣли • ни напоили • ни одѣли • ни посѣтили* per il greco διὰ τοῦ μὴ θρέψαι ἢ ποτίσαι, μηδὲ ἐνδύσαι μηδὲ ἐπισκέψασθαι; 221^a, 3–12 *за не сздаѣа... за не... имѣаше... и... чааше* a fronte del greco διὰ τὸ... ἐργάσασθαι... καὶ... ἔχειν... καὶ προσδοκᾶν; 222^a, 4–5 *за не слъшиа отъ кзнигъ* a fronte del greco διὰ τὸ ἀκοῦσαι αὐτὸν ἐκ τῶν γραφῶν.

2b. con valore di proposizione temporale: 212^b, 5–7 *даже не пѣритъ са съ ними* a fronte del greco ἕως οὗ δικάσεται πρὸς αὐτοῦς (in questo caso la tempo-

rale è esplicita in entrambe le lingue). Si veda però 213^a, 21 sg. *даже во взи не вѣсте* a fronte del greco πρὶνὴ γὰρ ὑμᾶς γενέσθαι (in greco temporale implicita: πρὶνὴ + infinitiva col soggetto all'Acc; lo slavo invece la trasforma in una proposizione esplicita: *даже + soggetto al Nom + Aoristo di byti*). E ancora: 222^a, 7–10 *прѣжде даже тебе филиппъ не възгласи* a fronte del greco πρὸ τοῦ σε Φίλιππον φωνῆσαι; 222^a, 20–21 *даже не приближитъ са* a fronte del greco Πρὸ τοῦ πλησιάσαι.

La preferenza del traduttore per i costrutti verbali espliciti è evidente. Si veda ancora: 223^b, 1–2 *имъже рече* a fronte del greco ἐκ τοῦ εἰπεῖν αὐτὸν (il costrutto preposizionale infinitivo del greco è trasformato in slavo in una proposizione relativa esplicita); 223^b, 14–16 *творитъ • да не мьнитъ его оу же чловѣка проста* a fronte del greco ποιεῖ μηκέτι φαντάζεσθαι αὐτὸν ἄνθρωπον ἀπλῶς (l'infinito del greco si trasforma in slavo in una proposizione subordinata esplicita).

II.5. Altri elementi di sintassi del periodo

Rimanendo nell'ambito della sintassi del periodo, esaminiamo la resa delle proposizioni finali e consecutive e del Genitivo assoluto del greco.

1. Subordinata finale.

1a. *da (ne) + indicativo* (in corrispondenza di una finale esplicita anche in greco): 67^a, 2–3 *да оувѣмъ до-вроколение* per il greco ἵνα μάθωμεν τὴν ἀρετὴν; 67^b, 21 – 68^a, 3 *да и доуѣржимъ подражанне дастъ* per il greco ἵνα καὶ τοῖς ἄλλοις ὑπόδειγμα δώσῃ; 67^b, 21 – 68^a, 4–6 *да... и наказани вѣдемъ* per il greco ἵνα... καὶ παιδευθῶμεν; 73^a, 12–14 *да не большими раждежетъ рѣвѣниа* per il greco ἵνα μὴ τὸν ζῆλον πλεῖον ἐξάψῃ; 116^b, 8–9 *да пришеетъ недостатъка* per il greco ἵνα ζητήσῃ τὸ λείπον (finale esortativa); 117^a, 11–14 *да... сътворитъ ѡ... исповѣдати* per il greco ὅπως... ποιήσῃ αὐτοῦς... ὁμολογήσῃ; 213^a, 10 sg. *да о семь покажетъ правдѣнзи сѣдъ* per il greco ὅπως καὶ ἐν τούτῳ δείξῃ τὸ δίκαιον τῆς ἀποφάσεως.

1b. *da (ne) + indicativo* (in corrispondenza di una finale implicita in greco): 67^a, 16–17 *да не прѣсѣчете* per il greco ὥστε μὴ ἐγκόψαι; 222^b, 2–4 *да не за-зрачно вѣдетъ съвѣдѣтельство* a fronte del greco ὥστε μὴ ὑποπτον γενέσθαι τὴν μαρτυρίαν.

⁴⁵ K. Haderka, “Sočetanija”, op. cit., p. 531.

⁴⁶ Si veda L. Pacnerová, “Sintaksis”, op. cit., p. 554.

2. Subordinata consecutiva.

Subordinata consecutiva implicita (soggettività) in greco resa in slavo con *da* (in luogo di *jako*) + indicativo: 68^ra, 3–4 ὡστε... ζηλοῦν да ρββνοϋκτз; 226^va, 3 sg. да не ѡвѣ се бждетз прочинимз a fronte del greco ὡστε μὴ γενέσθαι τοῖς λοιποῖς; 228^va, 16–21 да... надежда спасения имѣти a fronte del greco ὡστε... τὰς ἐλπίδας τῆς σωτηρίας... εἶχειν.

Dagli esempi addotti appare evidente un limite dello slavo nella resa delle strutture sintattiche del greco. Si prenda il passo 67^vb, 21 – 68^ra, 6 dell'omelia 12: да и дрoуrгзинимз подражание дастз • да ρββноϋκτз εμοу и наказани бждемз a fronte del greco ἵνα καὶ τοῖς ἄλλοις ὑπόδειγμα δώσῃ, ὡστε αὐτὸν ζηλοῦν, καὶ παιδευθῶμεν. Nella resa in slavo si perde la distinzione formale tra subordinate finali coordinate di primo grado e subordinata consecutiva di secondo grado che in greco invece è realizzata attraverso l'utilizzo di congiunzioni subordinative e modi verbali diversi: in greco ἵνα + congiuntivo aoristo per le finali (ἵνα... δώσῃ... καὶ παιδευθῶμεν), ὡστε + infinito per la consecutiva della subiettività (ὡστε... ζηλοῦν) a fronte dello slavo да + indicativo sempre e comunque.

3. Genitivo assoluto greco / Dativo assoluto slavo.

Al Genitivo assoluto del greco corrisponde in slavo il Dativo assoluto, con le stesse funzioni sintattiche. In UE tale costruito è scarsamente attestato, il che dipende in larga misura dalla stessa fonte greca: 219^ra, 6–8 ογμοу прилѣпленoгмoу имѣнии a fronte del greco τῆς διανοίας προσηλωμένης τοῖς χρήμασιν; 221^rb, 12 ce тзчинж рекзшюу христoви a fronte del greco τοῦτο μόνον εἰπόντος τοῦ Χριστοῦ; 222^va, 15–17 никомoуже не сжшoу a fronte del greco οὐδενὸς παρόντος; 226^va, 14–16 рекзшема же има a fronte del greco εἰπόντων δὲ αὐτῶν.

Si osserva però un caso in cui in slavo è attestato un Dativo assoluto indipendente dal greco (per un processo di esplicitazione): Sin 67^ra, 3–10 Ὁ μὲν λεπρὸς καταβάντι ἀπὸ τοῦ ὄρους προσῆλθεν *versus* прокажензин oуво сзшъдзшoу исоуcови сз горзи • приcтжпи кз немоу. In greco il nome di Gesù è sottinteso e il participio καταβάντι costituisce da solo il dativo direzionale del predicato (προσῆλθεν). Lo slavo trasforma il participio in un costruito indipendente dal predicato (приcтжпи), un dativo assoluto con il soggetto esplicita-

to (сзшъдзшoу исоуcови “essendo Gesù sceso dal monte”) e dunque a questo punto deve aggiungere il dativo direzionale (prefissato) кз немоу.

II.6. Passivo

In UE il passivo greco è reso con maggior frequenza attraverso la forma perifrastica (participio passato passivo + verbo *byti*), accanto alla quale è attestato anche l'utilizzo del verbo riflessivo⁴⁷. Inoltre in un caso si riscontra la circonlocuzione passiva (*Passivumschreibung*)⁴⁸ formata dal verbo *priimati / prijēti* + sostantivo, una costruzione fatta oggetto di un attento studio da parte di Haderka⁴⁹.

1. Participio passato passivo + *byti*: 67^vb, 21 – 68^ra, 4–6 да... наказани бждемз a fronte del greco ἵνα... παιδευθῶμεν; 116^ra 3–4 ποχваленз бизитз a fronte del greco ἐπὴνέθη; 214^vb, 11–12 повелѣни есмз блюсти a fronte del greco τηρεῖν προσετάχθημεν; 217^ra, 1–2 бизвз збванз a fronte del greco κληθεῖς; 223^ra, 10–11 нафананиль... не облаженз бизитз ѡкоже и a fronte del greco ὁ Ναθαναήλ... οὐκ ἔμακαρίσθη; 226^ra, 19–20 можета ли oувиена бизити a fronte del greco δύνασθε σφαγῆναι; 226^va, 2 похотъж чловѣчьскож • ѡта бизвзша a fronte del greco ὑπὸ πάθους ἀνθρώπινου κατασχεθέντες; 227^ra, 9–10 послоушана бждете a fronte del greco εἰσακουσθήσονται; 228^rb, 3–6 сзтвори наю да вѣнчана бждевѣ • и проповѣдана a fronte del greco ποιήσον ἡμᾶς στεφανωθῆναι καὶ ἀνακηρυχθῆναι.

2. Riflessivo slavo: 217^vb, 15 oурацемз са вси • прѣстжпакжше законз a fronte del greco εὐρεθησόμεθα παραβαίνοντες τὸν νόμον; 227^ra, 17 крѣстита са a fronte del greco βαπτισθήσεσθε.

Il complemento d'agente è espresso in caso strumentale. Non si registrano casi in cui sia tradotto con *otъ* + Genitivo (per influenza del greco ὑπὸ + Gen): 71^va, 21 sg. (pref. om. 14) гадарянъми oтзгзнанз; si veda il passo parallelo dell'omelia 33: гадарянъми oтзгзнанз бизвз a fronte del greco ὑπὸ τῶν ἐν Γαδάρoιc ἐκβληθεῖc.

⁴⁷ I casi in cui si verificano trasformazioni di forma (passivo > attivo) rientrano nella trattazione delle trasformazioni sintattiche.

⁴⁸ Si veda E. Hansack, *Die Vita*, op. cit., 1, pp. 32–34.

⁴⁹ “Vedle toho [le altre forme di passivo] se řecké syntetické pasivum překládá konstrukcemi se slovesem priimati / prijēti, vyjadřujícími podrobení cizímu konání, + substantivum, vyjadřující povahu tohoto konání”, K. Haderka, “K překládání řeckého pasiva s priimati – prijēti”, *Slavia*, 1956, 25, p. 401.

3. Passivumschreibung: 116^ra 1–3 отъвѣтомъ же христовомъ пользѣхъ приемъ a fronte del greco ἀπὸ δὲ τῆς τοῦ Χριστοῦ ἀποκρίσεως ὠφελθεῖς. Si osservi però che in questo caso “činitel děje se v tčchto obra-tech vyjadřuje vždy genitivem s předložkou otъ”⁵⁰ diversamente dalle altre forme di passivo. Nel caso tratto da UE, invece, è utilizzato lo strumentale, che può forse spiegarsi o come strumentale di mezzo (e non d’agente), oppure per analogia allo strumentale d’agente sottinteso nella costruzione passiva immediatamente seguente (похваленъ бзистъ “fu lodato [da Cristo]”).

La forma mediopassiva del verbo greco viene resa, a seconda del senso effettivo del verbo, con il riflessivo oppure trasformata in attivo o passivo (participio presente passivo + *byti*):

117^rb, 1–2 τὴν πεπλανημένην αὐτῶν δόξαν è reso con заблѣждѣшѣхъ и хъ слава; 116^vb, 13–14 сздръжитъ са per il greco συγκροτεῖται; 117^vb, 4–5 ѣти сѣще per il greco ἀλόντες (qui il participio presente del verbo mediopassivo ἀλίσκομαι viene reso in slavo con un sintagma: participio passato passivo di *jęti* seguito dal participio presente di *byti*); 212^rb, 1–2 мѣчними сѣтъ a fronte del greco κολάζονται; 212^rb, 6 пѣритъ са a fronte del greco δικάσεται; 213^vb, 1–3 оуготовахъ е • и приготовахъ вамъ a fronte del greco ταῦτα ὑμῖν ἡτοιμάσται παρ’ ἐμοῦ καὶ ἠυτρίπισται; 214^vb, 8–10 сватъинми евангелии оучими есмъ a fronte del greco διὰ τῶν ἀγίων Εὐαγγελίων διδασκόμεθα; 222^ra, 16–18 хвалимъ же бзиваетъ христомъ и чюдимъ a fronte del greco Ἐπαινεῖται δὲ παρὰ τοῦ Χριστοῦ, καὶ θαυμάζεται; 227^rb, 9–10, 15–16 аще оуготовано бзистъ... тѣмъ имъже оуготовано бзистъ a fronte del greco εἰ ἡτοιμάσται... ἐκεῖνοις οἷς ἡτοιμάσται; 230^rb, 10–13 приати • и досаждение • и не-вѣромъ бзити a fronte del greco καταφρονεῖσθαι καὶ ὑβρίζεσθαι.

II.7. Altri elementi degni di nota

1. Figure etimologiche⁵¹:

1a. presenti nell’originale greco e riprodotte fedelmente: 218^va, 9–11 не сзкρѣванте... сзкρѣвишь a fronte del greco Μὴ θεσαυρίζετε... θησαυροῦς.

1b. figure etimologiche dello slavo libere, non presenti nell’originale: 211^va, 15–16 сзпасомъ • на спасение a fronte del greco παρὰ τοῦ δεσπότου, πρὸς τὴν... σωτηρίαν⁵².

2. Modelli asimmetrici⁵³:

2a. Genitivo partitivo con o senza *otъ*: 71^vb, 20–21 етери же отъ кзнигъчии a fronte del greco τινες μὲν τῶν γραμματέων; 117^va, 6–9 ни хотѣахъ бо ничъсоже оувѣдѣти добръинхъ a fronte del greco οὐδὲ γὰρ ἐβούλοντό τι τῶν δεόντων μαθεῖν.

2b. Costrutti preposizionali polinomiali mono- o poli-protetici: 222^vb, 5–6 Sin кз мостъови же и пророкомъ наѣланиа посла филипъ (gli altri manoscritti aggiungono la preposizione кз anche davanti a пророкомъ) a fronte del greco Ἐπὶ δὲ τὸν Μωυσέα καὶ τοῦς προφήτας τὸν Ναθαναήλ ὁ Φίλιππος παρέπεμψεν.

3. Perifrasi con *imęti* + infinito (con valore ≠ futuro): 217^rb, 18–19 чъто имамъ рещи a fronte del greco τί ἂν εἴπωμεν (gr. ἂν + congiuntivo aoristo dell’eventualità).

4. Imperativo negativo (1^a p pl): *ne modzēmъ* + infinito:

in slavo l’imperativo negativo può essere reso, oltre che antepoendo semplicemente la negazione alle forme affermativе dell’imperativo, anche con una costruzione che utilizza le voci del verbo *mošti* alla 2^a p sg/pl: *ne modzi*, *ne modzete* seguite dall’infinito. In UE tale costruzione si ha alla 1^a p pl *ne modzēmъ* e costituisce un’esortazione marcata al non fare una certa cosa, ritenuta assolutamente indegna, proibita: 66^va, 16–18 не мозѣмъ постъидѣти са (pref. om. 12); 214^va, 16–19 не мозѣмъ... вздаати са a fronte del greco μὴ... ἔαυτοῦς... ἐκδότους ποιήσωμεν (gr. μὴ + congiuntivo aoristo esortativo); 214^v b, 20 sg. не мозѣмъ оунизити противъ имъ (postf. om. 47)⁵⁴.

⁵² Figure etimologiche nelle prefazioni/postfazioni: 66^vb, 20 сватъин съ сватитѣль (pref. om. 12); 68^rb, 11–13 сжани саетъ сжаа (postf. om. 12 – riferimento a Ps 9, 7–8); 118^ra, 21 sg. не сзкρѣванте сѣвѣ сзкρѣвиша (postf. om. 23 – citazione di Mt 6, 19 = dettato dei Vangeli).

⁵³ Si vedano R. Večerka, “Vliv řečtiny”, op. cit., pp. 142–143; Idem, “Asimetrický model řecko-staroslověnské překladové ekvivalence synonymických a dubletních syntaktických konstrukcí”, *Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity*, 1986, A 34, pp. 33–39; Idem, “The influence”, op. cit., pp. 376–377.

⁵⁴ Tale costruzione si riscontra anche nelle componenti originali del testo: 220^ra, 10 sg. не мозѣмъ оставити его на земли (postf. om. 48).

⁵⁰ Ivi, p. 405.

⁵¹ Si veda H. Keipert, “Doppelübersetzung und Figura etymologica im methodianischen ‘Nomokanon’”, *Christianity among the Slavs. The Heritage of Saints Cyril and Methodius*, Roma 1988, pp. 251–252.

II.8. Trasformazioni sintattiche

È noto il crescente valore modellizzante della sintassi greca per quella slava di epoca post cirillometodiana. La lingua di UE dà ancora prova di una notevole capacità di distacco dalle strutture sintattiche del greco, che vengono trasformate in costrutti maggiormente consoni allo slavo. Quelli che seguono sono solo alcuni esempi delle diversità sintattiche riscontrabili nella traduzione slava rispetto al modello greco:

67^a, 20–21 gr. ὅσοι τὸν Χριστὸν μέλλομεν ὑποδέχεσθαι. Il greco presenta una costruzione con pronome relativo indefinito + presente del verbo μέλλω “quanti stiamo per ricevere” a fronte dello slavo *ХОТЯЩЕИ ХРИСТА ПРИИТИ*, letteralmente “volenti ricevere” (participio di *chotěti*), ossia “noi che riceveremo”, giacché la costruzione *chotěti* + infinito ha valore di futuro: quindi la subordinata relativa esplicita del greco viene resa con una costruzione participiale in slavo.

72^b, 11–14 gr. οὐκ ἦν μικρὸν τὸ νομίζεσθαι πάντων ἀνθρώπων αὐτὸν εἶναι μείζονα. Il greco presenta l’infinito sostantivato mediopassivo “il ritenere” + infinitiva (Acc + infinito) a fronte dello slavo *НЕ БѢ МАЛО ЕЖЕ МЪНИМОУ ЕМОУ ВЪИТИ • ВЪСѢХЪ ЧЛОВѢКЪ БОЛЬШОУ (ЕЖЕ “il fatto che” + infinitiva passiva: Dat + infinito “fosse ritenuto”)*.

211^b, 20 sg. a fronte del greco *πρᾶγμα δοκοῦν ἐπονειδιστον εἶναι* “ritenendo [Egli: Cristo] che la cosa fosse estremamente vergognosa” (participio presente attivo + infinitiva), lo slavo presenta una costruzione incidentale: *вещь (Nom) мнѣнѣ (participio presente passivo N sg f) поносѣма вѣти* “cosa ritenuta essere ignominiosa”.

213^b, 1–3 *οὐ γέτοβαχъ ε • и приготовахъ вамъ* a fronte del greco *ταῦτα ὑμῖν ἡτοιμάσται παρ’ ἐμοῦ καὶ ἡὑτρέπισται*. In greco abbiamo una costruzione impersonale con il verbo al perfetto mediopassivo, 3^a p sg, l’oggetto è espresso con un pronome dimostrativo al n pl, l’agente con *παρά* + Gen: “si è preparato e disposto queste cose per voi presso di me”. Lo slavo invece presenta una costruzione attiva alla 1^a p sg, conseguentemente l’agente è il soggetto stesso, il pronome che esprime l’oggetto è al singolare e sottintende *цѣсарьствѣнѣ*: “io l’ho preparato e disposto per voi”.

217^a, 2–6 *ни зѣбра са правъдънъ оубо бѣдетъ • ни земьно чѣто мѣдрьствоуѣ* a fronte del greco *οὔτε*

ἐκθηριοῦσθαι δίκαιος ἂν εἴη, οὔτε γήϊνόν τι βιωτικὸν ἔχειν φρόνημα (costrutti participiali dello slavo *зѣбра са е мѣдрьствоуѣ* in luogo dell’infinito in greco).

217^a, 16–21 gr. “προσέχετε μὴ ποιεῖν ἔμπροσθεν τῶν ἀνθρώπων”, προσέθηκε “πρὸς τὸ θεαθῆναι αὐτούς, “Badate a non praticare [l’elemosina] al cospetto degli uomini”, aggiunse: [*sott.* che essi non lo facessero] ‘per l’essere visti’”. Diversamente dal greco, lo slavo recita: *взнимаѣте • не творите еѣ прѣдъ чловѣки • приложи да не видатъ еѣ* “Badate! Non praticatela al cospetto degli uomini”, aggiunse: ‘perché non la vedano’. Nella prima parte del passo, all’imperativo + infinito del greco corrispondono due proposizioni indipendenti e parallele all’imperativo (si noti anche l’esplicitazione dell’oggetto per mezzo di un pronome); nella seconda parte, alla proposizione finale implicita di forma negativa e di diatesi passiva del greco corrisponde in slavo una proposizione finale esplicita attiva di forma affermativa.

218^b, 16–18 *не хошѣ да такъ бѣдѣши* a fronte del greco *οὐ βούλομαί σε τοιοῦτον εἶναι*. In greco il verbo “volere” è seguito da un’infinitiva trasformata in slavo in una proposizione esplicita.

221^a, 10 *зѣне... часто чѣтзи къ книзи мѣстоу чаше пришьствѣнѣ еѣ* a fronte del greco *διὰ τὸ... μελετᾶν τὰ Μωυσέως, καὶ προσδοκᾶν τὴν παρουσίαν αὐτοῦ*. L’infinito greco *μελετᾶν* è inserito in una serie di proposizioni causali implicite introdotte da *διὰ τὸ* che il traduttore slavo trasforma in esplicitate: *зѣне* + imperfetto; nel caso di *μελετᾶν* invece, si ha una trasformazione sintattica > participio presente attivo del verbo *čisti*: *чѣтзи* “leggendo... attendeva”.

222^a, 2–4 *еще • ищеть и тажетъ испзѣтно* a fronte del greco *ἐπιμένει ζητῶν καὶ ἀκριβέστερον διερευνώμενος*. In greco la proposizione è costituita da 1 verbo principale + 2 participi in funzione appositiva; lo slavo presenta invece due proposizioni principali parallele con predicati di forma esplicita.

225^b, 10–13 *не достоуаше многомъ слзишати словесъ сиъхъ* “non era opportuno che tante persone sentissero tali parole” a fronte del greco *οὐκ ἔδει εἰς πολλοὺς ἐξενεχθῆναι* “[*sott.* tali cose/parole] non conveniva che venissero proferite dinanzi a tante persone”. Oltre alla trasformazione sintattica passivo > attivo, si osservi l’esplicitazione di “tali parole”, nonché il passaggio da “dire” a “udire”.

226^a, 1–2 ꙗко обоє възстѣ a fronte del greco ὡς ἀμφοτέρων γενομένων. Alla costruzione participiale in greco corrisponde una proposizione esplicita in slavo.

Si prenda infine il seguente brano, tratto dall'omelia 50: 228^a, 10 – 228^b, 2 рѣѣмъ • бѣди нѣкъто вѣнъцедатель • етерзиимъ страстотрпъцемъ • хравромъ мзногомъ • възходащемъ на брань • дзева же отъ нхъ пристоупльша • ꙗже вѣсте • паче при-спѣнша • вѣнъцедатели глаголете a fronte del greco ὑποθώμεθα εἶναι τина ἀγωνοθέτην, εἶτα ἀθλητὰς ἀρίστους πολλοὺς εἰς τὸν ἀγῶνα εἰσερχομένους τοῦτον· καὶ τινὰς δύο προσελθόντας τῶν ἀθλητῶν, τῶν μάλιστα οἰκειωμένων τῷ ἀγωνοθέτῃ λέγειν. Il traduttore slavo rende il passo con una strutturazione sintattica del tutto diversa dal modello. Al greco “supponiamo che ci sia (infinitiva con soggetto all'Acc) un direttore di gara, e ancora degli atleti, coraggiosi, numerosi che entrano in gara, e [supponiamo che] due degli atleti, avvicinati, maggiormente familiarizzati, dicano (2^a infinitiva) al direttore di gara” corrisponde in slavo “diciamo: ci sia un direttore di gara (proposizione indipendente: 1^a principale all'imperativo); mentre degli atleti, coraggiosi, numerosi entrano in gara (dativo assoluto), due di loro, avvicinati, [due] che [gli] erano familiari in misura maggiore (proposizione relativa esplicita), dicono al direttore di gara (2^a proposizione principale all'indicativo presente)”.

A questa tipologia di trasformazioni sintattiche si devono affiancare casi di semplificazione, esplicitazione, perifrasi, sostituzione di espressioni sintetiche con espressioni analitiche e viceversa, di cui daremo qui solo alcuni esempi, trascelti tra i moltissimi che caratterizzano la lingua di UE:

Omelia 12: nel costrutto del greco τὴν ἐν τοῖς κόλποις τῶν πατριαρχῶν ἀνάκλισιν, tra l'articolo τὴν e il sostantivo ἀνάκλισιν è inserita la circonlocuzione attributiva ἐν τοῖς κόλποις “nel grembo”, seguita dalla specificazione τῶν πατριαρχῶν. Nel testo slavo invece si verifica una sorta di semplificazione a senso⁵⁵ in virtù della quale leggiamo solo възлѣгание еже на патриарѣхъ (67^b, 19–21). Non vi è traccia del sostantivo κόλπος “grembo” che si intuisce *ad sensum*, la prepo-

sizione на si lega direttamente a “patriarchi”, termine-chiave del costrutto “grembo dei patriarchi”: “il riposo tra i patriarchi” è *ad sensum* equivalente a “il riposo in grembo ai patriarchi”.

Omelia 47: 212^a, 18–20 скотъ естъствомъ естъ • плодѣнъ и не плодѣнъ “il bestiame per natura è fecondo o meno” a fronte del greco τὰ μὲν ἄλογα ἀπὸ φύσεως ἔχει τὸ ἄκαρπον, letteralmente “le creature senza parola recano per natura la sterilità”. Lo slavo corregge il greco completando il senso dell'enunciato con l'esplicitazione del termine positivo di paragone плодѣнъ. Si noti peraltro che anche sintatticamente e lessicalmente lo slavo si rende indipendente dalla sua fonte.

Omelia 48: 217^a, 5 земьно чѣто a fronte del greco γῆϊνόν τι βιωτικόν. Il traduttore semplifica, forse ritenendo sufficiente quel “qualcosa di terreno” che equivale a “le cose del mondo terreno” in contrapposizione a quello ultraterreno, e dunque implica di già la nozione di “mondano, secolare, temporale”.

Omelia 49: 222^a, 15–20 никомоу же не сѣшюу • филиппъ съ наѣананомъ • о христѣ бесѣдовааше a fronte del greco οὐδενὸς παρόντος, μόνος ὁ Φίλιππος τῷ Ναθανήλ κατ' ἰδίαν περὶ τοῦ Χριστοῦ διελέγετο. Il traduttore semplifica, o meglio alleggerisce il passo, omettendo di rendere μόνος e κατ' ἰδίαν, sentiti evidentemente come elementi superflui, dal momento che si è già detto, con il dativo assoluto iniziale, che “nessun altro era presente”.

Omelia 50: 230^a, 16 нѣстѣ бо нашъ обзичан ꙗкоже ꙗзичьникъ a fronte del greco οὐδὲ γὰρ ἐστὶ τὰ παρ' ἡμῖν, οἷα τὰ τῶν ἐθνῶν. In slavo viene esplicitata la nozione di “costume/tradizione/uso”, implicita nel greco “queste cose”.

II.9. *Varatio stilistica e variatio contestuale o interpretativa.*

Un principio estetico tipico delle traduzioni cirillo-metodiane è la *variatio* stilistica, come ribadisce anche in un recente articolo Večerka: “another feature of the style and poetics of Cyrillo-Methodian translations was the ambition to avoid repetition of the same words or constructions in close adjacency. The contextually conditioned variability of expression of the earliest translations, known in Slavonic studies for a long time [...], concerned both the choice of different OCS [ossia: Old

⁵⁵ Ciò che Hansack definisce “Vereinfachung der Ausdrucksweise im Vergleich zum Griechischen (Reduktion auf den Sinn der Aussage)”, E. Hansack, *Die Vita*, op. cit., 1, p. 46.

Church Slavonic] for one and the same Greek word, and the choice of different OCS syntactic constructions for one and the same Greek construction”⁵⁶.

Anche in UE si riscontrano casi in cui un certo termine del greco, che si ripeta due o più volte a breve distanza in uno stesso passo, viene reso in maniera diversificata in slavo al fine di evitare ridondanze. Così ad esempio nell’omelia 12 (il passo evangelico commentato è Mt 8, 5–13: il centurione di Capernaum) leggiamo: 67^ub, 10–17 gr. ἐθαύμασεν αὐτοῦ τῆν πίστιν ἐπὶ τοῦ τοσοῦτου πλήθους, καὶ κρείττονα εἶναι αὐτὸν παντὸς τοῦ πλήθους τῶν ἰουδαίων ἀπεφύηνατο che in slavo diventa ДИВИ СЯ ВЪРЪ ЕГО • ПРИ ТОЛНЦѢ НАРОДѢ • И ЛΟΥЧША ЕГО БЪИТИ • ВЪСЕГО МЪНОЖЬСТВА ИΟΥДАЙСКА – “[Gesù] dinanzi ad una folla così numerosa mostrò meraviglia per la sua fede [del centurione] e disse che egli era migliore dell’intera moltitudine dei Giudei”. Il sostantivo gr. πλήθος “folla, moltitudine, popolo” e sim. viene reso dapprima con народъ, che non essendo accompagnato da nessun ulteriore specificazione non significa “popolazione” bensì per l’appunto “folla”, moltitudine di persone non etnicamente compatta ma anonima e indifferenziata⁵⁷, e subito dopo con мѣножьство⁵⁸. Ecco un altro esempio di *variatio* stilistica: 215^a, 11–16 чѣто во лѣжѣе посѣтити болашааго • ли присѣтити сѣшааго въ тѣмници (postf. om. 47). Sebbene il traduttore mostri di preferire in larga misura gli arcaismi, qui a посѣтити (arcaismo) segue присѣтити (forma secondaria) proprio per evitare una ripetizione, dal punto di vista stilistico evidentemente ritenuta indesiderabile.

Spesso comunque nei Vangeli l’uso di termini diversi per la stessa parola greca è conseguenza diretta non della *variatio* stilistica, ma del metodo interpretativo seguito rigorosamente nella pratica traduttoria dell’apostolo slavo Cirillo, metodo che risponde al principio del primato del senso e della comprensibilità nella resa

dell’originale. Non sono pochi gli studiosi che hanno sottolineato più volte e con parole di grande ammirazione la capacità del primo traduttore slavo di scoprire e differenziare il significato reale delle parole greche tradotte⁵⁹. In casi del genere dunque la *variatio* presenta delle sfumature di senso di non poco interesse (*variatio* interpretativa).

Qualche esempio: il traduttore slavo tiene ben distinte le nozioni di “Comandamento” e “comando”: il primo sta per imperativo divino (i Comandamenti scritti nella Legge), il secondo sta semplicemente per ordine proferito oralmente. Di conseguenza rende con estrema coerenza Comandamento con заповѣдь e comando con повелѣние, e ciò indipendentemente dal sostantivo che ha di fronte. In greco, infatti, se da un lato il sostantivo ἐντολή è propriamente utilizzato nel senso di Comandamento, dall’altro capita che il sostantivo ἐπίταγμα venga usato sia nell’uno che nell’altro senso: 67^ub, 5 повелѣние довьлѣтъ тѣкъмо a fronte del greco ἐπίταγμα ἀρχεῖ μόνον; 116^ub, 17–18 прѣвѣя заповѣдь a fronte del greco πρώτη ἐντολή⁶⁰; 212^ua, 13–14 лѣгкѣости заповѣднн a fronte del greco ἐπιταγμάτων τὸ ἐλαφρόν.

Allo stesso modo il traduttore discerne di volta in volta la reale valenza semantica del greco πάθος, per

⁵⁶ R. Večerka, “The influence”, op. cit., p. 380.
⁵⁷ Tale termine traduce in UE anche il greco οἱ ὄχλοι: 72^ua, 18–19 народъ еше • по тѣломъ прѣсмъикаетъ са a fronte del greco οἱ ὄχλοι ἔτι χαμαὶ σύρονται; 117^ub, 16–19 не малзи же и се польѣж народу творѣаше a fronte del greco οὐ μικρῶς δὲ τοῦτο τοὺς ὄχλους [ωφέλει]. Inoltre si registra anche un caso in cui a fronte del greco οἱ ὄχλοι in slavo si ha un sintagma: Sin 80^ub, 5–7 повелѣ же на тѣла мѣножьствомъ народъ възлѣшї (Mt 14, 19).
⁵⁸ Altre attestazioni del termine: 217^ub, 21 sg. мѣножьство чръньць a fronte del greco τὸ τῶν μοναχῶν πλήθος “la moltitudine > la numerosa comunità dei monaci”.

⁵⁹ Così ad esempio la traduzione del sostantivo πλήθος con мѣножьство e/o con народъ (di cui poc’anzi abbiamo dato un esempio, tratto da UE, determinato dal principio della *variatio* stilistica) può piuttosto scaturire dal principio della *variatio* interpretativa: nel Vangelo πλήθος è tradotto il più delle volte con мѣножьство, ma in L 8, 37, ove πλήθος denota una “popolazione” (la popolazione del territorio dei Geraseni), dunque una moltitudine di persone etnicamente compatta e non una moltitudine anonima, il termine scelto per la traduzione è народъ. Come si vede la situazione è opposta rispetto all’esempio di *variatio* stilistica summenzionato. Ciò è possibile nella misura in cui ciascun termine, tanto nella lingua di partenza quanto in quella di arrivo in un processo di traduzione, non è un’unità significativa monovalente, bensì un insieme plurisemantico in cui può predominare il Significato-Base (*Grundbedeutung*) oppure può imporsi un significato collaterale a seconda del contesto ma anche a seconda del principio prevalente nei rapporti di traduzione. Così la valenza semantica dei due termini slavici мѣножьство e народъ viene a coincidere in un rapporto di sinonimia nell’esempio tratto da UE, e si mantiene invece diversificata in un rapporto di distribuzione complementare nell’esempio tratto dal Vangelo.
⁶⁰ Peraltro la corrispondenza propria заповѣдь / ἐντολή è frequente: 116^ub, 9–10 прѣвѣн заповѣднн a fronte del greco τῆς πρώτης ἐντολῆς; 116^ub, 16–17 заповѣднн моѣ a fronte del greco τὰς ἐντολάς μου; 116^ub, 18–19 заповѣднн же его a fronte del greco αἱ δὲ ἐντολαὶ αὐτοῦ. Si vedano anche le attestazioni del sostantivo заповѣдь, nelle prefazioni / postfazioni, sempre nel senso di Comandamento: 210^ua, 4–5 заповѣднн господьна (pref. om. 47); 214^ub, 19–20 заповѣднн божиѣ (postf. om. 47); 215^ua, 1sg. заповѣднн во его тѣжъкзи не сѣтъ (postf. om. 47); 216^ua, 8–9 непослоушавъшннмъ свѣтъннхъ заповѣдннн его (pref. om. 48).

cui laddove vale “passione” nel senso di “vizio, desiderio sfrenato, brama” egli lo traduce con похоть⁶¹; laddove invece vale “Passio”, utilizza il termine страсть⁶².

Un interessante esempio di traduzione contestualizzata è offerto dalla resa del greco ἡ ἀρχή: запрѣва, начатъкъ, власть, зачало. 115^vb, 20–21 запрѣва искоушамъ per il greco πειράζων παρὰ τὴν ἀρχήν; 116^ra, 4–6 не запрѣва во его похвали per il greco οὐδὲ γὰρ παρὰ τὴν ἀρχήν αὐτοῦ ἐπήνεσεν; 116^ra, 18–19 начатъкъ же добраго изволения per il greco τὴν δὲ ἀρχήν τῆς ἀρετῆς; 117^vb, 19–20 власти похотѣние (in riferimento al greco οἱ μὲν γὰρ ἀρχῆς... ἐρῶσιν).

Un ultimo esempio. Per rendere il greco φύσις viene usato il sostantivo естъство nel senso di “natura”: 212^ra, 18–20 скотъ естъствомъ естъ · плодънъ и не плодънъ “il bestiame per natura è fecondo o meno” a fronte del greco τὰ μὲν ἄλογα ἀπὸ φύσεως ἔχει τὸ ἄκαρπον, letteralmente “le creature senza parola recano per natura la sterilità”; altrove invece, laddove il greco φύσις sta per “genere, generazione, stirpe, popolo” e sim., in slavo viene reso attraverso il sostantivo родъ: 211^vb, 2–3 родъ чловѣчьскъ per il greco ἡ τῶν ἀνθρώπων φύσις “il genere umano”. Si noti, nello stesso passo, la resa не плодънъ per il greco τὸ ἄκαρπον, laddove altrove (212^ra, 9) il greco τὸ ἄκαρπον è tradotto, in un mutato contesto, не плодовиє “la sterilità”.

II.10. Principio interpretativo

Il primato del senso, o principio interpretativo, costituisce un correttivo fondamentale al principio della corrispondenza formale nelle traduzioni cirillo-metodiane, traduzioni letterali ma non pedissequae. In virtù del principio interpretativo lo slavo rende con mezzi propri fraseologismi e termini particolari del greco, di modo che il testo tradotto risulti immediatamente comprensibile all’orecchio del parlante slavo. A volte il traduttore trasforma un sostantivo, una forma verbale del pro-

prio modello anche quando esso non presenta particolari difficoltà di comprensione, mostrando così la propria indipendenza dal greco (traduzione libera).

Ci limitiamo a pochissimi esempi:

214^vb, 2–3 гнѣводръжанию a fronte del greco μνησικαχία. Il sostantivo greco vale “ricordo del male”. Il traduttore slavo lo interpreta nel seguente modo: memoria dell’offesa > il serbare rancore / conservare, mantere dentro di sé l’ira.

228^ra, 12–14 вѣди нѣкъто вѣньцедатель · етерзинмъ страстотрѣпъцемъ a fronte del greco εἶναί τινα ἀγωνοθέτην, εἶτα ἀθλητὰς. In primo luogo il sostantivo greco ἀγωνοθέτης “direttore di gara”, in base a un semplice procedimento interpretativo per il quale chi dirige gli atleti è al tempo stesso anche colui che premia gli atleti, è reso in slavo con вѣньцедатель “colui il quale conferisce la corona”. In secondo luogo il sostantivo greco ἀθλητής “martire” (chi sopporta pene), ma anche “atleta” (chi sopporta la lotta – si veda ἀθλησις: prova dolorosa, lotta, esercizio atletico) viene reso in slavo con un composto che interpreta il senso del greco страстотрѣпъць.

226^rb, 15 едина же поимъша его... стъздаша са · и срамляшъша са ꙗко похотѣхъ a fronte del greco Κατ’ ἰδίαν δε... λαβόντες αὐτὸν... ἐρυθριῶντες καὶ αἰσχυνόμενοι, ὡς ὑπὸ πάθους. Non è qui in discussione la distinzione tra посрамити e постъздѣти са, bensì le diverse sfumature dei due verbi usati in senso riflessivo⁶³, evidente nell’esempio addotto: αἰσχύνομαι è tradotto con срамляти са, che sta per “vergognarsi”, nell’accezione propriamente morale della voce (sentimento interiore); il verbo greco ἐρυθριάω “arrossisco” implica invece una esternazione fisica della vergogna: il traduttore slavo ne è ben conscio e lo traduce con постъздѣти са, che a sua volta implica una sensazione fisica di vergogna (si veda in bulgaro moderno *stud*

⁶¹ Qualche esempio: 117^vb, 5–6 лютож похотижъ a fronte del greco ὑπὸ... τοῦ δεινοῦ πάτους; 226^rb, 21 – 226^va, 1 похотѣхъ чловѣчьскожъ · ꙗта вѣвѣшъша a fronte del greco ὑπὸ πάθους ἀνθρώπινου κατασχεθέντες; 229^rb, 5–6 похотѣхъ во чловѣчьскожъ · се страдаашете a fronte del greco ἀπὸ πάθους τοῦτο ἔπασχον ἀνθρώπινου; 229^vb, 21 sg. мжчительна естъ похоть власть любити a fronte del greco τυραννικὸν ὑπάρχει τὸ τῆς φιλαρχίας πάθος.

⁶² Un esempio: 225^ra, 20–21 о страсти своен... бесѣдовааше a fronte del greco περὶ τοῦ πάθους διαλέγεται.

⁶³ Secondo Jagić “посрамити (καταισχύνω) dient als aktiv-transitive Übersetzung, während für die passiv-reaktive Bedeutung καταισχύνομαι regelmäßig постъздѣти са angewendet wird”. Tale distinzione in seguito viene meno: così ad esempio JI 1, 11 nel *Parimejnik* presenta correttamente la lezione постъздѣти са per καταισχύνομαι, mentre nella versione commentata leggiamo осрамити са (V. Jagić, *Entstehungsgeschichte*, op. cit., pp. 383, 446). In UE, invece, se da un lato посрамити ha di fatto valore attivo-transitivo (si veda 216^vb, 16–17 сими посрамити хошетъ · послоушателъ a fronte del greco διὰ τούτων ἐντρέψαι τὸν ἀχροατὴν βούλεται), dall’altro entrambi i verbi sono usati in senso riflessivo, ma assumono sfumature diverse.

[freddo]), “rabbrivire per la vergogna”.

In conclusione la tecnica applicata da CP nel tradurre le sue fonti può ben dirsi simile alla tecnica teorizzata e impiegata dai suoi maestri e predecessori nell’arte della traduzione. La traduzione è nel complesso fedele ma mai appiattita sull’originale. I principi di comprensibilità della traduzione, di interpretazione dell’originale, di dissimilazione stilistica, di resa esplicita dell’espressione guidano CP nel solco della tradizione cirillo-metodiana. Non si registra caso alcuno di traduzione doppia⁶⁴ o di traduzione esplicativa⁶⁵ tipici invece dell’Esarca. La traduzione è non solo stilisticamente, ma anche linguisticamente conforme alle traduzioni più antiche (norme arcaiche). Ricordiamo l’utilizzo moderato del pronome relativo in corrispondenza dell’articolo nell’originale greco; l’esigua occorrenza delle parole composte; l’uso di *ne mošti* + infinito; il complemento d’agente espresso allo Strum; la traduzione del Gen di possesso del greco e tutte le altre caratteristiche enucleate nel corso del lavoro. A proposito dei rapporti di possesso è da notare la netta prevalenza degli aggettivi *moi*, *tvoi*, *svoi* (tratto arcaico) rispetto alle forme pronominali *mi*, *ti*, *si* (tratto balcanico). In questo caso, dunque, i dati forniti da UE si contrappongono nettamente al quadro delinea-

to da A. Minčeva nell’analizzare le varianti dei *triodnite pesnopenija* di CP⁶⁶. Secondo la studiosa bulgara è possibile ipotizzare che: “pritežatelnite enklitiki sa bili normalno sredstvo v sintaksisa na chimnografa Konstantin Preslavski, ravnopravno s obštoslavjanskite pritežatelni mestoimenija”⁶⁷.

Qualora il prosiegua degli studi sull’attività innografica di CP confermi l’ipotesi della Minčeva, bisognerà riconoscere tale tratto come una caratteristica precipua della lingua e dello stile di CP in quanto innografo⁶⁸. Per quanto concerne la lingua e la tecnica di traduzione di UE, invece, i dati a nostra disposizione mostrano il netto predominio della norma arcaica: qui l’utilizzo delle forme pronominali *mi*, *ti*, *si* in funzione possessiva non costituisce affatto un tratto tipico della sintassi di CP “ravnopravno” con gli aggettivi possessivi⁶⁹. Tutto ciò ci conduce alla problematica del confronto tra norme della lingua letteraria e tendenze della lingua parlata. Le opere di CP, ivi compreso UE, vengono spesso citate da studiosi come Gălăbov⁷⁰ particolarmente interessati a mettere in evidenza come elementi caratteristici del parlato prendano parte al processo di formazione della lingua letteraria. Tale sarebbe l’utilizzo in UE (presente anche nell’Esarca, nel *Suprasliensis* e così via) dei pronomi dimostrativi posposti al sostantivo cui si riferiscono o in seconda posizione nel caso di un sintagma tricomposto, per esempio: *отъць • съ прѣблаженъи*. Secon-

⁶⁴ Si veda 116^r a, 7–10 *ΕΖΕ ΛΥΒΗΤΗ ΙΣΚΡΥΝΙΑΓΟ ΕΑΨΕ ΟΛΟΚΑΒΣΤΟΜΑΤΣ* a fronte del greco τὸ ἀγαπᾶν τὸν πλησίον, πλέον ἐστὶ τῶν ὀλοκαυτωμάτων: la lezione della redazione serba (G W *ΩΛΟΚΑΒΘΟΜΑΤЪ • И ЖРЪТЪБЪ*) è secondaria. Dunque neanche in questo caso si può parlare di traduzione doppia, quanto piuttosto di un’aggiunta posteriore per riecheggiamento secondario del testo evangelico (si veda Mc 12, 33 *ΩΛΟΚΑΒΣΤΟΜΑΤΣ • И ЖРЪТЪБЪ* nello *Zografensis* e nel *Marianus* a fronte del greco τῶν ὀλοκαυτωμάτων καὶ θυσισῶν “gli olocausti e i sacrifici”), ove peraltro si osserva che già nel *Textus Receptus* del greco è presente una dittologia sinonimica con valore di glossa esplicativa (o piuttosto un climax semantico discendente?).

⁶⁵ Si veda 211^v a, 20 sg. *СЗБЕЖЪТЪ СЛ... ВЪСИ НЪЗЪИЦИ • СИРЪЧЪ БЪСЪ РОДЪ ЧЛОВЪЧЪСКЪ* gr. συναχθῆσονται... πάντα τὰ ἔθνη τουτέστι πᾶσα ἡ τῶν ἀνθρώπων φύσις: non si può parlare di traduzione esplicativa, giacché l’espressione che segue al *СИРЪЧЪ* è presente già nel testo greco (introdotto da τουτέστι). Ad ogni modo si ricorderà che la traduzione esplicativa finalizzata alla comprensione è presente in numerose traduzioni antiche e non è tipica del solo Esarca. Tra le omelie di UE analizzate, ha un valore che può dirsi esplicativo un passo come: 220^v a, 19 – 220^v b, 3 *ОТЪСЪИЛИ СЪКРОУШЕНЪИ НА ОТЪПОУЩЕНЪИ • СИРЪЧЪ СЕВОВАЖДИ • СЪЩАМЪ ОУ ТЕБЕ РАБОТЪ* (pref. om. 49) “rimanda gli oppressi in libertà cioè libera coloro i quali sono a servizio presso di te” (Is 58, 6 “rimandare liberi gli oppressi”, si veda inoltre Is 58, 3 “Ecco, nel giorno del vostro digiuno curate i vostri affari, angariate tutti i vostri operai”). In tale passo vengono equiparate attraverso la congiunzione *СИРЪЧЪ* due proposizioni, di cui la seconda costituisce una sorta di appendice esplicativa della prima, ossia serve a specificare e far comprendere in maniera esplicita chi siano gli individui genericamente definiti oppressi.

⁶⁶ A. Minčeva, “Raznočetenijata v triodnite pesnopenija na Konstantin Preslavski”, *Chiljada i osemdeset godini ot smärtta na sv. Naum Ochridski*, Sofija 1993, pp. 88–106.

⁶⁷ Ivi, p. 104.

⁶⁸ Che sia legato a questioni di ritmo? Secondo A. Minčeva: “S ogled na formiranjeto na chimnografskija žanr i ustanovjaneto na negovite ezikovo-stilistični belezii smjatame, če upotrebata na mestoimenite pritežatelni enklitiki *МИ*, *ТИ*, *СИ* nared s *МОИ*, *ТВОИ* i dr. trjabva da se schvašta ne samo kato otaženie na bezsporna balkanska čerta na starobălgarskija ezik, a predi vsičko kato stilističen pochvat v teksta na rano vâzniknalite službi i triodni pesnopenija”, Ivi, p. 106.

⁶⁹ Si veda anche l’opinione contraria di M. Tichova, “Za njakoi ezikovi osobenosti v Učitelnoto evangelie na Konstantin Preslavski”, *1100 godini Veliki Preslav*, Šumen 1995, II, pp. 313–333. In particolare le pagine (Ivi, pp. 329–331) in cui la studiosa bulgara, avendo esaminato 21 omelie di UE (dalla 22^a alla 42^a), dichiara di avere riscontrato in tutto 10 casi di *МИ*, *ТИ*, *СИ* in funzione possessiva, di cui 5 in posizione di contatto subito dopo il sostantivo. Secondo Tichova: “tova [...] e charakterno samo za bălgarski ezik [...] tipično tākmo za preslavskite knižovnici, v tova čislo i za Konstantin Preslavski [...] tipično za govornata reč javlenie”, Ivi, p. 330.

⁷⁰ K. Gălăbov, “Edna interesna i vâzna osobenost na Učitelnoto evangelie na Konstantin Preslavski”, *Preslav*, Sofija 1976, pp. 86–90 [riedito in: K. Gălăbov, *Izbrani trudove po ezikoznanie*, Sofija 1986, pp. 140–145].

do Gălăbov, questo elemento caratteristico della lingua parlata è applicabile a un testo letterario come UE in quanto orientato sull'ascolto e non sulla lettura; assumerebbe perciò un valore stilistico marcato. Fin qui si può concordare con Gălăbov: riconosciamo che i casi in cui il pronome dimostrativo è posposto rispetto al sostantivo cui si riferisce sono prevalenti. Quanto però al significato da attribuire a tali forme, ritengo che gli elementi a nostra disposizione debbano indurci a confermare l'opinione di J. Kurz in proposito: "Zájmena ukazovací v postpozitivním enklitickém postavení po substantivech [...] nemají v stsl. ještě význam členu, nýbrž podržují v plné míře význam demonstrativních zájmen"⁷¹ e a ritenerla valida anche per UE, piuttosto che ad accettare l'opinione di Gălăbov secondo il quale tali forme combinerebbero "svojata zadpostavena upotreba s funkcijata na členni oblici"⁷².

Costituisce invece un tratto innovativo, nella lingua di UE, l'utilizzo, quasi esclusivamente alla 3^a p sg del perfetto senza ausiliare⁷³. In questo caso non abbiamo a che fare con occorrenze in cui "le *prétérit composé* prend la place de l'aoriste à la 2^e personne du singulier là où cette forme serait ambiguë"⁷⁴, sostituzione nota già dai documenti più antichi e riscontrata da Vaillant anche nelle *Catechesi di Cirillo di Gerusalemme*, opera che lo studioso francese attribuisce a CP. Si tratta piuttosto dell'utilizzo sistematico del solo participio in *-l'*⁷⁵. L'assenza dell'ausiliare nelle forme del perfet-

to è un fenomeno raro nei testi più antichi (si verifica, ma solo sporadicamente, alla 3^a p sg. Un esempio: Mt 24, 21 ВЪДЪТЪ ВО ТЪГДА СКРЪЗЪ ВЕЛИТЪ • ВЪКЖЕ НЕ ВЪИЛА nello *Zografensis*; nel *Marianus* però è attestata regolarmente la forma del perfetto composto: НЪСТЪ ВЪИЛА); si verifica invece con maggior frequenza in documenti più tardi come il *Suprasliensis*, anche in questo caso per lo più alla 3^a p sg (sporadicamente alla 3^a pl); si veda anche il caso attestato nell'*Eucologio Sinaitico* (92a16): ВЪПРОШЕНИЕ •/. ИСПЪИТАЛЪ ЛИ ЕСИ МАНАСТЪИРЪ •/. •• ОТЪВЪТЪ •/. ИСПЪИТАЛЪ.

Eccezion fatta per il suddetto tratto innovativo, le cui ragioni⁷⁶ andranno indagate in futuro, la continuità delle norme arcaiche nella traduzione operata da CP è dunque più che evidente. A Preslav la tradizione cirillo-metodiana, nella fase di transizione compresa tra la morte di Metodio (885) e la nascita del circo-

abbiamo a che fare con una frase negativa, in cui il soggetto, esplicitato, è alla 3^a p sg.

216^a, 3–4 Син W Н ВЪСЕЛЕНЬСКЪИ СЖЪДЪ • ПРЪДЪСТАВИЛЪ НАМЪ / G ПРЪДЪСТАВИ (pref. om. 48) il soggetto sottinteso (ma evidente: il Crisostomo oppure Dio stesso attraverso il Vangelo) è alla 3^a p sg.

217^b, 1 sg. О МОЛИТЕВЪ • НИЧЕСОЖЕ ТАКОВА ОУСТАВИЛЪ a fronte del greco ἐπὶ... τῆς εὐχῆς, οὐδὲν τοιοῦτον διώρισεν il soggetto sottinteso (ma evidente: Cristo) è alla 3^a p sg.

217^b, 13–14 НЕ ДА ПОМАЗЕМЪ СЪ ТЪ ВЪЗАКОНИЛЪ a fronte del greco οὐχ ἵνα ἀλειφόμεθα πάντως ἐνομοθέτησεν il soggetto "questi" (Cristo) è alla 3^a p sg.

222^b, 4–5 ИЗЪБРАНЪИХЪ ОУЧЕНИКЪ ИЗЪБРАЛЪ a fronte del greco τοὺς τῶν μαθητῶν ἐγκρίτους ἐξελέξατο il soggetto sottinteso ma evidente dal passo precedente (Cristo) è alla 3^a p sg.

222^b, 18 ДЪЛО ЮВИЛО a fronte del greco τὸ ἔργον ἔδειξεν in questo caso il soggetto è neutro.

225^b, 20–21 ТА СЕ ПРОСИЛА a fronte del greco αὐτὴ ἤτησε τοῦτο in questo caso il soggetto è femminile (ma sempre alla 3^a p sg).

230^a, 7–8 ЗЪЛНЪ ИЪЗЪ ВЪЗЛОЖИЛЪ a fronte del greco σφοδρότερον πληγῆ... χέχρηται (perfetto di χράομαι) il soggetto sottinteso ma evidente dal passo precedente (Cristo) è alla 3^a p sg.

230^b, 9–10 G H W ИЗВОЛИЛЪ (Sin ИЗВОЛИВЪ) ПРИАТИ • (Sin add. И) ДОСАЖДЕНИЕ a fronte del greco κατεδέξατο καταφρονεῖσθαι anche qui il soggetto è Cristo.

⁷⁶ Si vedano M. Tichova, "Za njakoi ezikovi osobenosti", op. cit., pp. 313–322, 331; nonché della stessa studiosa "Samostojatelni elovi pričastija", op. cit., articolo interamente dedicato allo studio di questa forma. Tichova, sulla scia di studiosi del passato quali Mladenov, ritiene che in tali forme si possa scorgere il sorgere del *modo non testimoniale del bulgaro*: "upotrebi na samostojatelni elovi pričastija v teksta na UE ne biva da se tãlkuvat ednostrančivo – samo kato primer za perfekt s izpusnat spomagatelen glagol ot čisto ekspresivni sãobraženija. Tjajchnata upotreba e obosnovana ot naličieto na edna vtorična informacija, kojato govoreštijat prepredava, angažirvajki se počti izcjalo s nejnata obektivnost. Takã preosmislenite formi na elovi pričastija bez spomagatelen glagol *sãm* v 3 l. mogat da se tãlkuvat kato formi na edna novozaraždašta se kategorija – kato pãrvični, sinkretični formi na preizkaznija modus, ograničen v naj-rannata si faza samo v sferata na minalite vremena", Ivi, p. 62.

⁷¹ J. Kurz, *Učebnice*, op. cit., p. 83.

⁷² K. Gălăbov, *Izbrani trudove*, op. cit., p. 140.

⁷³ Si veda M. Tichova, "Samostojatelni elovi pričastija v Učitelnoto evangelie na Konstantin Preslavski", *Medievistični izsledvanija na čest Pejo Dimitrov*, Šumen 1996, pp. 58–67. Tichova riscontra in UE complessivamente 102 "upotrebi na samostojatelni elovi pričastija. Ot tjach –100 slučaja pri 3 l. ed. č. i 2 slučaja – pri 3 l. mn. č. Osven tova 40 upotrebi se namirat v sãtvorenite ot samija Konstantin Preslavski uvodni i zaključitelni časti na besedite, a ostanalite 62 – sa ot tãlkovnite, t.e. ot prevodnite časti", Ivi, p. 60. Di questi 62 casi, 18 casi sono stati confrontati con il greco (trascritto dalle *Catena* nelle edizioni parziali di Antonij e Michajlov): in 14 casi il greco attesta nei passi corrispondenti l'Aoristo, in 3 casi il Perfetto e in 1 caso l'Imperfetto.

⁷⁴ A. Vaillant, "La traduction vieux-slave des Catechèses de Cyrille de Jérusalem", *Byzantinoslavica* 1932, 4, p. 301.

⁷⁵ Solo a volte i manoscritti presentano lezioni diverse (alternanza Aoristo/Perfetto senza ausiliare tra i manoscritti). Nella stragrande maggioranza dei casi tutti i testimoni concordano nel rendere l'Aoristo greco col Perfetto senza ausiliare. In un solo caso la fonte greca presenta invece una voce verbale al perfetto. Le occorrenze riscontrate nelle omelie di UE analizzate sono tutte alla 3^a p sg. Ne forniamo l'elenco completo: 67^b, 11–12 Син W господь... никъдеже • не сътвориЛЪ / G НГЪ... не створи per il greco ὁ Κύριος... μηδαμοῦ... ἐποίησεν dunque

lo simeoniano (894), presenta tratti di forte stabilità e continuità, di cui UE è forse la testimonianza più probante.

www.esamizdat.it

Ristampe

La crisi di sviluppo dell'intelligencija slava

123–132

Riccardo Picchio

Gli esordi di uno slavista

135–145
(Con un intervento di
Alena Wildová-Tosi)

Angelo Maria Ripellino

eSamizdat 2004 (II) 2

La crisi di sviluppo dell'intelligencija slava

Riccardo Picchio

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 123-132]

La redazione di eSamizdat mi ha chiesto di ripubblicare, se non proprio il mio primo articolo di slavistica, un mio testo giovanile. L'articolo che ho scelto risale a un periodo della mia formazione ancora più pubblicistica che accademica, quando i miei interessi erano prevalentemente storico-areali. La scoperta della filologia e della slavistica mi si stava appena delineando su questo sfondo generale.

R.P.

BENCHÉ le origini della divisione, in Europa, tra “mondo occidentale” e “mondo orientale” possano essere ricercate in epoche da noi remote, l'enunciazione di un concetto di “Europa occidentale” risale appena al secolo scorso¹. Solo con la nascita dell'Europa borghese, l'affermarsi di forze espressive – attraverso nuove concezioni politiche morali culturali – un più vasto settore della società, ha messo in luce la mancanza di un'unità effettiva della cultura continentale.

I rivolgimenti di pensiero che, dal romanticismo al socialismo, sono seguiti alla rivoluzione borghese di Francia hanno invano cercato, fino al secolo XX, di realizzare sul piano ideale l'espressione unitaria di un mondo europeo che in molte zone aveva assorbito solo certi elementi formali della cultura borghese-occidentale.

Da questo distacco tra schema ideologico e realtà doveva necessariamente nascere una crisi che, pur impegnando tutto il pensiero dell'Europa contemporanea, esprimeva un più acuto e sostanziale disagio dell'“oriente europeo”.

Se infatti, nella vecchia Europa dinastico-nobiliare, i pensatori, i poeti, i politici di paesi quali la Russia o la Polonia avevano trovato, nella solidarietà della propria classe privilegiata con l'aristocrazia occidentale, una ba-

se sufficiente per giungere ad un comune linguaggio spirituale e le differenze tra i complessi sociali di Polonia o di Russia ed i complessi sociali di Francia o d'Inghilterra avevano potuto essere sostanzialmente ignorate grazie alla standardizzazione delle corti di Pietroburgo o di Varsavia sul modello versagliese, la nuova cultura borghese del XIX secolo invece non riuscì a creare una simile solidarietà di classe e neppure un'equivalente standardizzazione di costumi. Se in Lomonosov o nel “re filosofo” Leszczyński l'Occidente aveva scorto nobili personalità che, servendosi dello stesso linguaggio adottato nei circoli aristocratici parigini o berlinesi, portavano utili ed interessanti contributi alla cultura comune, negli intellettuali russi o polacchi dell'Ottocento la borghesia occidentale si abituò ben presto a vedere personalità “strane” alle prese con problemi il cui fascino consisteva spesso in una oscurità accentuata sì dalle forme espressive dell'età romantica, ma innegabilmente prodotta da problemi estranei alla coscienza sociale dell'Occidente.

Questa crisi in seno alla nuova cultura dell'Ottocento si aggravò nell'epoca risorgimentale. Il risveglio delle nazionalità accrebbe gli elementi di differenziazione. Nuovi criteri di unità sorsero in lotta con i vecchi ordinamenti supernazionali ed il concetto di “oriente europeo” fu a sua volta sopraffatto dall'affermazione di molteplici individualità etniche e linguistiche. Mentre la rivoluzione borghese cercava ancora la propria affermazione internazionale, la nuova cultura europea, incapace di trovare un linguaggio di intesa universale che non sconfinasse nell'astrazione e nell'utopia, già tendeva ad una riconquista dell'armonia tra pensiero e realtà mediante una rivolta contro gli stessi ordinamenti che quella cultura alimentavano.

Diciamo che il disagio maggiore fu sentito dalla cultura dell'Europa Orientale. Il concetto stesso di “Europa Orientale”, però, non è stato sino ad oggi sufficientemente chiarito. La discussione sulla definizione del complesso est-europeo è tuttora aperta.

¹ Uno studio sintetico del problema, con esame delle diverse concezioni susseguitesi sino ai nostri tempi e ricca bibliografia anche dei contributi in lingue occidentali, si trova nella recente *Storiografia dell'Europa Occidentale* dello storico ceco J. Macůrek (*Dějepisectví evropského Východu*, Praha 1946).

Parlando di “cultura occidentale” e di “cultura orientale” gli studiosi contemporanei tentano di individuare una forza storica la cui esistenza è suggerita da indizi concreti, ma la definizione temporale e spaziale del concetto incontra nella fluidità stessa della storia un ostacolo insormontabile. L’idea di “Europa Orientale” resta pertanto essenzialmente un momento della crisi storica di autodefinizione di alcune entità europee tendenti ad integrarsi nella cultura continentale.

Soprattutto nella crisi slava, la contrapposizione Oriente-Occidente ha trovato espressioni e valorizzazione storica. Di tutto il mondo vagamente indicato, in Europa, come “orientale” gli slavi costituiscono la parte maggiore. Ragioni etniche, linguistiche, tradizionali li hanno spinti talvolta, nel corso degli ultimi secoli, a cercare un’impostazione comune dei loro problemi. A ciò li ha ancora portati, e con maggior decisione che mai, il sorgere all’inizio dell’Ottocento, di una società europea con la quale alcuni loro giovani ceti si sentivano solidali.

L’origine del “problema slavo” deve dunque essere ricollegata alla crisi generale suscitata in molti settori dell’oriente europeo dalla necessità di trovare un accordo, non solo formale, con la cultura dominante nell’Occidente borghese. Il “problema slavo” ha una propria esclusiva individualità solo sotto determinati aspetti (fratellanza linguistica, etnica e così via), mentre sotto l’aspetto universale dei rapporti sociali e nazionali è soltanto parte d’un più vasto problema che riguarda tutti i paesi europei trovatisi, ad un certo momento della loro storia, in disaccordo con le leggi di sviluppo imposte dalla società occidentale.

Gran parte dell’Impero asburgico, la Polonia, la Russia, i territori europei dell’Impero turco erano alla fine del XVIII secolo in una fase sociale ed economica arretrata rispetto all’Europa Occidentale dove la lotta antifeudale iniziata quattro secoli prima dalle città italiane culminava nel trionfo rivoluzionario della borghesia francese. La stragrande maggioranza delle popolazioni abitanti quella parte d’Europa era slava e lo “slavismo” fu l’espressione più notevole del movimento reattivo di quelle società stimolate dalla cultura dei paesi borghesi.

Nei paesi slavi non esiste una borghesia corrispondente a quella occidentale né per tradizioni né per potere politico-economico. La contemporanea cultura francese, inglese, tedesca o italiana non trovò quindi tra gli

slavi le condizioni adatte per un vero e proprio trapianto e tanto meno per uno scambio di esperienze. L’ubertanza dei sistemi borghesi-occidentali portò a trasformazioni (o comunque facilitò trasformazioni in molte zone ancora allo stato embrionale) entro gli stessi confini della “Slavia”, ma la sovrapposizione di schemi già elaborati esercitò una specie di costrizione sul naturale sviluppo delle energie locali. Ceti di tipo borghese furono naturalmente spinti a collaborare con l’opera riorganizzativa dell’Occidente, ma molto spesso la mancanza di un’adeguata tradizione li mise di fronte all’impossibilità di assimilare concezioni, proprie d’una fase storica a loro ancora estranea. La solidarietà con l’Occidente si risolse perciò non di rado in una astrazione ideologica a cui solo certi ambienti intellettuali potevano accedere. “Occidentalismo” e “progressismo” finirono per diventare termini equivalenti, ma il “progresso” limitato allo sforzo ideologico degli intellettuali rivelò ben presto una spiccata tendenza all’astrazione ed all’utopia. Per superare la fase utopistica e ritrovare – nel mondo nuovo che s’andava creando – il contatto con la realtà, fu necessaria una lunga crisi di cui l’intelligencija slava fu protagonista.

Nei paesi slavi gli intellettuali hanno raggiunto un’individualità notevolmente più spiccata che non in occidente. Nel caso del secolo XIX, essi hanno teso a superare la funzione di *ceto* per assumere quella di una vera e propria *classe dirigente*. Di qui la loro definizione col termine di “intelligencija” che non vuole indicare semplicemente un’insieme di persone dedite ad attività intellettuali, bensì una categoria speciale esprimente, attraverso l’attività intellettuale concezioni ad essa e ad essa solo proprie. In occidente, al principio del XIX secolo, l’*intellettuale* è parte di una classe; nell’oriente europeo invece l’*intelligent* esprime solo parzialmente l’atmosfera di una classe e anzi a una classe appena abbozzata pretende di impartire lui stesso le direttive².

Le origini di questa singolare categoria di persone postesi nel secolo scorso alla testa dello “slavismo”, riflettono, nella loro eterogeneità, la varietà delle situazioni slave. Di comune le varie intelligenze non hanno all’o-

² Si vedano a proposito di “questa classe media che non è borghesia” e a proposito della figura ottocentesca dell’*intelligent* russo che “è per definizione *déclassé*”, le interessantissime osservazioni contenute in Evel Gasparini, *Morfologia della cultura russa. Il dramma dell’intelligencija*, Padova 1940. In particolare il capitolo V, pp. 56 e seguenti.

rigine che il confluire da classi disparate verso il mondo borghesizzante della nascente cultura cittadina. La città, come centro motore della vita sociale, come sede di nuove aristocrazie, è infatti una novità per la vita slava ancora legata alla fine del Settecento alla tradizione della terra, del potere terriero, delle gerarchie campagnuole.

La nascita dell'intelligencija presuppone, come condizione prima, un distacco dalla terra. Il fenomeno può, a seconda delle particolari condizioni, verificarsi in vari sensi. Ora si tratta di inurbamento d'una cultura già sviluppatasi nelle tenute e nelle ville di campagna, ora invece di nascita d'una nuova cultura, sin dall'inizio opposta al mondo agrario e prodotta direttamente dall'emancipazione cittadina. Questo secondo caso è però molto più raro del primo. Ma la città, di solito, ospita l'"intelligencija" slava, non la genera dalla propria vita.

L'esempio più tipico di inurbamento d'una vecchia cultura di tipo agrario con conseguente creazione di "intelligencija" ci è dato dalla Polonia. Alla fine del XVIII secolo, mentre lo stato di Stanislao Augusto tentava di risollevarsi dalla desolazione ereditata dai "tempi sassoni", pressoché tutte le vestigia di tradizioni cittadine risalenti all'epoca rinascimentale erano scomparse. Il concetto stesso di vita sociale era legato al possesso della terra. Libero e socialmente attivo era solo lo "szlachcic", il proprietario di quel minimo di terra che permettesse di essere iscritti nelle liste civili della "szlachta". Esclusivamente nell'ambito di questa "szlachta", di questa diffusa nobiltà fondata su di un sistema agrario lontano come nessun altro sistema europeo dalle concezioni cittadine, i secoli avevano intagliato le gerarchie sociali del "popolo nobile". La "szlachta" aveva i suoi ricchi ed i suoi poveri, le sue classi nell'ambito stesso dello *status* privilegiato (*stan rycerski*, ossia *status cavalleresco* era detto il complesso della "szlachta").

Al vertice della piramide sociale erano i "magnati", i grandi proprietari sul tipo di un Radziwiłł del cui patrimonio facevano parte 16 città, 583 villaggi, 25 municipalità o di un Potocki alla cui corte erano impiegate quattrocento persone o di un Czartoryski che aveva a Pulawy una vera e propria reggia e che viaggiava seguito da uno stuolo di nobili in costume tartaro e da quattordici camelli...

Il ceto medio della "szlachta" era costituito dai *ziemianie*, ossia dai proprietari minori, ma comunque in

grado di vivere agiatamente in ville ben arredate grazie alle rendite ricavate dalle proprie terre.

Ultima nella gerarchia veniva la *szlachta zagonowa*, ossia la nobiltà che viveva coltivando il proprio campo.

Della "szlachta" faceva inoltre parte il clero la cui vita era legata al regime agrario, dato che ai tempi di Stanislao Augusto oltre un milione di contadini viveva nelle terre della Chiesa.

Al di fuori di questi ceti nobiliari, la vita polacca – e specialmente la vita culturale – non aveva possibilità concrete di esprimersi. Dato il regime di servitù a cui era sottoposta la massa contadina (circa sei milioni nel 1791 su una popolazione di circa 8.790.000)³ la cultura non poteva essere che nobile e, nell'ambito della stessa classe privilegiata, tendeva ad esprimersi soprattutto attraverso il clero da cui uscirono uomini come Krasiński, Konarski, Naruszewicz, Kollontaj, Staszyc e molti altri la cui importanza è di primo piano nello sviluppo delle lettere, delle scienze, delle dottrine politiche.

Le città, in questa situazione di prepotere della nobiltà agraria, non potevano avere un'importanza notevole prima che sopraggiungesse in Polonia una crisi dovuta in gran parte allo sviluppo borghese di altri paesi più avanzati. Tale crisi incominciò a cavallo dei secoli XVIII e XIX. La caduta dello stato nobile di Poniatowski, i movimenti indipendentistici seguiti alle spartizioni e legati per necessità internazionali alla rivoluzione francese, gli effetti delle stesse riforme discusse e in gran parte decise nell'epoca d'affermazione illuministica del "parlamento quadriennale"⁴ contribuirono a creare una cultura nuova più vicina ai modelli cittadini dell'Occidente. Le necessità economiche spinsero in città parte della "szlachta" a cui il regime agrario non offriva più risorse sufficienti, Varsavia giunse addirittura, sotto la guida del suo presidente Jan Dekert, a mettersi alla testa di un moto borghese rivolto contro i privilegi della "szlachta" ("atto d'unione delle città" del 24 novembre 1789).

In queste condizioni la vita cittadina polacca, nei primi anni dell'Ottocento si sviluppò sino ad esprimere un'intelligencija portatrice di una nuova cultura.

³ Per i dati statistici sulla popolazione polacca alla fine del XVIII secolo, si veda T. Korzon, *Wewnętrzne Dzieje Polski za Stanisława Augusta*, I, Cracovia-Varsavia 1897, pp. 246 e seguenti.

⁴ Si veda N. Gasiorowska, *Polska na przełomie życia gospodarczego 1764-1830*, Warszawa 1947, pp. 11-47.

Le origini dell'intelligencija polacca non sono tuttavia cittadine, non sono borghesi nel vero senso della parola. Movimenti come fu quello capeggiato da Dekert non esprimono davvero una situazione borghese di importanza nazionale, ma s'inquadrano nella crisi della proprietà agraria. L'inurbamento di una parte di tale "szlachta" risale già al XVII secolo: da quando, in alcune città, certi signori avevano stabilito proprie basi di commercio. In teoria uno "szlachcic" non poteva per legge svolgere attività commerciali; ma egli di solito si stabiliva (per non perdere i diritti della propria classe) in zone prossime alla città le quali erano giuridicamente estranee all'amministrazione cittadina in virtù di una specie di extraterritorialità nobiliare. Da siffatta zona "juridyka" – equiparata secondo gli statuti della nobiltà ad una villa di campagna, ma praticamente a diretto contatto con l'economia cittadina – il nobile poteva controllare e dominare il commercio borghese sul quale egli faceva all'occorrenza gravare il peso dei propri privilegi nobiliari⁵. Il centro della vita sociale restava così nella campagna a cui la città era soggetta. Per prima, l'intelligencija ottocentesca riuscì a capovolgere la situazione, ma la spinta non venne dai borghesi alla Dekert, bensì dai nobili che cercavano nelle città un nuovo sbocco per la propria attività.

Nel 1775 il divieto per i nobili di stabilire la propria dimora in città fu soppresso. Le città che non avevano potuto esser vivificate da una avanzata borghese, prosperarono così grazie alla crisi della nobiltà agraria.

Dopo le spartizioni, oltre Varsavia altre città accolsero schiere di giovani della "szlachta". A Wilno, ad esempio, l'intelligencija nacque grazie al richiamo che, per i nobili, costituiva l'università laica sorta sotto gli auspici liberali di Adam Czartoryski. Esperienze umane come quelle dello "szlachcic" borghesizzato Joachim Lelewel, educatore dalla cattedra di storia dell'università di Wilno della nuova generazione intellettuale a cui appartenne il "vate nazionale" Adam Mickiewicz, hanno un valore esemplare per la storia dell'intelligencija polacca. Assunte funzioni borghesi in città dove la nascente borghesia era stata sopraffatta dalla nobiltà, questa intelligencija si trovò sin dalle origini di fronte ad

un equivoco reale contro il quale dovevano infrangersi tutti i tentativi di armonizzazione ideale.

In Russia il fenomeno è più complesso. In sostanza gli elementi che contribuiscono a creare una intelligencija sono gli stessi che in Polonia, ma i rapporti tra società agrario-nobiliare e società borghese-cittadina sono meno lineari, rappresentano con minor nettezza un paese arretrato rispetto allo sviluppo borghese dell'Occidente. Anche qui la prima "funzione borghese" è assunta da una aristocrazia agrario-nobiliare inurbata sotto la pressione della crisi capitalistica di trasformazione economica, ma d'altra parte v'è pure una borghesia che ha già, alla fine del Settecento e all'inizio dell'Ottocento, una tradizione ed una energia sociale superiori a quelle dei borghesi polacchi alla Dekert. La crisi della società agrario-nobiliare russa basata sul latifondo e sulla servitù della gleba incomincia a cavaliere dei secoli XVII e XVIII. Col regno assolutistico di Pietro il Grande si chiude il periodo moscovita di consolidamento del regime agrario-schiavistico e si inaugura, attraverso una rafforzata centralizzazione, la fase di trasformazione precapitalistica della società tendente già ad infrangere le barriere economiche del particolarismo feudale e a creare, con nascenti attività di scambio commerciale, un mercato nazionale panrusso. La borghesia, già sviluppatasi nello stato di Mosca a partire dalla seconda metà del Seicento, durante il "periodo dei torbidi" e sotto il regno dei primi Romanov, trova nella politica di "occidentalizzazione" dell'imperatore Pietro I nuove possibilità di sbocco commerciale ed industriale. Il diciottesimo secolo segna uno sviluppo notevolissimo delle industrie che, alla fine del regno di Caterina II, sono aumentate di quasi diciotto volte rispetto all'epoca di Pietro il Grande⁶.

Nonostante questo movimento opposto al regime agrario-nobiliare, la borghesia russa non può tuttavia competere – alla fine del diciottesimo e all'inizio del diciannovesimo secolo – con la classe dominante del "dvorjanstvo".

La nobiltà di tipo feudale costituente il "dvorjanstvo" aveva creato il proprio dominio terriero asservendo i contadini e liquidando il potere patrimoniale dei vecchi bojari in nome del potere statale di Mosca con la

⁵ Si veda St. Kutrzeba, *Historia ustroju Polski w zarysie*, I, Kraków 1931, pp. 169 e seguenti.

⁶ Si veda P.I. Ljaščenko, *Istorija narodnogo chozjajstva SSSR*, I, Leningrad 1947, p. 446.

cui monarchia aveva stabilito nel XVI secolo rapporti di vassallaggio. Autocrazia e servitù della gleba erano rimasti i fondamenti di questo dominio anche sotto Pietro il Grande e sotto i successivi regni di Caterina I, Anna Joànnovna, Elisabetta Petrovna, Pietro III e Caterina II (1773-1775: rivolta contadina di Pugacev).

I tempi di Caterina II già rivelano tendenze di “fronda” tra le file del “*dvorjanstvo*” (lo storico Ščerbatov è l'ideologo della “libertà nobiliare” antiautocratica sul modello polacco), ma questa “fronda” esprime un disagio che esula dagli interessi della classe nobiliare-agraria e preannuncia la crisi liberale di un'intelligencija allineantesi sulle posizioni borghesi.

Anche in Russia dunque, benché in forma più complessa che in Polonia, la “funzione borghese” di integrazione nel nuovo mondo imposto dall'Occidente dopo la rivoluzione francese è assunta da un ceto nobiliare economicamente legato al regime agrario. Il “*dvorjanstvo*” crea la nuova intelligencija in base a leggi analoghe a quelle seguite dalla “*szlachta*” per la creazione dell'intelligencija polacca. V'è però, tra intelligencija russa ed intelligencija polacca, una differenza sostanziale quanto al processo di inurbamento della vecchia cultura. La città russa è, all'inizio del XIX secolo, molto più avanzata della città polacca. La nobiltà, almeno per quanto riguarda le capitali Mosca e Pietroburgo, vi si è insediata già da tempo, spintavi non da esigenze economiche di tipo borghese, bensì dalle esigenze amministrative-politiche del centralismo monarchico. Come la “*szlachta*” polacca, il “*dvorjanstvo*” russo si trova – alle origini – di fronte all'equivoco di un programma liberale-borghese che non esprime l'atmosfera sociale dei nobili agrari intellettuali che lo sostengono. La democrazia borghese, propugnata dall'intelligencija che si genera dal “*dvorjanstvo*”, parla però nella Russia ottocentesca anche ad una categoria in formazione che si accinge a raccogliere i frutti della passione dei regni di Alessandro I e Nicola II. Mentre, nell'atmosfera sociale del “*dvorjanstvo*”, si realizza la crisi di sviluppo dell'intelligencija russa, già è vivo il fermento dei borghesi democratici (*raznocity*) che continueranno su basi meno utopistiche l'opera dei decabristi, di Herzen, di Bakunin.

Russia e Polonia erano, alla fine del Settecento e nei primi dell'Ottocento, il cuore del mondo slavo. Benché

la caduta dello stato di Poniatowski trasferisse a Pietroburgo il centro della forza politica, la Polonia restava pur sempre un grande paese la cui storia non registrava un'interruzione del potere statale slavo nel corso degli ultimi secoli. Varsavia e Pietroburgo, grazie appunto alle individualità storiche che esprimevano, dovevano essere – nel periodo della crisi di sviluppo delle intelligenze – i due punti di maggiore polarizzazione ideologica. La polemica della nascente intelligencija slava era destinata a cristallizzarsi in due formule programmatiche: la polacca e la russa, ambedue espressioni tipiche delle situazioni sociali che abbiamo descritto. Gli altri slavi, divisi sotto le dominazioni della casa d'Asburgo o della Porta, creavano le loro intelligenze in situazioni più complesse, maggiormente alterate da agenti esterni.

Gli slavi di Boemia, di Moravia e di Slovacchia – costituenti un blocco etnico-linguistico destinato a generare nel nostro secolo lo stato cecoslovacco – dovettero cercare il cammino storico della propria rinascita nella compagine politico-sociale dell'impero austriaco. La formazione di un'intelligencija ceca, a cavaliere dei secoli XVIII e XIX, presuppone innanzi tutto il rifiorire della coscienza culturale nazionale compressa e decaduta dopo il disastro della Montagna Bianca (1620) e la conseguente opera snazionalizzatrice della reazione imperial-cattolica. Contrariamente a quanto avvenne in altri paesi quali la Russia e la Polonia, in Boemia ed in Moravia, l'intelligencija sorse come espressione di una vera e propria borghesia. In ciò consiste forse la più netta prova del carattere “occidentale” della cultura ceca moderna. Non mancava in Boemia ed in Moravia una nobiltà agraria simile alle aristocrazie terriere polacca e russa, ma tale nobiltà, tale “*šlechta*” s'era estraniata dalla nazionalità ceca sia per la grande immissione di elementi stranieri che avevano avuto assegnazioni di terre dopo la restaurazione cattolica, sia per la solidarietà che l'aveva in seguito legata al governo di Vienna. La borghesia, oppressa dapprima appunto dal dominio agrario-nobiliare della “*šlechta*” asburgica, aveva più tardi trovato, in epoca illuministica, grandi possibilità di ascesa sotto il regime d'economia mercantile della casa d'Austria. Lo sviluppo borghese della società settecentesca ceca, il prosperare dei commerci ed il nascere delle moderne industrie ebbero come conseguenza diretta un deciso miglioramento della classe contadina.

Nel 1781 Giuseppe II abolì la servitù feudale. Il regime agrario veniva così estromesso dal primo piano dello sviluppo storico-sociale. Le città rifiorirono, le scuole prepararono i quadri culturali della nuova intelligencija borghese, Praga ebbe in breve tredici tipografie con 147 persone addette alla stampa dei libri⁷.

Meno prospere erano le condizioni della Slovacchia. Oppressa dal dominio nazional-sociale della nobiltà terriera ungherese, priva di una vita cittadina in cui porre le basi d'una rinascita antiagraria, la nazione slovacca perpetuò la propria lingua grazie soltanto alla più umile classe dei contadini. Anche in Slovacchia le riforme teresiane ebbero effetti benefici ed aprirono le porte delle scuole ai figli del popolo, ma il più rude dominio dei signori terrieri e la scottante questione nazionale fecero sì che l'intelligencija slovacca cercasse una propria espressione in terra ceca, a Praga. Cechi e slovacchi benché talvolta divisi sul piano dell'ideologia nazionale (si noti però che neppure il nazionalismo filologico-politico di L. Štúr raggiunge forme di assoluta ostilità verso i cechi), furono perciò uniti dal comune destino d'un'intelligencija, nata dal fermento "faustiano" dell'Austria illuministica, sembra sotto certi aspetti estranea – nel suo vigore occidentale-borghese – alla crisi slava intesa come componente della crisi dell'Europa orientale. Il distacco, tra formule ideali ricalcate sul modello borghese occidentale e realtà aborghese della cultura locale, pare non dover sussistere per l'intellettuale praghese che, al contrario, s'integra perfettamente nella realtà borghese della Boemia asburgica. L'equilibrio creato dalla situazione economico-sociale è però, nello stesso tempo, infranto dalla questione nazionale. L'intelligencija prettamente borghese che nasce in Boemia tra l'epoca illuministica e l'epoca romantica non può sfuggire al processo di germanizzazione che investe la vita di ogni cetto dirigente dell'Impero. La base della nazionalità (quantunque in Boemia ed in Moravia le condizioni siano di gran lunga migliori che non nella Slovacchia sottoposta a brutali tentativi di magiarizzazione) resta pertanto in classi inferiori alla ricca borghesia cittadina. L'intelligencija ceca deve trarre la propria linfa dalla campagna e dalla campagna deve trasferire il patrimonio nazionale nella città. Il processo di inurbamento della cultu-

ra slava è presente, perciò, all'alba dell'Ottocento, anche nel complesso cecoslovacco. Come nei paesi facenti nettamente parte dell'Europa Orientale, anche presso i cechi e gli slovacchi l'intelligencija slava confluisce da classi diverse nella vita cittadina della nascente cultura borghese.

Molto vicine alle origini dell'intelligencija boema sono, nel complesso degli slavi d'Austria, le origini dell'intelligencija slovena. La trasformazione generale della società in senso borghese richiama a Lubiana come a Praga, sia pure in proporzioni più modeste, le forze nazionali della cultura confinata nelle campagne. Clero cattolico e burocrazia imperiale accolgono i primi rappresentanti di una intelligencija slovena a cui dapprincipio solo la questione linguistico nazionale ricorda – al di là della realtà sociale pienamente integrata nello sviluppo della società diretta da Vienna – la fratellanza con gli slavi travagliati dalla crisi dell'Europa orientale. Dopo Valentin Vodnik, cantore dell'*Illiria* napoleonica, dal maggior poeta nazionale Preseren al grande filologo Kopitar, l'intelligencija slovena non supera questi limiti sociali.

Accanto agli sloveni, le popolazioni di lingua croata generano invece la loro intelligencija in condizioni di più accentuata lotta sociale e nazionale. I rapporti di classe sono, nella società croata, più tesi, più densi di contraddizioni e più ricchi di germi di lotta che non in Slovenia. Come gli slovacchi, anche gran parte dei croati devono difendere la propria individualità nazionale contro il regime dell'aristocrazia agraria magiara. Altrove l'oppressione di classe è invece accompagnata da una minaccia di germanizzazione.

La storiografia moderna non ha ancora sufficientemente elaborato i dati relativi alla storia economico-sociale dei croati⁸. La nascita dell'intelligencija croata può tuttavia essere individuata nel processo di riscossa cittadina contro il regime dell'aristocrazia agraria ("plemstvo") che esercita il potere per conto di Vienna. L'aristocrazia agraria croata era poco numerosa (in Slavonia, per esempio solo 628 erano i nobili agrari recensiti nel 1785 su una popolazione ammontante nel 1805

⁷ Si veda M. Volf, *Sociální a politické dějiny Československé v hlavních obrysech*, Praha 1948, pp. 121–137.

⁸ Si veda la recensione di R. Bicanic ad un recente tentativo di storia economica dei popoli jugoslavi in *Istorijski zbornik*, 1–4, Zagreb 1949, pp. 261–269.

a 286.350 persone)⁹ e doveva perciò unirsi, per la difesa dei propri interessi, ai latifondisti ungheresi. Contro tale politica antinazionale, insorge la cultura croata delle città sviluppatesi specialmente dopo le riforme illuministiche di Giuseppe II e vivificata dall'Illiria di Napoleone. In questa cultura si esprime un'intelligencija che – come l'intelligencija slovena – si inquadra nello sviluppo burocratico-borghese dello stato asburgico. Anche qui l'intelligencija nascente esprime un confluire nella città di energie sociali diverse che si fanno interpreti di inquietudini in contrasto con il mondo in cui sono costrette ad agire. Più che di espressione di una cultura borghese tendente ad affermare il proprio dominio, si tratta di inserimento nel corpo della cultura cittadina di movimenti in cerca di un proprio diverso campo d'azione.

Anche per i serbi, divisi tra dominazione asburgica e dominazione turca, il Settecento illuministico austriaco costituisce il principale punto di partenza per la creazione di un'intelligencija nazionale. Il sistema agrario-feudale rivela, già nel diciottesimo secolo, una crisi interna che lo rende capace di esprimere forze socialmente creative. Sia sotto l'Austria che sotto la Turchia, i proprietari terrieri legano le loro sorti al regime dominante. Dalle loro file non può nascere un'intelligencija e tanto meno un'intelligencija nazionale.

Nelle regioni soggette all'Austria, le scuole cittadine preparano i nuclei d'un nuovo ceto culturale che partecipa così – a vantaggio della propria nazionalità – al rinnovamento borghesizzante della "Aufklärung" germanica. Nelle terre dominate dai turchi, invece, le condizioni sono infinitamente peggiori. I ceti della rudimentale borghesia manifatturiera dei villaggi, in grado di dar vita ad un'intelligencija, non hanno altro mezzo d'elevazione culturale che l'arretratissima scuola del clero ortodosso. I diversi elementi, le disparate esperienze umane che concorrono alla preparazione dell'intelligencija serba all'epoca risorgimentale trovano una singolare espressione sintetica nel grande precursore della rinascita culturale ottocentesca Dositej Obradović (1748–1811), nato in una famiglia di piccoli commercianti-artigiani, educato in un monastero, fuggito di convento e quindi passato attraverso tutti i centri culturali dei serbi e dei croati d'Austria, istruitosi a Vienna, a Vene-

zia, a Kiev, a Lipsia. L'intelligencija serba è una forza esuberante, complessa, lanciata alla conquista della propria realtà attraverso ripetuti tentativi di assimilare ed adattare motivi carpiuti fuori del proprio mondo sociale, insufficientemente sviluppato.

Ancora peggiori di quelle dei serbi presi nel loro complesso erano le condizioni dei bulgari, oppressi in blocco dal giogo turco e per lungo tempo isolati dalle correnti vitali del mondo europeo. In Bulgaria mancavano pressoché totalmente le condizioni interne per la nascita di una intelligencija borghese essendo le città pressoché totalmente in mano ai turchi. L'intelligencija bulgara si formò quindi soprattutto alla scuola dell'emigrazione. Il clero ortodosso, dal padre Paisij al vescovo Sofronij Vračanski, contribuì – come presso i serbi in Turchia – all'educazione di base dei figli del giovane ceto di commercianti e artigiani campagnuoli in netta ascesa alla fine del XVIII secolo. L'assimilazione delle ideologie borghesi-liberali d'Europa fu però in seguito realizzata dalla generazione rivoluzionaria che cercò fuori dei confini bulgari – a Bucarest, a Odessa – l'esperienza cittadina che doveva trasformarla in intelligencija.

Di tutti gli slavi, i bulgari furono nell'età risorgimentale i più ostacolati nel tentativo di costituire un'intelligencija capace di mettersi a capo di un movimento slavo-nazionale. Per questo la crisi di sviluppo dell'intelligencija bulgara si protrasse più a lungo e appena alla fine dell'Ottocento raggiunse posizioni già superate – dopo il '48 – da altri paesi.

Da quanto abbiamo sin qui esposto, risulta evidente la mancanza, presso le nascenti intelligenze slave all'inizio del secolo XIX, di una solida base borghese. Ovunque, un ceto intellettuale dalle più disparate origini – ma comunque sempre legato alla campagna come sorgente della cultura nazionale – tende ad inserirsi in un mondo cittadino (a cui è estraneo per ragioni di classe o per ragioni di nazionalità) per elaborarvi su basi borghesi il patrimonio spirituale di cui si sente depositario.

Organizzatasi – con maggiore o minore consistenza a seconda delle specifiche condizioni locali – verso la fine del Settecento, tale intelligencija tenta nella prima metà dell'Ottocento di sintetizzare in un sistema ideologico unitario il proprio programma sociale, culturale, politico.

⁹ Si veda, *Hrvatska Književnost*, Zagreb 1944, p. 190.

Lo sforzo compiuto in questo senso dagli intellettuali slavi sino al 1948 è oggi degno d'essere studiato con particolare attenzione onde individuare le cause che hanno impedito il consolidamento degli ordinamenti occidentali nei paesi dell'est europeo.

Sul piano ideologico, le intelligenze slave del primo ottocento attingono soprattutto alle fonti francesi. La "rivelazione dell'occidente" si riduce addirittura, non di rado, ad una "rivelazione della Francia"¹⁰. Il pensiero tedesco – da Herder a Schelling ed a Hegel – esercita indubbiamente un'influenza di primissimo piano, ma non assume quasi mai il valore "esemplare" che invece viene riconosciuto a moltissime espressioni della cultura francese intesa in senso lato, come "civilisation" francese. L'interpretazione della Francia come sintesi della cultura continentale è anzi uno dei difetti d'origine da cui derivano alcune impostazioni sfasate, non pochi errori di prospettiva.

Le utopie slave in auge nell'età romantica risalgono in maggioranza al pensiero illuministico ed al preromanticismo di Francia. L'idealismo tedesco costruisce su questo fondo settecentesco le proprie variazioni metodologiche, le proprie impalcature di sintesi intellettualistica. Sia il fondo ideologico francese che il metodo di raziocinio tedesco devono poi essere assorbiti da un pensiero che cerca nella realtà slava una corrispondenza agli schemi cerebrali dell'Occidente. Lo slavofilismo russo, ad esempio, nasce attraverso l'elaborazione in senso locale tradizionale del concetto enciclopedistico rousseauiano della perfezione primitiva fuso con la visione schellinghiana della storia come realizzazione dello spirito popolare. La negazione delle sovrastrutture occidentali incomincia in Russia ai tempi in cui Diderot esprime a Caterina II il proprio entusiasmo per la terra vergine slava ("qu'un peuple est hereux lorsqu'il n'y a rien de fait chez lui!")¹¹ per poi culminare negli slavofili degli "anni quaranta" – K.S. Aksakov, Petr e Ivan Kireevskij, A.S. Chomjakov – imbevuti di trascendentalismo germanico. Romanticismo, liberalismo, nazionalismo, progresso e reazione sono concetti "importati" dall'occidente borghese. Le intelligenze slave del primo Ot-

tocento cercano di tramutarli in patrimonio loro e della loro società. Dalla borghesia occidentale derivano il concetto di libertà e di universalità del pensiero e nello stesso tempo il concetto particolaristico di individualità nazionale.

L'attrazione verso lo schema ideologico in sé, indipendentemente dai valori originali che esprime, è necessariamente grande in categorie intellettuali nate – come abbiamo visto – da un forzato equivoco tra aspirazioni e realtà storico-sociali. L'intelligencija slava tende perciò, nella sua fase di sviluppo, più ad alterare la realtà per adattarla allo schema ideologico che non a servirsi dello schema ideologico per interpretare la realtà.

Russia e Polonia generano i primi movimenti liberali culminanti nel fallito complotto dei decabristi (1825) e nella fallita insurrezione polacca del 1830-'31. Ambedue i tentativi sono d'origine nobile-intellettuale, ossia riflettono la prima fase d'orientamento dell'intelligencija inurbata, ma non borghesizzata. Il conato rivoluzionario decabrista ripete "solo formalmente la tecnica delle rivoluzioni di palazzo"¹², ma in realtà vuole essere uno sforzo di evasione dai limiti di una classe verso la libertà totalmente umana. I nobili ufficiali decabristi s'imbevono di ideologia occidentale e solo quando escono sulle piazze di Pietroburgo s'accorgono di essere in una società russa profondamente diversa dalla francese da cui erano nati la rivoluzione e Napoleone.

Lo stesso equivoco, con conseguenze ancor più tragiche, si ripete a Varsavia. Repubblicaesimo, monarchismo, libertà, indipendenza sono idee chiuse in un piccolo mondo di intellettuali della "szlachta". I discorsi di Adam Czartoryski, capo del partito conservatore e di Joachim Lelewel, presidente dell'"Associazione Democratica", sono – durante il periodo insurrezionale – espressione non già di urti tra vecchio mondo agrario e democrazia borghese come farebbe pensare il vocabolario politico usato, bensì di un dissidio interno tra nobili-magnati e piccola nobiltà. La massa popolare è assente e la borghesia – la classe cioè che nella rivoluzione dovrebbe esprimersi – è sostituita proprio dai liberali dell'"Associazione Democratica" leleweliana.

Dopo il complotto decabrista e l'insurrezione polacca del 1830-'31, le intelligenze slave cercano – sia nel

¹⁰ Per quanto riguarda la Russia, il fenomeno è descritto con chiarezza dal Plechanov nella sua *Storia del pensiero sociale russo*; si veda G.V. Plechanov, *Istorijsa ruskoj obščestvennoj mysli*, III, Moskva-Leningrad 1925, pp. 5 e seguenti.

¹¹ Ivi, p. 144.

¹² W. Giusti, *Due secoli di pensiero politico russo, le correnti "progressiste"*, Firenze 1943, p. 45.

mondo dell'emigrazione che in quello meno turbolento della terra natale – di elaborare un patrimonio ideologico comune. Sono gli anni di passione dello “slavismo”. Il concetto etnico di appartenenza alla comunità slava si sposa – soprattutto per contrasto al germanesimo – al concetto di individualità nazionale. Varie correnti cercano di sfociare in una visione universalmente valida del problema slavo. La corrente radicale-liberale – espressione dell'intelligencija più incline alle astrazioni ideologiche – tende a raggrupparsi attorno all'emigrazione polacca (l'accordo tra emigrazione russa ed emigrazione democratica polacca è già avanzato nel 1844 quando Bakunin incontra Lelewel a Bruxelles). Alla Russia si rivolgono invece i teorici dell'unione sotto l'egida dell'unica potenza statale organizzata nel mondo slavo (soprattutto gli slavi meridionali per cui la forza militare zarista rappresenta la sola speranza di abbattere il giogo turco). Attorno all'intelligencija ceca tende a gravitare la corrente riformista degli slavi d'Austria secondo i quali il problema nazionale può essere affrontato e risolto nell'ambito della legalità asburgica (“austroslavismo”).

A complicare il problema contribuiscono infine i vari movimenti nazionali che si generano in seno al mondo slavo in virtù di un processo di differenziazione che aumenta in proporzione diretta al diffondersi delle correnti borghesi-occidentali. Oltre alle nazionalità che abbiamo sin qui ricordate, altri nuclei etnico-linguistici tendono ad esprimere – attraverso voci di intelligenze formate sul modello ideologico dei risorgimenti in corso ad occidente – la propria individualità. Per mezzo dell'intelligencija polacca, generata dalla “szlachta” locale, la cultura delle campagne bielorusse incomincia a trovare una propria, sia pure indiretta, espressione. Coi versi di Jan Barszczewski (1790–1851) e con la sua raccolta di leggende bielorusse¹³, e ancor più con Wincenty Dunin-Marcinkiewicz che incomincia a svolgere attività letteraria in bielorusso, si pongono le premesse culturali di un movimento destinato ad assumere aspetti rivoluzionari all'alba del nostro secolo. Il rifacimento umoristico dell'*Eneide* (1798) di Ivan Kotljarevs'kij dà all'intelligencija ucraina, muoventesi nell'ambito dell'intelligencija russa, il primo monumento letterario in lingua nazionale. Da Kotljarevs'kij a Ševčenko

a Kostomarov, l'ideologia nazionale ucraina procede a gran passi verso la piena autocoscienza.

Nel cuore del mondo germanico, a Budyšin (Bautzen), l'attività di Smoler pone la base ideologica e culturale delle rivendicazioni nazionali dei serbi di Lusazia.

L'idea stessa di riunire tutti questi fermenti disparati in un movimento unitario, è indice di allontanamento dalla realtà. Il culmine dell'utopia è raggiunto dal Congresso slavo di Praga nel 1848. Le tre correnti – polacco-rivoluzionaria, panslavista russofila e boema legalitaria – non riescono a districarsi dalla selva di contraddizioni dei loro schemi ideologici.

Lo storico Palacký, il grande slavista Šafařík, il pubblicista Havlíček-Borovský e gli altri rappresentanti della scuola praghese tentano invano di conciliare gli estremi, nello spirito del pensiero boemo che – dalla russofilia polonofoba del vecchio Jungmann alla concezione slavo-unitaria di Jan Kollár al democraticismo antizarista di Čelakovský e alla polonofilia di Mácha – rappresentava l'unica base possibile di compromesso ideale. Ma le idee tendevano già, nel mondo slavo, a scatenarsi con la violenza del pensiero chiuso in se stesso e incapace di dominare la realtà. Dietro al delegato democratico polacco Libelt v'era un'emigrazione già in preda – a cominciare dal poeta nazionale Mickiewicz – alle fantasie mistiche del “messianesimo” elaborato dalla triade Wroński-Hoene, Trentowski, Cieszkowski. Dietro al panslavismo russofilo v'era un'esasperazione patriottica di serbi o di bulgari portati a scorgere nello zar l'angelo liberatore che uccide il drago turco.

Nessuna delle grandi idee in lotta esprimeva una realtà sociale. L'intelligencija slava, riunendosi a Praga in assemblea borghesemente “professorale”, voleva dare al proprio movimento un carattere simile a quello dei borghesi tedeschi che, nello stesso anno, si riunivano a Francoforte. Ma il movimento germanico esprimeva una società saldamente tenuta in pugno dalla borghesia, esprimeva la giovane forza di una classe. Il movimento slavo, invece, esprimeva solo un'intelligencija, una schiera di intellettuali adeguatisi agli schemi borghesi di un mondo non loro. Com'è noto, le cannonate di Windischgrätz – domatore della rivolta praghese che si scatenava in quei giorni furono i fatti più reali di tutto il congresso slavo del '48 travolto dalla bufera d'Europa.

¹³ Pubblicata in polacco dal 1844 al 1846.

Il 1848 chiuse la prima fase evolutiva, la crisi di sviluppo dell'intelligencija slava. Nella seconda metà del secolo l'inserimento della "Slavia" nella cultura europea borghese seguì vie più reali, tentò di dissipare equivoci. Il movimento "risorgimentale" unì popoli d'oriente e d'occidente sino all'Europa del nostro secolo.

[Riccardo Picchio, "La crisi di sviluppo dell'intelligenza slava", *Rassegna italiana*, 1952 (XXIX), 326, pp. 3-16]

www.esamizdat.it

ALLA SCOPERTA DI RIPELLINO

Il lavoro lungo, noioso e spesso frustrante di un bibliografo porta a volte a scoperte gratificanti, magari del tutto casuali. Verificando alcuni dati bibliografici sulle traduzioni di Luigi Salvini di alcuni poeti cechi mi sono imbattuta, sulle pagine della rivista *Maestrale*, in due brevi poesie firmate Angelo Ripellino (allora non era ancora Angelo Maria): “Canto sotto la pioggia” e “Uomini che dormono”¹. Da sottolineare che l’anno di pubblicazione era il 1941 e portava quindi a un Ripellino appena diciottenne. La curiosità mi ha spinto a scorrere tutte le annate (1940–1943) di questa rivista mensile di poesia e di cultura, che riproduceva fotografie di arte italiana contemporanea e pubblicava articoli e recensioni di Vito Pandolfi, Gianni Testori, Giacinto Spagnoletti, Ruggero Jacobbi, Bonaventura Tecchi, Carlo Bernari e altri. Nella successiva annata 1942 Ripellino vi pubblicherà (in buona compagnia accanto a Umberto Saba, Ezra Pound, Salvatore Quasimodo e Pablo Neruda) altre due poesie, intitolate “Paradiso delle cicale” ed “Epigrafe su Ettore di Troia”². Ma ancora prima, nel febbraio del 1942, sempre su *Maestrale*, era uscito un suo lungo articolo sull’antologia di poeti ucraini dovuta a Luigi Salvini dal misterioso titolo “*Le quattro sciabole* di Luigi Salvini”³, che è quindi probabilmente il suo primo saggio specialistico di slavistica. Gli interessi letterari del giovane Ripellino cristallizzarono lentamente: del dicembre 1942 è ad esempio una lunga recensione sulle ultime raccolte di Cardarelli, Stefanile, Valentini, Bargagli e Beltrami, intitolata “Cardarelli e altri poeti”⁴. Particolarmente significativo per il futuro russista (ma come si potrà constatare leggendo i testi, in realtà lo era già all’epoca) è poi un ampio saggio dedicato ad “Aleksandr Blok”, che rivela una cultura sbalorditiva per uno studioso così giovane: viene citata la letteratura critica e brani di poesie e i riferimenti vanno da Keats, Mallarmé, Shakespeare e Blake fino a Fet, Balmont, Rilke, Brjusov e Dehmel⁵. Si tratta, almeno per il momento, del primo saggio noto di Ripellino sulla poesia russa. Anche il secondo saggio dedicato alla poesia russa, intitolato “Innokentij Annenskij” e uscito sempre su *Maestrale* contiene la traduzione di due poesie, “Malinconia fuggente” e “Decorazione”, oltre che di alcuni altri brani⁶. Con la scoperta di questi nuovi testi su *Maestrale* la bibliografia di Angelo Maria Ripellino viene retrodatata fino al 1941 per la poesia e al 1942 per i saggi, aprendo nuove prospettive per chi vuole inoltrarsi nel laboratorio creativo di Ripellino.

[ottobre 2003]

PS

Mai pensare di aver trovato qualcosa di veramente nuovo: la mia gioia nello “scoprire”, sulla rivista *Maestrale*, alcuni testi giovanili di Angelo Maria Ripellino ha avuto breve durata. Nella pre-

fazione a una recente raccolta di scritti ripelliniani sull’arte⁷, il curatore A. Nicastrì menziona infatti un articolo di Francesco De Nicola, apparso vent’anni fa sulla rivista catanese *Lunarianuovo*⁸. In quell’articolo De Nicola si occupa di Adriano Grande, fondatore di *Maestrale*, dell’ambiente culturale romano dell’epoca e della rivista stessa e nelle citate poesie individua “alcuni indizi del futuro Ripellino”. Menziona poi brevemente la recensione all’antologia di narratori ucraini, per poi offrire un’analisi più approfondita, da italianista, dell’articolo cumulativo “Cardarelli e altri poeti”. L’attenzione principale di De Nicola è rivolta ai due saggi di letteratura russa, dedicati, com’è stato detto, a Blok e ad Annenskij, a proposito dei quali dichiara fin dall’inizio che “saranno gli studiosi di letteratura russa a valutare gli effettivi apporti critici di questi due giovanili interventi di Ripellino”, ma non rinuncia per questo a sottolinearne alcuni aspetti importanti. Parlando del saggio “Aleksandr Blok”, De Nicola sottolinea la simbiosi tra poeta e critico già riscontrabile nel giovane autore, confronta alcune soluzioni traslatorie del 1942 con le traduzioni successive e rileva in particolare il fatto che Ripellino vi “anticipa alcune affermazioni critiche che ritorneranno nell’ampia introduzione che nel 1960 premetterà alla sua antologia di poesie di Blok”⁹. A proposito del secondo saggio d’argomento russo, “Innokentij Annenskij”, De Nicola passa in rassegna i nomi e i temi toccati, rimarca “la solida cultura poetica moderna e contemporanea di Ripellino” e “la sua buona conoscenza dei tragici greci” e, menzionando il richiamo al pittore Böcklin, sottolinea che “questa apertura alle arti figurative nel saggio giovanile di Ripellino su Annenskij anticipa una delle più originali caratteristiche della sua più matura attività critica”¹⁰. A De Nicola e alla sua tenacia dobbiamo anche il recupero di un ritratto inedito del giovane Angelo, scovato in una lettera che la moglie di Adriano Grande, la giornalista e scrittrice Lola Bocchi, aveva scritto a Giovanni Descalzo, uno dei primi collaboratori di *Maestrale* e amico di Grande. Nella lettera, datata 6 maggio 1942, a proposito dei collaboratori della rivista che frequentavano la sua casa-redazione, la Bocchi descriveva Angelo Ripellino come “un ragazzo (siciliano) di 19 anni che conosce il russo, il polacco, l’olandese, il rumeno; e studia lettere: molto *enfant prodige*, insomma, ma simpatico”¹¹.

[gennaio 2004]

Alena Wildová Tosi

¹ *Maestrale*, 1941 (II), 10, pp. 29–30.

² *Maestrale*, 1942 (III), 10, p. 13.

³ *Maestrale*, 1942 (III), 2, pp. 33–34.

⁴ *Maestrale*, 1942 (III), 12, pp. 29–33.

⁵ *Maestrale*, 1942 (III), 8, pp. 29–38.

⁶ *Maestrale*, 1943 (IV), 1–3, pp. 47–53.

⁷ A.M. Ripellino, *I sogni dell’orologio*, a cura di A. Nicastrì, Firenze 2003.

⁸ F. De Nicola, “Scritti giovanili di Angelo Maria Ripellino (1941–1943)”, *Lunarianuovo*, 1984 (VI), 29, pp. 10–20.

⁹ Ivi, p. 13.

¹⁰ Ivi, p. 16.

¹¹ Ivi, p. 12.

Gli esordi di uno slavista

Angelo Maria Ripellino

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 135-145]

Vengono qui riproposti i primi quattro testi, usciti su Maestrone e Roma fascista nel corso della seconda guerra mondiale, in cui A.M. Ripellino si è occupato di slavistica. I due articoli e le due recensioni (ringraziamo in modo particolare A. Pane per averci messo a disposizione la seconda di esse) vengono ripubblicati per la prima volta dal momento della loro prima edizione. Nell'intento di rispettare lo stile dell'autore, gli interventi redazionali sono stati limitati al minimo indispensabile: attualizzazione dei nomi citati e uso di corsivi, virgolette e parentesi.

INNOKENTIJ ANNENSKIJ

LA stagione di Annenskij¹ è l'autunno, il tempo della malinconia. E i suoi versi vivono dietro un velario di pioggia. Come nella tragedia antica, vi agiscono – *dramatis personae* – la Notte e la Morte, ma sottaciute, così lontane; tornano gli elementi soliti del romantico simbolismo russo, ma Annenskij – come Maksimilian Vološin e Jurij Verchovskij – si stacca lentamente da Bal'mont, da Brjusov, per avviarsi a una purezza e a una laconicità di poesia che anticipano l'acmeismo e il puškinismo. Gran cosa è che gli acmeisti lo abbiano considerato loro maestro, forse più per gli ultimi versi che sono castigati, semplici e tendono al classico.

La cultura greca ha agito variamente sui simbolisti russi: in Vjačeslav Ivanov è entrata con tutti i suoi miti, persino con le citazioni dei testi sotto la poesia e ne è vestita di simboli; con Merežkovskij ha incontrato un'altra via di interessi e ne è nato come un curioso regno do-

ve operano le figure babilonesi accanto a quelle latine, le memorie bibliche dietro la storia della vecchia Russia; ha richiamato Brjusov. Su Annenskij, traduttore di Euripide, invece, ha più influito Verlaine, e la cultura ellenica s'è limitata a segnare linee di armonia nel suo mondo.

Annenskij muove da Verlaine per rifluire al romanticismo e passa attraverso Fet-Šenšin: per Fet, Schopenhauer era stato una rivelazione, come egli stesso scriveva nel 1887. Aveva tradotto infatti *Die Welt als Wille und Vorstellung* e altre opere del filosofo di Danzica. Mi sembra che Schopenhauer sia presente anche nella poesia di Annenskij, dove è come lo smarrimento dinanzi al mondo e par che le cose della terra debbano scomparire se si allontana il poeta, che è condannato a contemplare il suo sogno. Fet, del resto, è maestro ai simbolisti, egli che – secondo le parole di Apollon Grigor'ev (nell'articolo "La letteratura elegante di Russia nell'anno 1852") – ha sviluppato la tendenza alle sensazioni indefinite, a quel che i francesi chiamano *vague*.

E in Annenskij, come in Fet, l'atmosfera è notturna e le figure sono ridotte a profili, immagini che il mondo fa muovere come sotto un vento: esse si piegano verso il poeta che le accoglie, ma tutto dura così poco, come la vita di un fiore. Oltre le cose terrene, par che non ci sia altro per Annenskij: se, per Solov'ev, esisteva Sophia, e, per Blok, la Bellissima Dama qui si resta a un mondo, che, a ben guardarvi, è angusto, senza visioni né gioie oltremondane.

Annenskij fu educatore, pedagogo lo dicono le biografie; forse dalla cultura, oltre che dalla vita e dalla natura nordica, trasse il suo umore triste, la sua distratta calma. Eppure, un uomo che educi – pensava Speusippo – dovrebbe essere vivace e lieto, non arcigno e tetro, perciò aveva fatto dipingere sulle pareti della sua scuola la Gioia, l'Allegria, Flora e le Grazie. Ma, s'è già visto, su Annenskij, Verlaine poté più che la Grecia, e di Euripide, "il più tragico dei poeti" secondo Aristotele

¹ Innokentij Fedorovič Annenskij nacque l'agosto 1855, in Siberia, nella famiglia di un altro impiegato. Studiò a Pietroburgo, alla facoltà filologica. Fu insegnante di lingua russa nel ginnasio di Bičkov e lesse lezioni ai corsi di Bestužev. Dal 1891 al 1893 diresse il Collegio Galagan a Kiev; dal 1896 fu direttore del ginnasio di Carskoe Selo. Morì di paralisi cardiaca, il novembre 1909, alla stazione di Carskoe Selo, a Pietroburgo. Racconta Vladimiro Pozner: "Dans le compte-rendu officiel de sa mort il est dit qu'Innokentij Fedorovič Annenskij, directeur du collège de Carskoe-Selo 'à ses moments s'occupait de poésie'".

Egli volse in russo "Euripide"; pubblicò nel 1894 la traduzione poetica delle "Baccanti", e, nel 1907, la traduzione di tutte le tragedie.

(*Poetica*, 13), gli restò forse il sapore amaro che il grande artista lascia talvolta, con il suo dubbio sottile che inaridisce la vita.

E, dietro Annenskij, si sente, dopo Verlaine, la vicinanza di Charles Guérin, di Jean-Marc Bernerd, di Tristan Derème (anche se egli non conobbe questi poeti), per quegli accenni a specchi bianchi, al pianoforte dimenticato come un cavallo con la gualdrappa, al picchiare delle ore; ma un'ironia che spezza l'incanto, in grigiore all'orlo dello scetticismo, rammentano Albert Samain.

Cantò il poeta francese: “J'adore l'indécis, les sons, les couleurs frêles”; Annenskij ama (*ljubit'* = amare, è un verbo che torna come *leit-motiv*) anch'egli le imprecise fantasie dell'ieri, le cose passate e spente, i salotti color cenere, il foco ottocento, i fiori secchi, e tutto converge in una intimità dove non penetra la luce, ma si avvicinano le “choses qui donnent la mort”.

Questa poesia curata, minuziosa, ricca di sfumature, non conosce i toni alti, né le trasfigurazioni, i mutamenti soprannaturali; forse qui il meraviglioso converrà trovarlo nelle meste ombre, nei silenzi, nel gelo. Scorrono tra i versi suoni lacrimevoli, brume nubilose, fredde arie; quella poesia sommesse che va recitata a mezza voce, sulla cantilena, quasi sognandola. Già i titoli evanescenti promettono fragili liriche, svolte nell'aria di un tramonto: “Ego”, “Foglie”, “Presso la tomba”, “Nox vitae”, “Io amo”, “Decrescendo”, “Lira delle ore”, “Alla sorella”... Ma i suoi versi, che piacquero all'acmeista Gumilev, sotto chiari, con un sottile velo che li proietta lontano, sono al di qua della sonora musica di Bal'mont. Bisognerebbe scriverli in caratteri minuti, vicino ad acquarelli che effigiassero circoli di nuvole e boschi di nudi alberi.

Ora piace accostare Annenskij a Samain, e volgere per lui quelle parole dette dal poeta di *Le Chariot d'Or* per il suo pittore Watteau:

Ton art léger fut tendre et doux comme un soupir, et tu donnas une âme inconnue au Désir en l'asseyant aux pieds de la Melancolie,

ora riascoltare, in Annenskij, gli accenti mesti delle *Poesie in prosa* di Turgenev: anche là – come per il destino romantico della poesia russa – smarrimenti, odor di reseda e di tiglio, apparizione delle prime stelle, pianoforti agli angoli bui, valzer di Lanner e rose del giardino. Una poesia delle rose, dal timbro lieve, piace sempre sentir-

la da questi lirico, così come era gradita, quella degli alessandrini.

L'albero di Turgenev era il tiglio, di Annenskij è l'acero.

E lo scenario è quello dei simbolisti: tutto il passato stanco e perduto (par che non esista il presente), non una memoria dell'infanzia, come nei nostri poeti d'oggi, piuttosto il ricordo di un tempo senza speranze, di una stagione non goduta e il rimpianto per la nostra caducità.

Attorno, come elementi fissi, “il freddo lunare”, “il sole di bronzo”, “la finestra gelata”, “il fiorellino azzurro”, “la morta luce”, “le lacrime dell'autunno”, “la notte vestita di neve”, “l'umido splendore dei rossi sorrisi” – e, spesso, una finestra aperta, oltre la quale forse è la vita. Il senso di queste immagini lontane, in pallida luce, va cercato nel simbolismo. Già, con Verlaine, quello francese era in penombra, giunto in Russia si stempera ancora di più, si fa scialbo. I simbolisti russi si sono creati un regno, fuori del corso del tempo, dove restano vuote speranze, sbianchite figure, segni, cenni, voci che cercano la bellezza assoluta.

Spesso ho pensato che un pittore adatto a significare il simbolismo russo – almeno quello di Blok, di Minskij, della Gippius, di Annenskij, di Merežkovskij, di Dobroljubov – potrebbe essere Böcklin, coi suoi cipressi cupissimi tra rocce muschiose, in un'acqua nera solcata da barche che vanno verso il fitto buio. Alberi traslucidi, figure di lontananza – qualche tono argenteo. Anche in Böcklin è la confluenza di due culture: classica e romantica. È dato trovare in lui centauri coronati, ninfe assortite, Diana, Pan, accanto alla “Morte che cavalca attraverso un paesaggio d'autunno”.

Qui, più interessante torna il discorso sulle fonti del simbolismo russo, che vanno ricercate specialmente nello *Sturm und Drang* tedesco, nella letteratura ellenica, oltre che in Tjutčev, Dostoevski, negli scandinavi e forse nell'estetismo di Oscar Wilde².

² La traduzione che Annenskij fece da Euripide è accurata e ferma, sebbene non sempre dietro al testo, chè lievi tocchi cari alla sua poesia, si possono scorgere nella versione.

Ad esempio nel *Ciclope*, allo stasimo II, strofa 3^a, il coro rivolto a Polifemo, dice: “ardenti fiaccole aspettano il tuo / corpo come tenera ninfa / dentro gli aantri rugiadosi. / E di corone, non un sol colore / intorno al capo tuo si stringerà” (vv. 514–518). Annenskij traduce: “L'ombra, bagnandoti di rugiada, / la fiaccola che brucia nella fiamma, / e la donna promessa ti aspettano / là, e le rose delle tende / daranno ombra al tuo

Ma la nota di Annenskij che lo innalza sulla tendenza è il distacco dalle cose, sì che la lirica sia il riverbero della realtà sofferta. Egli sente di vivere e scorge la sua immagine nel tempo, come riflessa in uno specchio, sa che esiste una figura che gli somiglia a tal segno che i loro lineamenti si confondono. C'è insomma un dissidio tra la sua vita quotidiana e quella lirica, e quindi due persone. Qui è il centro della poesia di Annenskij che, scelta la vita della poesia, vi è rimasto come inchiodato a contemplare l'altra vita, quella quotidiana che appare al suo spirito dentro una strana foschia, quasi ricordo di un sogno. Di qui la malinconia sospesa come le foglie che restano tra l'albero e la tessa, il tedio che nasconde l'angoscia, quella calma troppo uguale, il ritmo disteso e snodato, con versi di cui ci si accorge appena, leggendo il contesto, i colori che hanno una gamma tra il nero e il rosa – come estremi della realtà e del sogno, Ascoltate, come in un interludio, questa “Malinconia fuggevole”:

Senza tracce il giorno è scomparso. Giallo, sul balcone
guarda velato il disco della luna, che non ha ombre,
e nella sfiducia delle finestre spalancate,
più non si vedono le pareti bianche e tristi.

Or s'appressa la notte. Che nere nuvole...
M'è pena dell'ultimo minuto della sera:
là tutto quel che è trascorso – desiderio e malinconia,
là tutto quel che s'accosta – stanchezza e oblio...

Qui la sera, quasi un sogno: è paurosa e alata,
ma al cuore che non ha corde, né lacrime, né aromi,
e dove si lacerano, si versano le nubi...
è così più vicina dei rosei tramonti”.

Il suo tono più giusto egli ritrova nel cantare la notte su accordi squallidi, desolati, che risuonano nel voto; e le voci chiamano la morte, attesa dal poeta. Par che ogni lirica sia la sua ultima, il congedo. Questo è moto romantico, solo che la morte qui non è mai nominata

(non il fantasma su un cavallo disciolto, fuggente del Bürger), ma le cose stesse sono la morte, dato che della vita egli ascolta solo le cose perdute, quel che genera la solitudine. Talvolta Annenskij ha lo stesso gusto pacato ma spento di Novalis degli *Inni alla notte*:

Nel cielo splende la stella,
la tortura terrena si prolunga ancora,
io non pregherò mai,
io non so dir le mie preghiere.
Il tempo spegnerà la stella,
la tortura noi la vinceremo...

È spontaneo il ricordo di Novalis: “Endet nie des Idischen Gewalt?”; c'è un patimento che consuma la vita e la assottiglia. Non credo però che in Annenskij sia il pensiero di un'esistenza a venire, come, in Novalis, l'aspettazione del regno dello spirito. In Annenskij tutto si esaurisce qui, nel limite di una malinconia del tempo, di una “Sehnsucht nach dem Tode”. Forse Annenskij è vicino ai poeti sepolcrali, e, nella storia della poesia russa, non trovo chi lo accompagni su questa strada, ma, indietro, nei secoli, oltre la Russia, sono Edward Young coi *Pensieri notturni*, Robert Blair con *The grave*, James Hervey con le *Meditations among the tombs*, Thomas Warton con *Pleasures of melancholy* – ma in essi è più meditazione, in Annenskij più impressione. L'aria di questo mondo lirico è in quelle parole del profeta Isaia (21,12) che Minskij scrisse su una sua poesia: “Si avvicina il mattino, ma è ancora notte”. Ecco, ad esempio, dei versi che si sciolgono nel silenzio, tratti da “Nox vitae”, una poesia dove regna una vigile attesa:

... nella luna stinta e illusoria
è un nero aereo campo di piante,
e voi, nella fresca biancura
dei rami malinconiose ombre!

Come strani si fondono il giardino e il firmamento
Con l'austero silenzio,
come la Notte rammenta la Morte...

C'è qui l'*ispug* [turbamento] del poeta di fronte al mistero, e questo è uno dei punti estremi cui la ricerca di Annenskij possa giungere, perché in genere, si ferma alla stanchezza e alla noia.

Annenskij è attento più che alle cose al loro circolo d'ombra: al riflesso fuggevole che lasciano le esigenze concrete, alla proiezione degli elementi, alle loro tracce. Persino, del sogno che è già irreale, alla sua musica ancor più irreale del sogno. Forza era che l'amore del

volto fiorenti!...”. C'è una diversità di tono, specialmente se si leggono i due testi nell'originale: l'agilità dei dimetri greci, più precisi nel discorso, e la distanza dei versi russi, più rivolti alla metafora e alla immagine. Più oltre, nel III episodio (v. 548), il Ciclope, rivolto ad Odisseo, dice: “Tu dunque straniero, dimmi il nome col quale bisogna chiamarti” (Annenskij: “Tu sì, ospite, come chiamarti per nome, dicci”); e Odisseo risponde: “Nessuno; per qual grazia ch'io riceva ti dovrò lodare?” (Annenskij: “Nessuno. Te per che ringrazierò?”). Esclama il Ciclope: “Di tutti i compagni per ultimo ti divorerò” (Annenskij: “Dei compagni... ti mangerò dopo”), e così via. Riesce dunque meglio nel dialogo serrato che nel coro, dove amplifica e aggiunge. Le didascalie annenskiane sono indovinate. La traduzione più attenta mi sembra quella della *Medea*. Annenskij scrisse anche delle pallide tragedie, tra le quali notevole *Famira il citaredo* che è più propriamente un dramma bacchico (1913; 2ª edizione 1919)

vago, dell'incerto accentuasse il distacco di questa poesia, la sua grande solitudine. Non l'albero vivo con la sua luce, non il vento impetuoso o i boschi interessano il poeta, ma l'orma che questi abbandonano, ciò che – essi scomparsi – sorgerà a destarne il ricordo, quindi la nostalgia. Si vorrebbe un po' di ardore, una decisione lirica che risolvesse la poesia in parole concrete, la concludesse. Non c'è movimento, solo un grigiore che stanca alla fine. Vi si sente troppo il buio e l'immagine delle cose raggelate. La mestizia pesa sui versi e le pagine sono fitte di sospiri, sgomenti, abbandoni. Pare che Annenskij abbia troppo giocato sulle sue doti di poeta del dolore che alla notte è vicino e ai grigi ornamenti, abbia chiuso le liriche in un pallore che diventa vanità. La poesia è, spesso, solo un compiacimento delle solite note in cui Annenskij è sicuro di valere: par che egli si ascolti in questa fumosa malinconia che gli accarezza l'orecchio. Né ha scavato il dolore sino a trovarvi l'umana necessità, né ha sciolto il nodo della vita che esige la gioia dopo la tristezza. Qui è solo un filo di dolore che scorre come acqua intorbidata e, talvolta, piega tra siepi e si perde nel vuoto. Ma un'acqua che non cresce, non sbatte sulle rive: è così uguale, continua. Annenskij ci sembra spesso poco sincero e che quel grigiore sia di maniera. Tuttavia, superata questa impressione, ecco – come dietro un cristallo – la sua luna, gli scarni fiori, il mucchio di neve: tutto un lieve accordo e il senso di un male che è più della mente che dell'anima. Come nella seguente poesia.

DECORAZIONE

Questa – è la notte lunare di un impossibile sogno
Così sconfortata, gialla, malata
La luna nelle nuvole teatrali.

La luce dei raggi verdefuoco
Oscillerà sugli aceri di carta.

Questa – è la notte lunare di un'impossibile fantasia...
Ma immobili e strane sembianze:
È questa la tua maschera o sei tu?

Ecco appena palparono le ciglia...
lontano... son lacere lontano le pagine.

Anche qui torna la luna, segno dell'altro mondo, che con il suo tenue chiarore trascina alle fantasie. Nel simbolismo russo è una predilezione costante per i paesaggi lunari (torna il ricordo di Blok). Forse questo amore per l'indistinto, per le "lontananze dorate", lo

avrebbe condotto al macabro, così caro a certi romantici, se il senso del classico non lo avesse controllato. Classico – secondo la definizione di Žirminskij – cioè armonico, severo nella sintassi, chiaro di composizione. Infatti Annenskij percorse una sua via diversa da quella dei simbolisti moscoviti, in un momento in cui Bal'mont e altri poeti seguivano, secondo l'espressione del Belyj – "l'equilibristica delle parole" e un misticismo estetizzante.

Tutto, in Annenskij, è vinto dalla stanchezza, e le poche cose rimaste intorno al poeta, quelle che filtrano al suo animo e che gli giungono, a tratti, spezzate, non si compongono in coro, ma sfuggono. In tal poesia, ogni cosa ha una sua tristezza solitaria che non si riconosce nelle altre cose, si riflette in se stessa.

Annenskij sente il desiderio di cogliere la vita, di acquietare così l'inquietudine del sogno, ma la vita gli si disperde, non resiste alla sua poesia e torna allora l'imprecisione: ecco giardini dorati, l'ultima fiamma del sole che si versa nei frutti odorosi, i neri stagni dei parchi, la gialla seta de tappeti, il suono della trojka nel bosco, la tenebra violacea. Spesso solo un elenco tenuto su un'aggettivazione incolore; talvolta il senso di un'epigrafe sul passato.

Per Annenskij, tutto è vestito di grigio e il mondo oscilla tra le ombre e il fuoco; il fuco è un simbolo che riappare quasi in ciascuna poesia ed è certo l'unica luce che rischiarata tanta nebbia d'autunno.

A un verso del Tasso (*Rime*, CXXVIII) si può riferire questa atmosfera incantata: "e con languidi rai pallide stelle".

Una notazione in prosa che precede la lirica "Armoniosi sospiri" mi sembra indicativa per il nordico mondo di Annenskij e potrebbe stare sulla prima pagina delle sue poesie:

Il frutteto. Il rogo che brucia in mezzo alla notte nuvolosa sotto l'autunno. Il melo inaridito. Un uomo lacero nel boschetto trae accordi da una vecchia armonica. Nella capanna sulla paglia le mele marcite.

e la poesia che la segue si apre con un'insolita chiarezza: "Sotto il melo, sotto il ciliegio / tutta notte ardono i fuochi". Né mancano altrove improvvise luci, come: "Nell'aria piena di pioggia le trombe così lievi squillavano", o il ricordo della fanciullezza in "Alla sorella", dove si vede la stanza dei giochi col basso soffitto, la balia con gli occhiali e la calza – e tutto ciò gli si è inciso

sul cuore come una fiaba. O una grazia giovanile nella “Romanza di primavera”:

Ancor non regna il fiume,
ma il ghiaccio azzurro già sommerge:
ancora non dileguano le nubi,
ma un boccale di neve beve il sole...

Attraverso la porta chiusa
Tu impauri, con il fruscio, il cuore”.

Vi sono anche liriche ricche di allitterazioni che echeggiano Verlaine (come “Decrescendo”), limpide effusioni (“O, quanto amo i mattini d’autunno!”), leggende come “Pietroburgo”, che riprende il mito della città edificata dallo zar Pietro il Grande al tempo delle lotte con Carlo XII di Svezia, vinto poi a Poltava. Ma anche qui ritroviamo le *sue* parole: *temnyj* [scuro], *slezy* [lacrime], *merzlyj* [raggelato], *ten’* [ombra], *pusty-nja* [deserto] che sono come la chiave di tutta la poesia annenskiana.

Dentro questa nebbia, in una vita illusoria, scorre il mondo di Annenskij. Sulla strada di Žukovskij, di Vjazemskij, di Batjuškov, egli ha influito forse sull’ultimo Pasternak. Ma quel che conta è la distanza della sua poesia, perduta nel sogno, sì che, spentosi il suono, ne resta nell’aria una traccia lieve e il riflesso dell’autunno, tempo della malinconia.

[A. Ripellino, “Innokentij Annenskij”, *Maestrale*, 1943 (IV), 1–3, pp. 47-53]

ALEKSANDR BLOK

Tutto è quieto
La luna si è levata.
E le schiere di nuvole
Si dispersero lontano.
Blok

PER noi, Aleksandr Blok è sempre là, in mezzo alla neve, nella fioca luce del sogno; così lontano che si ascolta l’eco della sua malinconia canora.

Davanti a noi è ancora l’aria pallida della poesia modulata sotto una larga luna, il cui “riflesso nuota nel bosco e presto diventa d’oro”. Nasce spontaneo il ricordo di John Keats e di Endimione: ma Keats guardò anche alla limpidezza ellenica della vita, mentre sembra strano che Blok possa svegliarsi da quel sogno nel quale è convenuta la sua esistenza.

Perciò la lirica vive in un mezzo chiarore, e se si avvia a un tono alto, perde sincerità; la aduggiano il grido, il rumore, trova misura nella quiete e nell’estasi dinanzi al paesaggio celeste, cui s’accorda la tenue sequenza di suoni. Si sente talvolta, ad esempio, una luna disciolta in musica (lo spunto pare verlainiano):

la luna piena sul prato
in un fermo magico cerchio
riluce e tace.

dove le immagini si accostano e si compongono in un diffuso splendore.

Tutta la poesia è sospesa, non ha un’argilla sulla quale adagiarsi, è continua promessa di incontri, richiami, desiderio di rivedere figure perdute, ricerca di visioni che aprano orizzonti: ne sgorga assiduo un interrogare che non ha risposta.

Per questa sua assenza, Blok fu definito “lunatico” dal simbolista Maksimilian Aleksandrovič Vološin e da Julij Ajčhenval’d nel diligente studio compreso tra i *Siluetty russkich pisatelei* [Profili di scrittori russi].

Certo siamo in un’atmosfera ove ogni elemento è reso alla purezza, spoglio di attributi, lievissimo nel ritmo, che è un ritmo di sfere, in una vastità cosmica. Sembra che Blok, straniero quaggiù, appartenga ad altro mondo o sia vissuto agli orli di questo, dove le voci giungevano fievole. E la sua intensa solitudine terrena gli ha suggerito la via a una solitudine eterna, gli ha dato inoltre un più acuto senso della caducità nostra che lascia solchi di sgomento nell’anima.

I versi hanno l’intimità del monologo, danno impressione di un concavo specchio ove l’immagine sia appena riflessa, né incisa né marcata. Del resto Blok non è poeta festoso, ma è tranquillo (*spokojnyj*) e fluisce senza sbalzi; questa calma esteriore è poi troppo armonizzata con una ferma maschera spirituale che potrebbe sembrare indifferenza, ma è tristezza contemplativa. In Blok l’azione è esiliata, e affiora una leggera ansia: riappaiono alla mente le asiatiche figure dagli occhi cavi di Moise Kisling. C’è forse una pigrizia secolare che si comunica a tutti gli esseri, alla patria, a Dio:

Tu sonnacchi, Dio, nell’icona
Nel fumo di incensi azzurri.

Ma spesso si perviene a una freddezza astrale, a un’atmosfera che poco è umana, non si arricchisce del canto e resta vaga, indecifrabile. C’è talvolta – anche per il

tono allusivo – da ricordarsi di Mallarmé, e della sua costellazione “froide d’oubli et de désuetude” di “Un coup de dés n’abolira jamais le hasard”. A questo proposito Ajchenval’d dice che il *genius* della lirica blokiana è Ariel, forse non più vivace come in *The tempest* di Shakespeare, ma divenuto aria egli stesso, nebbia, vicino per l’origine a quell’angelo caduto che è l’altro Ariel di Milton.

Nata da tale magismo, la lirica di Blok si risolve in una *molitva* [preghiera] o in litania (vedi “Angelo custode” con l’improvviso avvio, “T’amo, Angelo Custode, in mezzo alla nebbia”). E il mistero, il silenzio si addicono alle sue invocazioni. Si tratta dunque di poesia sfumata nel velario del passato come un gioco di lontananze che si proiettano alla memoria e vi scorrono fuggevoli, prolungandosi in echi.

Una vera preghiera sono i *Versi intorno alla Bellissima Dama* (*Stichi o Prekrasnoj Dame*), punto di riferimento, centro luminoso dell’antologia blokiana. La Bellissima Dama è presente ai primi anni, sogni tra i sogni, ha sorretto la giovinezza del poeta, ma tornerà chiara anche nelle raccolte successive; leggendo, s’incontra, nelle liriche della maturità, ancora il ricordo immalinconito, come in una poesia che reca a motto due versi di Tjutčev:

la conosceva allora,
negli anni favolosi.

La Bellissima Dama gode egual bellezza che gli dei (forse decima musa), accoglie dalle altitudini le preghiere delle anime, è “regina di purezza”: creatura lontanissima, diafano che non si può definire in parole. Ma quando riesce a sgrovigliarsi dei troppi simboli, eccola, diritta “dietro i monti”; spesso il poeta la sogna in una fuga di versi appassionati e si eleva a una intensità che rammenta le visioni di Blake (l’accostamento dei nomi Blok e Blake potrebbe avviare a uno studio sulle identità dei due poeti visionari).

Questa creatura non è mai una presenza, è ricordo, e Blok la cerca con la nostalgia di un paradiso perduto, di una innocenza scomparsa. Verso di lei, non nominata, si tende l’attesa del poeta e la nostra attenzione: la sua figura che porta l’alba, accende tenebre, cancella ombre, è priva di linee, di gesti, non trova corpo terreno. Sarà sempre, per Blok, uno splendore indefinito dentro quell’azzurro levigato, pieno di misura, con gli astri

equidistanti, come un cielo dipinto senza profondità. Davanti a lei azzurreggiano i mari sconfinati, i campi, i boschi, vanno le nuvole, i cieli. Come “amica del desiderio” ella penetra ovunque, essenza universale. È, a dir breve, la donna elevata ad archetipo, che, immersa nel giro delle sfere, acquista chiarezza di Madonna. Se Blok si è ricordato delle angeliche creature del nostro stil-novo, vale pensare che le donne del Guinizelli, del Cavalcanti, del Dante erano tracciate, oltre ogni schema scolastico e dottrinario, di senso umano, di vigore femminile, non erano parvenze, ma trasfigurazioni; qui invece la Bellissima Dama è assunta ad *exemplum* e velata nella nebbia mistica, sotto una stella, la luna, un sogno senza contorni. Si potrebbe talvolta, con cautela, avvicinare questa ispirazione blokiana ai provenzali e ai preraffaellisti: certo ne senti eco il poeta nella sua lenta meditazione musicale che spesso è solo musica o mormorio. Difatti la sua lirica è – dice Ajchenval’d – “umana usignuolità”, e nel suono risolve ogni dissidio.

Del resto io credo che quello di Blok fosse l’unico simbolismo possibile per un russo. E le vuote visioni, la lucidità nebulosa non richiamano talvolta certe ricerche di Merežkovskij, presso quest’ultimo, in più gravate di interessi culturali, di tesi, di toni magniloquenti, addirittura carlyliani? Blok forse è il più spoglio di elementi ideologici, o almeno così appare a chi pensi che il simbolismo fu inteso dai russi come esperienza filosofica, e in questa forma, si innalzò presto, ché una tendenza all’astratto, al vago, al sognante, all’orfico era stata sempre comune all’arte russa, non ostante i verismi descrittivi di Dostojevskij e, se si vuole, all’amara realtà di Gogol’. Perciò il movimento francese, giunto in Russia, compì rapidamente un’evoluzione che non permise lunga sosta nel simbolismo, come avvenne in Francia, ma trascinò gli stessi simbolisti ad anticipare le mètte, precorrendo anche il futurismo, con la soppressione degli aggettivi, le ricerche di allitterazioni intensive.

Del resto già con Afansij Fet-Šenšin, nato nella prima metà dell’800, si era avuta una poesia nervosa, a scatti, composta di brevi periodi lirici, che spesso faceva a meno di verbi e aggettivi, raggiungendo l’immediatezza della vivida notazione. Blok, che alcuni ritengono erede di Fet, che altri allontanano da ogni simbolismo, conobbe attraverso Vladimir Solov’ev, le scuole francesi. È innegabile che la più parte della lirica blokiana

na abbia riferimenti simbolistici, comunque li si voglia denominare. Essa si ricollega per altro alla poesia di Konstantin Dmitrievič Bal'mont, trasformando l'esuberanza canora e panica di quello nella pina, fruscante musica. Quando si fa solenne, Blok è vicino, per la nitida compostezza, a Valerij Jakovlevič Brjusov, che potrebbe essere, in un atlante di letteratura universale, uno dei lirici più freddi, compassati. Ma Brjusov, Bal'mont, Merežkovskij, nel simbolismo, rimasero all'esperimento, e continuarono su altre strade, mentre Blok si spinse oltre sulla stessa via a tal méta che noi oggi possiamo assegnargli un vertice della moderna lirica europea.

E a parlo accanto a Rainer Maria Rilke che è tutto oro e saggezza, a Rimbaud che è avido della vita, a D'Annunzio che è impetuoso e sfolgorante, a Garcia Lorca che dipinge in bruno, Blok sarà colui che canta una sua melodia lontana (giova ricordarsi di questa sua distanza), ma scarsa di vibrazione, sì che pare sgorgata senza tormento. Vedrò la poesia blokiana ancora nel colore di quelle candeline e quei ramicelli di salice che portano i bimbi, la domenica delle Palme, in una breve felice lirica ("Verbočki").

Che egli sia rimasto sempre nel simbolismo lo prova il fatto che nella sua produzione distesa nel tempo non sono bruschi trapassi tra le successive raccolte: si direbbe che l'accento della prima lirica è lo stesso di quello dell'ultima.

Muterà certo l'oggetto del canto e il ritmo e la forma, che da *Ante Lucem* trascorrono alla *Nočnaja Fialka* [Violetta Notturna], dalle *Poesie Varie* al ciclo di *Città*, dalla *Snežnaja Maska* [Maschera di Neve] a *Rodina* [Patria]. Perciò in Blok, non ostante la cura meticolosa del verso, si coglierà l'unità a scapito del particolare che raramente affiora.

Di essa non resta tenace memoria, ma impressione scialba. E forse a una lettura totale della sua opera, nasce la monotonia, ma nel senso stesso che per il canzoniere del Petrarca. Si vorrebbe ascoltare talvolta qualcosa di più rigido, denso in questa poesia che non ha spigoli, non conosce i forti bagliori, le accensioni e scivola su un piano di poche tinte, talvolta neutro. Le luci sono prese entro i vetri, le parole sono appannate.

Volgendo il nostro dire di nuovo ai *Versi intorno alla Bellissima Dama*, sarà utile citare quel che Briusov scrisse nella prefazione alla *Antologie des poètes russes* di Jean

Chuzeville:

MM. André Bièl et Alexandre Blok... introduisaient dans la poésie russe une nouvelle tendance: le Mysticisme. Dans le poème réfléchi d'A. Blok "D'une Belle Dame" et dans les vers flamboyants, quelque peu désordonnés, mais aveuglants, de ce vers-libriste exceptionnel qu'est M. André Bièly, s'exprime une sorte de nostalgie del l'Éternel,

e Chuzewille nota: "C'est le sentiment... de l'éternel féminin qui jette M.S. Blok dans une sorte de peur et d'adoration mystique". Questo smarrimento di crepuscolo equivale all'attesa di eventi celesti, ai quali forse segue la beatitudine delle anime senza peccato, per dirla con Lermontov. Lo stupore talvolta si spezza in una calda orazione: "Dio! Dio! Trai dalla miserevole battaglia lo stanco schiavo!".

Tuttavia il paesaggio è sempre pacato, con trame di vere e di acqua, ove si accoglie un penetrante silenzio, lo sguardo va ai boschi selvatici, ai vividi ruscelli.

E la natura è – per un destino idillico – confinata a un cerchio di silenzio, oltre il quale sono gli uomini loquaci. Non vi giungono striduli suoni, ma vi fluisce l'acqua dell'eternità (*večnyj* è la parola che ricorre molto). Sono così ferme le cose che diventano stilizzate e ricche di maniera come in un giardino biblico dove alberi e piante siano posti a simboli. Così sarà per i campanili, le case, i vicoli nel gruppo di liriche a titolo *Gorod*, dove, con ardore raffigurativo, la vita rumorosa, fervida delle città "dal corpo grigio-pietra" diventa fioca come nell'unica città in cui uomini e monumenti siano simboli. Si potrebbe scrivere sulla poesia di Blok: "Dormitioni naturae", per quel tempo trasognato, assente, svanito prima di compiersi. La lirica è come un fiume sepolto che non conosce la chiarezza del sole, vive in profondo "sotto le radici", come la Ofelia che il poeta invoca e dipinge coi toni di John Everett Millais, preraffaellista. Va scandita lentamente, aprendo lo spazio fra le parole che si definiscono e si illuminano, l'una nell'altra seguente, sicché il verso si va componendo. Di altri poeti si scorgerà un'immagine definita e pronta, poniamo di Lermontov; di Blok invece si ode il suono che precede la parola, nascendo da un vuoto. Tale acquisto poetico è utile a una spontaneità di canto, e nei versi per la Bellissima Dama segue i trasalimenti e le gioie di quell'amore universale:

Love is a growing, or full constant light

canta John Donne in "A lecture upon the shadow". Ma la stessa qualità poetica cui si è accennato, conduce al

frammento, alla composizione superflua, che in Blok è frequente. Ripeteremo con Ajchenval'd: "egli conosce il bianco, ma conosce anche lo scolorito", e se il simbolismo gli grava la mano "spesso diventa incomprensibile agli altri e a se stesso", "egli stesso una volta si dice: fatti capire". Del resto spesso il suono abusato forza il contenuto e si cade nella canzonetta o in un giro di frasi che è illusorio, perché manca di consistenza.

Altra volta l'estetismo intorpidisce la lirica, ed è breve il passo al romantico minuto e gracile. Qui si è sul margine indeciso tra i simbolisti e romantici; Blok allora scivola involontariamente nelle semplici volatili visioni in tono minore di paesi dove fioriscono trifogli e fiordalisi, indirizzi cari ai primi ottocentisti. È ovvio che la poesia sappia qui di rifatto, di normale, e non la salva neppure il ritmo. Del pari, assai spesso la coloritura è quella di una oleografia, imposta sul ricordo romantico (e forse impressionista, per dar ragione a coloro che sostengono l'impressionismo di Blok): in questo caso vale asserire che il poeta opera una congiunzione tra romantici e simbolisti. Certo ci sarebbe ancora molto da togliere nella produzione blokiana ed egli non ne fu facilmente contento, in ispecie col primo volume che nell'edizione definitiva si presenta con centoquaranta poesie su seicentoottantasette.

Aggiungeremo che Blok insiste troppo sulla Bellissima Dama, a tal punto che il motivo diventa gratuito e noioso: poi passerà – sempre col vivo ricordo della prima luce – agli amori terrestri del Nevskij Prospekt (si leggono i nomi di Meri, Maria, c'è la Sconosciuta, la Non-mai-vista) o al piacere del vino, che non è quello graziano o carducciano, ma avvolto di neve in calici di vetro sbianchito.

Il punto debole della poesia blokiana è proprio il tema che egli si propone di svolgere in molte liriche e porta a una voluta unità di motivi che stanca il lettore. Ma, per non andar lontano nell'elenco dei vuoti della poesia di Blok, alle liriche evanescenti che sono oggi comprese nel primo volume potremo contrapporre l'arte più umana delle *Poesie varie* del secondo volume. Qui è una insolita mutevolezza di toni: si nota persino qualche lirica impetuosa e spensierata come "Pesnja matrosov" [Canto dei marinai].

Ma più note sono le seguenti quartine che meritano di essere riportate per intero: qui ogni parola è immersa

in un'onda di malinconia, le frequenti copule allungano le pause ritmiche, sicché il tempo scorre infinito. E molta lirica di Blok va senza termine, fluendo, parrebbe continuare ancora. Sorge l'eco spezzata da un suo di organi:

Una fanciulla cantava in un coro di chiesa,
di tutti gli stanchi in paese straniero,
di tutti i vascelli, partiti dal mare,
di tutti coloro che avevano obliata la gioia.

Così cantava la sua voce, volando alla cupola,
e il raggio brillava sulla bianca spalla,
e ognuno al buio guardava e sentiva,
come il bianco manto cantasse nel raggio.

E a tutti sembrava che la pioggia giungesse,
che tutte le navi tornassero in pace,
che in paese straniero gli stanchi uomini
trovassero la via luminosa.

E la voce era dolce, e il raggio sottile,
e solo in alto, alle Porte Divine,
partecipe dei Misteri – piangeva un bambino
perché nessuno veniva lassù.

Si ha l'impressione del non-finito, di un canto che si alzi e continui oltre il cielo, si pensa al trasognato silenzio di "Angelo" di Lermontov:

Per il cielo di mezzanotte un angelo volò
e una quieta canzone egli cantava.

Né mancano le lievi fiabe, decalcomanie sul libro della fanciullezza, cantilene maliose come la "Skazka del gallo e della vecchietta": il tono chiaro ricorda Anna Achmatova. O i canti aperti, gli inni: ce n'è uno al Sole. Talvolta i versi hanno una cromia bizantina, o momenti cupi e allucinati ("i suoni volavano come gufi nello spazio notturno"). Spesso è annunciata la primavera, mai raggiunta, forse una primavera eterna disegnata su una ideale ruota delle stagioni celesti. E nel gruppo di liriche a titolo *Città* è l'alternarsi dell'alba e della sera sui campanili, sulle insegne, sulle barriere, un vagabondaggio zingaresco, una ricerca degli angoli strani, delle svolte sulle strade livide:

Le strade erano ubriache di grida
il sole era sulle scintillanti vetrine.
Bellezza di questi volti femminili!
E questi fieri sguardi di uomini!

Blok – direbbe Čukovskij – è qui il poeta del Nevskij Prospekt, la grande arteria di Pietroburgo: e canta l'umanità comune, quella dei fatti, concreta, contro la quale urta il sogno, il fragile sogno della Bellissima

Dama. Cade ancora la neve, insistente, e il paesaggio, vedete, è il solito, non impressione esterna, ma scrutato nell'intimo, nella sensazione che comunica all'anima. È ancora uno sfondo al sogno, ché Blok, anche agli uomini, al turbine della gente che passa per le vie cittadine, ha assegnata come alla creatura celeste della giovinezza, una vita-sogno, priva di tensione, grande pianura senza torrenti; qui ha posto le sue figure apollinee intorno alla Dama, *dea abscondita*, che muove le speranze, gli slanci, le angosce degli esseri umani. Questo mondo, par che Blok se lo sia già conquistato, dipinto prima di iniziarsi alla poesia; non c'è la crisi, la trasformazione: tutto è già composto, fissato. Perciò bisogna credere nel *sens intime* della sua poesia, più che sentirlo (altro elemento è il ritmo) ché, come avviene nelle cose calme, continue, sognate da una sorte sin dal principio, manca una vera linea di evoluzione.

Forse questa uniformità di toni non poteva riassumersi in una visione finale che fosse la sintesi di tutta la creazione blokiana (difatti la sua opera non ha un testo conclusivo), ma doveva inarcarsi, esplodere nei due turbolenti poemetti: *I Dodici*, *Gli Sciti*. A non pensar così, sembrerebbe strano che un poeta come Blok, che per tutti i suoi anni aveva mantenuto fede alla calma meditativa, sia scivolato nella sfida oratoria fremente de *Gli Sciti*. Torna una primitività selvaggia e la Russia è levata a scuola tra mongoli ed europei in un linguaggio da Apocalisse. Avremmo più creduto a questa poesia, se l'avesse scritta Merežkovskij. La Russia vi appare sesto continente, ("sixième partie du monde" l'aveva detta un successore di Pietro il Grande) ma tumultuosa e infocata. E Blok, quasi a essersi spinto troppo oltre, ritorna a credere, in fine a un convito di pace e di lavoro. È torrentizia questa lirica che reca a motto un pensiero di Solov'ev sul panmongolismo, è una cavalcata furiosa che a un tratto si arresta per la lunga estenuante corsa: ha smarrito la via, vuole orientarsi. Noi siamo trascinati ad ammirarla anche se la poesia si distrugge nel tumulto, specialmente se pensiamo che, sotto gli atteggiamenti barbarici, riaffiora il Blok delle prime liriche (e l'accenno alla fresca aria di Venezia non è quello dei *Versi italiani* che aveva scritto nel 1909?).

Il poemetto *I Dodici* non vale in complesso allo stesso modo che *Gli Sciti*, si disperde in versi rumorosi, disarmonici, discordi che forse vogliono riprodurre il passo

cadenzato. Vi si accostano il profano e il religioso in una discordia che è prodotto dell'epoca smarrita.

Blok, indeciso, non dimentica le sue origini; e qui si solleva alla poesia solo quando ritrova la sua nota tipica, quel vago oscillare senza linee. Ché inutile si potrà dire l'intermezzo in cui è svolto il dramma della gelosia, strana ogni imitazione di spari e di voci, tagliuzzato il ritmo, ma eletta la visione di Cristo che va con i dodici, seguito da un cane affamato. È meglio non cercare qui accenni politici prerivoluzionari ma l'acuto desiderio che era in Blok di creare di nuovo dopo aver distrutto. E il ritorno non poteva avere a insegna che Cristo, sofferente ma inghirlandato, in una luce che si intravede dal buio.

I dodici, su questa via di interpretazione, dovremo assumerli come apostoli del bene universale che si fa strada lottando anche sotto le tempeste.

Vanno i dodici come figure di un messale, e il cane che tien dietro, nella simbologia blokiana, è il popolo povero (quello stesso del Nevskij Prospekt) che aspetta la nuova parola di Dio. Trasferita così la conclusione del poemetto su un piano religioso, sarà facile affermare che Blok volle disancorarsi da quel mare intricato che aveva raggiunto, per risalire alle sue visioni: e quel Cristo, sul quale il cerchio della lirica blokiana si chiude, non vi pare vicino, per essenza, alla Bellissima Dama, punto di avvio alle intuizioni cosmiche?

Così vanno con il passo pesante
Dietro è un cane affamato,
davanti – con sanguinosa bandiera,
e per il turbine invisibile,
e ai proiettili intatto,
con morbido passo sopra il turbine,
con nevoso passo perlaceo,
nella bianca coroncina di rose –
davanti – è Gesù Cristo.

Qualcuno ricorderà *Jesus der Künstler* di Riccardo Dehmel, ma là appare inciso un Cristo da iconografia. Il Cristo di Blok si muove invece per strapparsi dalla terra e immergersi nelle lontananze. La poesia di Blok, nata dal silenzio, così torna al silenzio.

E accanto a questo suo grande amore per la semiluce del sogno, porremo quello per la Russia, malinconico e stregato amore, tutto superstizioni e sconforto, ammirazione e paura: quasi come in Esenin:

Rus', circondata di fiumi,
e di foreste cinta,

con stagni e gru,
e con torbido sguardo di mago.

Nelle liriche di *Rodina* [Patria, 1907–1909] sorge una malinconia antica, penetra l'angoscia della desolata terra ove scorrono tristi e pigri i fiumi, ove il cammino è così lungo. Nel poemetto a titolo *Nel campo di Kulkovo* si imprime il ricordo dei tartari, che su una vasta tela di nebbia, trapassano verso il futuro, e nasce il grido dolorante: "Russia mia, donna mia!" che presto si affioca a mormorio. Ma, nella litografia della patria povera, restano le logore corazze che ondeggiano ancora come nei giorni dorati, le ruote dipinte, le izbe grigie, i canti sul filo del vento, la steppa assonnata, il canto sordo del postiglione. Pochi poeti hanno così ascoltato la voce della loro terra, con quell'accento di dolore che è vivo in Blok: dolore di caducità, stupore della vita.

Verso la vita egli vorrebbe muoversi, salire, ma deve – per sua natura – restar nei confini del sogno, accanto alla Bellissima Dama, in quel cerchio velato dove ha condotto anche noi.

E ciascuno, dopo la lettura della sua poesia, tornato al mondo reale, potrà chiedersi con le parole di Keats (*Ode to a nightingale*):

Fled is that music: do I wake or sleep?

L'aria bianca di neve, la primavera, le lievi immagini,
Blok le canta ancora, lontano.

[A. Ripellino, "Aleksandr Blok", *Maestrale*, 1942 (III), 8, pp. 29–38]

LE "QUATTRO SCIABOLE" DI LUIGI SALVINI

DELLA letteratura ucraina gli italiani conoscono forse solo le *dumke* melodiose di Taras Ševčenko e i nomi di Lesja Ukraïнка e di Ivan Franko, autore di *Piviale lystia* [Foglie appassite]. Utile perciò riesce alla nostra cultura l'antologia dei moderni narratori ucraini, compilata da Luigi Salvini, ormai noto come specialista nelle letterature dell'estrema Europa.

Quello che va notato nella linea di questa narrativa è la tenace tendenza a staccarsi da ogni influenza russa. Già in passato, gli scrittori di Ucraina avevano fatto appello alla loro eticità, alle leggende, alle origini della

patria per differenziarsi nel quadro delle letterature slave. Tuttavia, non ostante la lontananza da Mosca dei giovani della Vaplite [Libera accademia d'arte proletaria], oggi specialmente, tra gli scrittori sovietici, vivo è il ricordo dei russi, nello scintillio, nel movimento dello stile, nell'ispirazione rivoluzionaria. Manca a questa opera il senso dell'ampiezza e la tonalità della grande arte: non c'è quiete, ma rumore e irruenza.

Il prosatore che più resta nella memoria è Jurij Janovskij nel quale si incontrano talvolta zone dove è stilizzato il folklore, sono ripresi i motivi tradizionali, come nella scena di nozze che pare narrata da un cantastorie e ha un caldo sapore rustico. Nelle sue pagine, che Salvini ha tradotto con agilità e accuratezza, scegliendole dal romanzo *Le quattro sciabole*, fluisce una millenaria malinconia: i canti del *Kobzar* ridestano gli echi della grande steppa ("le corde risuonano come se le gocce sonore del tempo cadessero nell'abisso"). Nel capitolo intitolato "Uspevnika" dello stesso romanzo, la ampia vicenda del sole e delle stelle si intreccia con la descrizione dei combattenti spregiudicati che si lanciano nel fuoco. Ma Janovskij ha sincere doti di narratore, mentre in molti altri si nota un eccesso di avanguardismo, scarso controllo della forma. Del resto, non tutti sono rappresentati con i brani migliori, data l'impossibilità di procurarsi i testi.

Parte del materiale tradotto – avverte Salvini nell'esauriente introduzione – è l'unica versione di opere rare o introvabili.

L'impressione conclusiva è che la materia è la stessa in tutte le narrazioni, lo sfondo comune: le guerre, la rivoluzione, l'invasione sovietica. Questo clima di lotta porta gli scrittori spesso al frammento, alla cronaca, quasi che essi non abbiano trovato modo di esprimersi in forma distesa. La guerra è vivissima ai loro occhi, talvolta predomina anche sul paesaggio, che nei secoli è stato sempre una luminosa risorsa per l'arte ucraina. Così noi dovemmo ammirare in questa antologia i momenti aspri, descrizioni della battaglia fra francesi e ucraini – ad esempio – sotto la luna, nel cui cerchio uomini, carri, cannoni si colorano di azzurro, e ogni figura pare incisa su cartone. Con malinconia è descritto lo squallore che dilaga dopo il combattimento.

Accanto a Janovskij ricordiamo Ol'ga Kobiljans'ka, che trova una cordialità umana e una mesta semplicità

in *Vassylka*, ove una donna nasconde un soldato ucraino alla ricerca dei russi, ma, in vano, ch  egli, scoperto, sar  deportato in Siberia; Vasil' Stefanik, che tende ai toni favolosi; Marko Ceremsyna, che indulge troppo a un facile romanticismo; Pietro Panc, la cui prosa   attenta e colorita in *Giorni veloci come il vento*; Mikola Chvil'ovij, originale nello stile ironico ma sovraccarico di elementi letterari.

Tipica di una terra e di un'epoca   la figura delineata da Valerjan Pidmohylnyj, di Ivan lo Scalzo, profeta maestoso che muore ucciso dal comandante dei miliziani.

Sorge da questo libro, che tanta fatica   costato al compilatore, un richiamo ad avvicinarsi a una arte ricca di significati. La lettura di questi narratori moderni potr  essere un avvio alla totale conoscenza dello spirito dolente e nostalgico di quella "Terra di confine". E da Luigi Salvini noi aspettiamo un'ampia storia della letteratura ucraina.

[A. Ripellino, "Le Quattro sciabole di Luigi Salvini", *Maestrone*, 1942 (III), 2, pp. 33-34]

"LA FIGLIA DEL CAPITANO" DI ALEKSANDR PUŠKIN

LA *figlia del capitano* (comparsa in una nuova traduzione presso Einaudi), come ha gi  notato Lo Gatto, oltre a indicare in Puškin il raggiungimento di una pienezza formale nel romanzo realistico a sfondo storico, gi  tentato con la *Storia della rivolta di Pugačev* segna, nella storia della letteratura russa, la chiara indicazione di una via che doveva continuare fino al Tolstoj di *Guerra e pace*.

Ma oltre che una indicazione allusiva di gusto, di tendenza, questo romanzo ci offre la pi  matura esperienza di una vocazione sempre pi  o meno sotterraneamente intuita da Puškin. L'*Evgenij Onegin*, oltre a recar infatti gli indubbi segni di una conquistata evidenza poetica, tentata sull'arduo gioco di possibilit  offerto dalla sua impostazione formale di "romanzo in versi", va anche considerata in rapporto alla necessit , che il nostro gi  sentiva, di aprirsi un varco a un narrare disteso nel fluido e ampio giro della prosa, al di sopra delle limitazioni

per cos  dire "tecniche" opposte da una poesia forzata oltre i suoi pi  elementari e ovvi motivi di frammento lirico, di emozione soggettiva, ancorata alla sua stessa qualit  fisica di eccitamento (ricordiamo Poe: "una poesia merita il suo nome solo in quanto essa educa l'animo, elevandolo. Il valore di questa poesia   in ragione di questa eccitazione che eleva. Ma tutti gli eccitamenti sono, per fisica necessit , passeggeri"). Del resto nello stesso *Onegin*,   a pi  riprese chiaramente accennato quel tormento formale che dovevaci definitivamente condurre alla prosa.

Come dicevamo pi  sopra, Puškin aveva cercato nella prosa la possibilit  di una narrazione distesa e piana, appagata quindi dalla sua capacit  di ricreazione oggettiva delle cose. In questa formula saremmo propensi a riconoscere una felice, naturale, sintesi fra un'educazione formale puškiniana nettamente indulgente a certi schemi settecenteschi, neoclassici, e la sua effettiva tendenza alla rappresentazione narrativa dei luoghi pi  cari al suo mondo spirituale attraverso questo per ricondurli alla loro essenziale verit  morale e sentimentale. Quello che infatti potrebbe essere il neoclassicismo di Puškin   pur sempre un indirizzo verso una raffigurazione in certo modo "stilizzata" degli oggetti, ma che non poteva non avere subito la permeazione di preoccupazioni morali e, in un certo senso, sociali, cui aveva dato luogo quel mondo spirituale che, attraverso l'enciclopedismo e l'illuminismo, aveva dato la rivoluzione francese; e si tenga conto, comunque, che, per Puškin, ogni urgenza morale e sociale va intesa in un senso pi  ristretto, o meglio pi  storicamente adeguato, di ricerca di una verit  psicologica: verit  che si manifesta, nel filo dell'azione narrativa, attraverso il libero gioco degli interessi sentimentali dei personaggi, con un'evidenza tale da farci proporre alcune opere di Puškin, e fra queste in prima luce *La figlia del capitano*, quali esempi, storici e artistici, d'una modernit  gi  cosciente di s  e perci  infallibilmente avviata ai suoi ulteriori, noti, risultati: risultati che nell'Ottocento russo, e, per quanto   oggi possibile dire, anche nel Novecento russo, trovano la loro pi  inequivocabile convalida.

[A. Ripellino, "La figlia del capitano di Alessandro Pusckin", *Roma fascista*, 17 dicembre 1942, p. 3]

Traduzioni

<i>Appello agli amici</i>	149–150 (Traduzione dal ceco di Alessandro Catalano)	Vítězslav Nezval
<i>Autobiografia</i>	151–160 (Traduzione dal russo e introduzione di Agnese Accattoli)	Jurij Tynjanov
<i>Il governo dei lacchè</i>	161–174 (Traduzione dal russo e introduzione di Andrea Lena-Corritore)	Valentin Kataev
<i>Non ci sono sintomi preoccupanti</i>	175–186 (Traduzione dal russo e introduzione di Stefano Bartoni)	Il'ja Varšavskij
<i>I poeti di Vavilon</i>	187–204 (Traduzione dal russo e introduzione di Massimo Maurizio)	Danila Davydov, Stanislav L'vovskij, Irina Šostakovskaja, Kirill Medvedev, Dina Gatina, Andrej Sen-Sen'kov, Il'ja Kukul'in, Dmitrij Kuz'min, Evgenija Lavut, Michail Gronas
<i>La disintegrazione dell'atomo</i>	205–223 (Traduzione dal russo e introduzione di Simone Guagnelli)	Georgij Ivanov

Appello agli amici

Vítězslav Nezval

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 149–150]

*ci vorrebbe poco e potrei con facilità ritrovare i vostri indirizzi
tornare tra voi maschere sempre più evanescenti nel bosco della*

disperazione

*amici congiurati dell'unico mulino a vento che ha smesso di far rumore
con una risata vecchia di dieci anni come se fosse ieri*

*ma tutti conosciamo l'imbarazzo di natale quando si incontrano
i parenti*

*una maniglia troppo in basso o troppo in alto e l'angoscia serra il cuore
quanti uomini sensibili si sono allontanati così dalle finestre natie
camminiamo di notte in punta di piedi e lanciamo sguardi oltre la
persiana il primo il secondo il terzo*

pallidi e con gli occhi bassi

abbiamo tutti un po' di colpa senza eccezioni

*le piccole ambizioni un debito oscuro la paura del futuro e gli amori
che distraggono*

*in certe occasioni anche questo può risultare tragico come il pudore
eccessivo*

*lo so bene e capisco il silenzio la cordialità zelante e il rimpianto
spasmodico*

oggi ormai lo sappiamo tutti

è inutile esagerare con l'intensità delle prove di resistenza

*chiunque di noi fosse il cervello l'immaginazione il dolce sonno o la
presenza indispensabile*

troveremo con facilità le vecchie sedie al solito posto

aprile del 1922

siete a una lezione e io vi osservo da lontano

due giorni dopo in mezzo alla libreria sottosopra di uno di loro

*vedo quadri senza cornici plichi di lettere e il bizzarro divano che è
una parte estraibile della libreria*

*sono seduto su una sedia a dondolo in quell'atelier frantumato e sento
suonare nella stanza accanto johann sebastian bach*

*i suoni conventuali in giardino mi ricordano le poesie in prosa di
mallarmé*

*i camini le cupole e il cielo grigio formano una capanna da giorno dei
morti*

recito a memoria cinquecento versi scritti un mese prima

tu sorridi taci accendi la pipa per la decima volta

*in quella strana posizione inimitabile di un animale che nasce da un
quadro cubista*

*siedi irrequieto e quando finisco solo alcune rughe sulla fronte aspetta
il seguito*

*me ne vado confuso stregato dal disordine della stanza e dal
movimento delle mani*

*che si gettano a capofitto tra le carte e tirano fuori in continuazione
nuove riviste intonse e disegni*

anche se sono le cinque tua madre ti porta il pranzo

*con uno sguardo tenero che resta senza parole sorvolando le barricate
di carta*

questo è karel teige a casa

*due giorni dopo mi assalite in quella stessa strada con un amico pallido
e grazioso con un cappello a punta*

*ciò che l'ultima volta hai taciuto adesso lo proclamano con calma ad
alta voce le sue labbra protese come per dare un bacio*

mi portate al caffè unionka

ripeto i miei cinquecento versi a memoria

in un angolo è seduto inre forbath sorride con gli occhi grigi

*e nell'altro angolo una strana creatura un pesce non so se è una donna
o un bel ragazzo*

due anni dopo si chiamerà toyen

e l'amico con gli occhi azzurri e il cappello a punta è jaroslav seifert

appoggiato sul velluto come se dormisse

e questo è quasi tutto

*l'infinito vagabondare lungo il fiume le ore passate nei caffè all'aperto
le piccole sbronze*

jaroslav seifert scompare a lungo perché ama

*e così di nuovo in due passeggiando parliamo esaltati perfino davanti
agli orinatoio*

che ne sanno coloro

che in te vedevano un cervello

che qualcuno mi reciti les fleurs du mal per intero come karel teige

*oppure i calligrammi di guillaume apollinaire un nome che ancora oggi
mi fa scoppiare a piangere*

*come gli altri attirano gli sguardi tu respingi la gente con un solo gesto
della mano*

in tua presenza nessun imbecille si è mai seduto al nostro tavolo

per questo ti odiano e ti temono così tanto

detti le tue lezioni a diversi amici

parti per parigi

*dopo molto tempo un giorno passeggi di nuovo con jiri wolker che è
tornato dal mare*

sul suo volto vedo una strana irritazione

è geloso della nostra nuova meravigliosa alleanza

*un anno prima noi due vagabondavamo a lungo per le strade di praga
da soli*

*è cominciato tutto vicino al teatro nazionale in una bella giornata di
giugno*

mi porta in celná ulice dove poi avrei abitato al piano di sopra

*apre un cassetto chiuso a chiave prende un quaderno nero e comincia
a leggere*

in quel periodo ama soprattutto i paragoni

siamo nel parco stromovka un'orchestra militare mi racconta di
 quando suonava il violino al cinema
 per poter studiare l'inglese
 e anche di una donna che è fidanzata e con cui fa l'amore
 recita una poesia scritta per il suo onomastico
 né giuseppe né dio padre
 un giorno le si avvicinò e capì baciandola che un attimo prima il
 fidanzato l'aveva abbandonata
 lei ha confessato
 facendo un lungo giro andiamo al caffè daliborka
 giù nell'angolo vicino ai biliardi beve un assenzio verde
 recita a lungo le poesie
 con la testa reclinata all'indietro
 vedo la pelle bianca con qualche lentiggine
 e i capelli leggermente ondulati che scosta con un movimento della
 testa
 scandisce le parole in un modo splendido e le lascia sciogliere a lungo
 in bocca
 poi la fermata all'angolo di malostranské náměstí
 dice la parola dio come se soffiase via una piuma dal palmo della
 mano
 ma adesso dopo più di un anno sento nel suo modo di esprimersi
 qualcosa di convulso
 ha tossito sangue e lo nasconde a tutti
 è arrabbiato con kostantin biebl che ce l'ha detto
 non so perché passiamo per il parco santoška
 tutti e due stiamo per partire per l'estate e al ritorno lui è
 sempre più depresso
 due mesi dopo sul lungofiume abbiamo una violenta polemica sul
 teatro
 deve studiare per il secondo esame di stato
 poi non ci siamo mai più visti
 non ha preso parte alla beata era iniziata alla fine dell'autunno
 del 1922
 frequentiamo il caffè slavia
 soggiogati dal lirismo di charlie chaplin e del manifesto berson
 un giorno mi presentano un ragazzo con gli occhi di clara
 d'élebeuse
 ecco jindřich štyrský
 mi accompagna alla stazione

mi parla del ruolo particolare che hanno nella sua vita i mughetti
 illustrerà una mia poesia
 il ristorante della stazione assume un altro significato
 poi passiamo tutti insieme una serata dopo l'altra in un night
 club
 si parla di vladislav vančura che veniva in città raramente
 roman jakobson ci saluta dall'ambasciata
 le arie della bajadera e di madamme pompadoure
 lo shimmy è la vetta dell'estetica cantiamo in coro
 beviamo del graves
 seifert si addormenta alle dieci e a mezzanotte si risveglia
 toyen adora il colore dei bicchieri con i goabler
 un giorno ho visto una sirena
 la mia vita non mi appartiene più mi sono disciolto nell'amore e
 le mie parole si tramutano in folli granati di malinconia
 il fantasma pieno di profumo se ne va e gli amici all'improvviso si
 mettono a ridere cinici e io sono in uno strano stato d'incoscienza
 il night club è semivuoto
 quella sera è nato il poetismo
 è primavera sono seduto sull'isola di žofin e mi segno la data in cui ho
 inventato lo strumento per la poesia per tutti i sensi
 barcolliamo con teige per le strade
 l'atmosfera dei miracoli che a quanto pare si può vivere soltanto una
 volta nella vita
 eppure amici
 sento che è necessario spezzare il nostro silenzio assoluto
 le notti sono di nuovo come giardini coperti di biblioteche di
 brandelli di strade e di fuochi d'artificio
 non c'è bisogno di spiegare nulla
 e solo quando ci ritroveremo un giorno tutti insieme a mezzanotte
 la scintilla scoccherà
 non so che cosa seguirà poi
 ma è certo che un grande bagliore trasformerà questa città arida
 senza poesia
 questa città miracolosa creata per la poesia
 questa città che aspetta i suoi poeti!

[V. Nezval, "Vyzvání přátelům", *Skleněný havelok*, Praha 1932, pp. 150-154. Traduzione di Alessandro Catalano]

Autobiografia

Jurij Tynjanov

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 151–160]

“Senza la mia infanzia non avrei capito la storia. Senza la rivoluzione non avrei capito la letteratura”

di Agnese Accattoli

L'autobiografia di Jurij Tynjanov, scritta nel 1939, appare per la prima volta nel primo volume della raccolta postuma *Sočinenija v trech tomach* [Opere in tre volumi, 1959], la pubblicazione più completa della narrativa di Tynjanov. E ci sembra che il suo posto in quella pubblicazione sia opportuno, dal momento che le poche pagine in cui l'autore racconta i primi quarantacinque anni della sua vita sono perfettamente in sintonia con la sua prosa artistica, soprattutto quella dei romanzi storico-biografici.

Dei romanzi storici di Tynjanov sorprende il potenziale lirico, la capacità dell'autore di stabilire un rapporto intimo con gli eventi e i personaggi del passato; il lettore ha l'impressione di leggere la storia così come si è svolta, scritta dalla penna di un testimone diretto. Nella sua autobiografia Tynjanov mostra l'altra faccia di questa attitudine: la tendenza a fare di qualunque racconto, anche del più intimo, un circostanziato quadro storico.

L'autobiografia è un testo anomalo nel *corpus* tynjanoviano, l'unico esempio di scrittura memorialistica che l'autore ci abbia lasciato, lungo una decina di pagine e pubblicato molti anni dopo la sua morte. Tynjanov ripercorre la sua biografia dal 1894, anno in cui nasce, fino al 1939, indulgiando per lo più sugli anni dell'infanzia – trascorsa in una cittadina che oggi fa parte della Lettonia – e dell'adolescenza, vissuta a Pskov. In questa lunga prima parte del testo, la narrazione tende a divincolarsi da una struttura rigidamente autobiografica, e si concede continue digressioni paesaggistiche e folkloriche, finendo per ricostruire un panorama storico più che un percorso biografico. È come se il lettore, piuttosto che seguire le tappe della crescita del giovane Tynjanov, avesse la possibilità di vedere con i suoi occhi lo strano mondo che lo circondava. L'impressione è che la narrazione si faccia via via più consapevole, la percezione degli eventi più lucida, e che il criterio di scelta dei fatti da raccontare maturi insieme al protagonista. Con l'età adulta (a diciotto anni Tynjanov si trasferisce a Pietroburgo), l'enfasi sognante del racconto dell'infanzia svanisce del tutto, lasciando spazio a

un riepilogo stringato degli anni più recenti. Tynjanov chiude infine l'autobiografia con un commento di carattere tecnico sul suo lavoro, dove espone rapidamente, con il linguaggio ponderato del saggio critico, le ragioni e i metodi della sua prassi narrativa.

In questo testo curioso il teorico formalista ci appare in una luce nuova: mai altrove ci aveva parlato del suo passato in terra di Livonia, mai aveva provato a spiegare le ragioni del suo “passaggio dal lavoro scientifico a quello letterario”. Tuttavia, per essere un testo autobiografico, non si può certo dire che contenga grandi rivelazioni sulla vita privata dell'autore; i dati biografici non mancano, ma risultano talvolta poco chiari, lasciati al dubbio e all'intuizione del lettore. Soprattutto nella parte dedicata agli anni più remoti, lo stile è oscuro, ricco di allusioni mai sviluppate, di riferimenti a esperienze non del tutto svelate. Il racconto di quest'infanzia misteriosa, del fatato mondo di Livonia, delle campagne popolate dai circhi e dagli zingari, dai *chassidim* e dai vecchi credenti è caratterizzato da un'estrema cura stilistica, la stessa che Tynjanov riserva alla sua prosa storica. È evidente il contrasto tra l'elaborazione compiaciuta del materiale della memoria infantile e il brusco contrarsi della narrazione nella parte finale del testo, quando in poche battute sono racchiusi gli anni pietroburghesi, la rivoluzione, l'università, l'esperienza nell'Opojaz, la notorietà.

La provincia dell'infanzia di Tynjanov, in realtà, è una terra squallida, misera e violenta, piena di simboli religiosi e militari, di follia e di morte. Ma è chiara la volontà dell'autore di ripercorrere le sensazioni del proprio passato senza il filtro di una rielaborazione adulta del ricordo, abbandonandosi piuttosto alla valorizzazione estetica della percezione infantile. Ed è proprio lo straniamento dell'occhio infantile a conferire una certa magia giocosa a scenari altrimenti tristi, a tratti truculenti, della vita di Režica, la città dove Tynjanov è nato. Režica è la prima protagonista dell'autobiografia, luogo cui l'autore cerca di dare spessore innanzitutto legandovi nomi di personaggi illustri provenienti da quella zona: Michoels, Chagall e Caterina I. Questi nomi hanno un forte potere evocativo e, come tre coordinate, aiutano il lettore a individuare la regione di cui si parla: la vasta zona che dall'attuale Bielorussia si estende fino al Baltico. Se volessimo affiancare delle immagini all'autobiografia di Tynjanov, le tele di Chagall del periodo di Vitebsk sarebbero

perfette, con i loro colori intensi, le forme nette, i simboli di una cultura austera proposti da un tratto volutamente ingenuo. E non è solo la maniera lirica e sognante ad avvicinare il racconto di Tynjanov alla pittura di Chagall, ma le immagini stesse, che talvolta dipingono scene di costume, talaltra condensano in un simbolo la memoria, il rito o la quotidianità. Si pensi ai cavalli, che qui tuttavia non prendono il volo, alle barbe dei vecchi, alla cavallerizza del circo, ai cristi tinti di giallo, ai *chassidim*, agli interni delle botteghe, ai baracconi delle fiere... Queste coincidenze, dovute in parte alla comune provenienza geografica dei due contemporanei, riflettono anche una comunanza più profonda: l'origine ebraica. Elemento centrale e distintivo per l'arte di Chagall, in Tynjanov essa è dissimulata con sorprendente costanza, anche in questo testo così insolitamente ricco di riferimenti al mondo ebraico.

La città di Režica era piccola, tuttavia "vi dimoravano secoli e paesi diversi", ed è la sua stratificazione storica e culturale ad affascinare Tynjanov, e a stimolarlo a cercare nella memoria gli elementi utili a una ricostruzione anche etnografica del territorio. Nel ricomporre uno scenario così eterogeneo, la narrazione procede a salti, tra l'evocazione di un colore, di un odore o di un suono, alla ricerca di una resa espressionistica del passato. Tynjanov si concentra su dettagli nitidi e lascia fuori fuoco il contesto generale, preferisce il colpo d'occhio alla descrizione lineare, e se altrove il suo "montaggio" narrativo fa esplicitamente riferimento a procedimenti cinematografici, qui sembra alludere al collage o al fotomontaggio, alla combinazione dinamica di immagini statiche, pittoriche o fotografiche. Il gusto per i dettagli del folklore, che caratterizza tutta la prima parte del testo, si esprime anche nell'attenzione per la ricchezza linguistica del luogo. Con rapidi approfondimenti filologici, l'autore si compiace del carattere multilinguistico del suo idioma infantile – sfoggiando etimi ebraici, greci, tedeschi, zingari – ma anche della semplicità e talvolta del mistero del lessico familiare quotidiano.

La popolazione della piccola città è estremamente varia, ciascun gruppo umano, distinto etnicamente o socialmente, ha un posto preciso nel contesto urbano e i rapporti tra la gente sono caratterizzati da un conflitto continuo, diffuso e ritualizzato. Tynjanov, con la sua prosa asciutta, propone alcuni scorci di un complicato sistema di relazioni fondato sull'arte della lite e sull'esercizio della violenza. Quando il giovane Jurij si trasferisce a Pskov per frequentare il ginnasio, questa semplice brutalità assume tratti ancora più cruenti: l'elemento dominante nel paesaggio urbano di Pskov sono le prigioni, al ginnasio si susseguono i suicidi e nelle campagne si eseguono le impiccagioni. A giudicare dallo stile del racconto, sembrerebbe che Tynjanov ricordi questo scenario terrificante con

assoluta serenità, e che il suicidio di un amico non abbia impressionato la sua sensibilità di adolescente più del cinematografo. Ma l'esercizio severo di ripulire il ricordo dall'emozione non frena il potenziale lirico del testo, che prorompe nel susseguirsi dei periodi brevi, nell'accavallarsi illogico di immagini feroci e rimembranze oniriche. Questa realtà evanescente, mista a sogno, finisce insieme agli anni dell'adolescenza nel 1912, quando Tynjanov, ormai diciottenne, si trasferisce a Pietroburgo per iscriversi all'università.

Con questo viaggio cambia anche la percezione temporale dell'autore: Pietroburgo rappresenta l'ingresso nel presente. C'è quindi una cesura piuttosto netta nel testo che, come si è già detto, a questo punto assume un ritmo diverso, concitato e cronachistico. La breve parte finale ripercorre un periodo di tempo più lungo di quello narrato in precedenza, e storicamente certo non meno significativo, ma Tynjanov sembra volerlo ridurre al minimo. La sua prosa torna a caricarsi di lirismo nel riepilogo delle esperienze cruciali della maturità – la rivoluzione, la malattia, l'Opojaz – ma è costretta in una sintesi estrema. Tynjanov non ha voluto dedicare più di tre righe, per quanto intense, a questa fase della storia russa che ha ispirato interi libri di memorie di autori a lui contemporanei.

Dalle ultime frasi del testo traspare l'esigenza dell'autore di spiegarsi, di chiarire alcuni passaggi legati al suo lavoro di storico della letteratura e di romanziere. È questo il presente di Tynjanov nel 1939, anno di stesura dell'autobiografia, e nel presente cambiano gli argomenti, come cambia il linguaggio con cui trattarli che diventa lucido, sintetico e chiaro. Il testo storico e memorialistico subisce quindi una trasformazione improvvisa, e si chiude a sorpresa con una rapida, frettolosa, ma decisa dichiarazione di poetica. Il teorico e storico della letteratura rivendica con orgoglio l'uso della narrativa come strumento di ricerca, capace, talvolta più della teoria, di offrire una comprensione profonda della storia della letteratura russa. Si tratta di dichiarazioni mai espresse altrove, fondamentali per comprendere l'autore e molti aspetti delle sue opere.

Tynjanov dedica l'ultima dichiarazione dell'autobiografia al suo legame, profondamente sentito, con la Russia e i suoi valori. Ci sembra che si tratti di un tributo sincero che riflette una dedizione evidente in tutta la produzione critica e narrativa di un autore che ha sempre privilegiato il "materiale" russo, cercando di capirlo, riscoprirlo, valorizzarlo e promuoverlo. Una coerenza che Tynjanov ha mantenuto anche nella vita, con il rifiuto di lasciare il paese anche quando questo si dimostrava tutt'altro che grato nei confronti del suo lavoro.

Non sappiamo se questa versione dell'autobiografia di Tynjanov fosse quella definitiva, dal momento che non fu mai pubblicata

mentre l'autore era in vita. Presenta una struttura non uniforme e sostanzialmente divisa in due parti diverse per dimensioni, materia, stile. È verosimile che il testo si trovasse in una fase iniziale o che rappresentasse un'ipotesi di lavoro, o di più lavori, ma naturalmente non siamo autorizzati a darlo per certo. Lo scrittore Veniamin Kaverin, che era cognato di Tynjanov e ne conservò l'archivio dopo la morte, cita in un articolo alcuni brani dell'autobiografia tratti da un manoscritto in suo possesso, il quale presenta una versione leggermente diversa da quella proposta qui, e lo introduce come il primo dei racconti autobiografici di Tynjanov¹. Non sappiamo a quali altri "racconti" alludesse Kaverin e che sorte dovesse avere nei progetti dell'autore questo testo, su cui non si è trovato nessun altro commento, se non un appunto nel diario di Kornej Čukovskij: "L'autobiografia di Tynjanov è strabiliante. È tutta immagini concrete e dettagli artistici. Come se a scriverla non fosse uno studioso, ma un grande narratore. E che memoria in quelle immagini pittoriche che lo circondavano da bambino! Nel libro non si dice mai che era ebreo"². Si tratta comunque senza dubbio di un testo a cui Tynjanov aveva lavorato con attenzione, perché presenta uno stile piuttosto curato e aspetti molto originali rispetto al resto della sua produzione. In tutto ciò che ha pubblicato, infatti, non trapelano mai accenni alla terra d'origine o agli anni dell'infanzia, o il sospetto di una vicinanza più che casuale con la cultura ebraica, e non è mai espressa da nessun'altra parte l'esigenza di difendere il proprio lavoro di romanziere.

Mancano anche qui tuttavia tanti elementi della vita dell'autore che ci piace pensare a questo testo come a una griglia provvisoria, su cui Tynjanov sarebbe tornato per aggiungere altri dati della sua vita. Manca la famiglia, per esempio, quella d'origine e quella costruita da lui insieme alla moglie Elena Zil'ber, sorella di Kaverin. Grazie alle memorie di Kaverin, di Čukovskij e di altri amici di Tynjanov abbiamo molte testimonianze della sua vita familiare, delle amicizie e della casa di Leningrado sul Grečeskij prospekt³. Anche Šklovskij ed Ejchenbaum sono nominati appena e mancano riferimenti al legame fortissimo con queste amicizie maschili che rappresentavano per Tynjanov il punto d'incontro della vita quotidiana con la passione scientifica. Manca la lunga e penosa malattia,

che lui tentava di ignorare, ma che lo aveva costretto a lasciare la Russia e il lavoro per un lungo periodo, lo impediva fisicamente e gli toglieva la lucidità necessaria per scrivere.

In questo sorvolare il passato recente dobbiamo considerare le condizioni in cui Tynjanov scriveva nel 1939, la paura, il disorientamento e, forse, la disperazione. Kaverin, che nella vita di Tynjanov vede compiersi un destino tragico, ci parla di quegli anni come del momento più cupo: lo scrittore eliminava dalle proprie carte quelle che potevano costituire un pericolo per sé e per i familiari, soffriva per la lontananza e gli arresti degli amici, per la malattia sempre più opprimente e per l'isolamento letterario. Due anni prima, nell'abitazione di Leningrado, aveva tentato di impiccarsi⁴.

Dopo il '39, la vita di Tynjanov sarebbe durata altri quattro anni, resi penosi dalla malattia e dalla guerra. Dopo lo scoppio della seconda guerra mondiale, viene evacuato a Perm', dove continua a scrivere racconti e a lavorare al suo romanzo su Puškin, e in seguito a un acuirsi della malattia è trasferito a Mosca, dove muore il 20 dicembre del 1943⁵. Il funerale viene celebrato in fretta, poveramente e in presenza di pochi: Erenburg ricorda i fiori di carta, Šklovskij descrive l'albero carico di neve che sovrasta la lapide nel cimitero Tagan'kovskoe⁶.

Sono nato nel 1894 nella città di Režica⁷, a circa sei ore dal luogo dove sono nati Michoels e Chagall e a otto dal luogo dove è nata e ha trascorso la giovinezza Caterina I⁸. Era una città piccola e collinosa, molto varia. Sulla collina c'erano le rovine di un castello dell'ordine di Livonia⁹, in basso i vicoli ebraici e oltre il fiume un eremo di vecchi credenti. Prima della guerra la città

¹ V. Kaverin, "Professor T.", Idem, *Sobesednik. Vospominanija i vstreči*, Moskva 1973, pp. 120–124.

² K. Čukovskij, *Dnevnik 1930–1969*, Moskva 1994, p. 390. L'appunto sul diario è datato 30 maggio 1967, Čukovskij scrive di aver letto "un libro su Tynjanov", probabilmente si riferisce alla raccolta di memorie uscita l'anno precedente nella collana "Žizn' zamečatel'nych ljudej" in cui compariva anche l'autobiografia ("Avtobiografija", in *Jurij Tynjanov. Pisatel' i učenyj. Vospominanija. Razmyslenija. Vstreči*, Molodaja gvardija, Moskva 1966).

³ V. Kaverin, *Osveščennye okna*, Moskva 2002.

⁴ V. Kaverin, *Epilog. Memuary*, Moskva 2002, pp. 226–227.

⁵ Per una cronologia dettagliata della vita e delle opere di Tynjanov si veda *Jurij Tynjanov. Biobibliografičeskaja chronika (1894–1943)*, Sankt-Peterburg 1994.

⁶ Le due testimonianze sono raccolte nel volume *Vospominanija o Ju. Tynjanove. Portrety i vstreči*, Moskva 1983.

⁷ Oggi Rezekne in Lettonia.

⁸ La città natale del celebre attore e regista yiddish Solomon Michajlovič Michoels (pseudonimo di Vovsi, 1890–1948) era Dvinsk (l'attuale Daugavpils in Lettonia); il pittore Marc Chagall (1887–1985) era invece di Vitebsk, Bielorussia; Caterina I (1683?–1727), seconda moglie di Pietro il Grande e imperatrice lei stessa, era nata a Jakobstadt (l'attuale Jekabpils in Lettonia) nella famiglia di un contadino.

⁹ L'Ordine Livonico nasce nel 1237 dalla fusione tra l'Ordine Teutonico e quello dei Portaspada. I "cavalieri neri" (i livoni indossavano una tunica nera) affrontarono i popoli del Baltico da Danzica a Pietroburgo imponendo la loro cultura germanica e costruendo fortezze e castelli intorno ai quali sorgono oggi le principali città delle repubbliche baltiche. L'Ordine fu soppresso nel 1561.

apparteneva al governatorato di Vitebsk, adesso è lettone. A Režica convivevano ebrei, bielorusi, grandi russi, lettoni, e vi dimoravano secoli e paesi diversi. I vecchi credenti somigliavano alle guardie imperiali ritratte da Surikov¹⁰. All'eremo un ruscello scorreva tra sabbie gialle, si suonava un batacchio (pezzi di rotaia; le campane erano vietate), si celebravano matrimoni su cavalli imbizzarriti. Poi si divorziava, e allora si riprendevano i cavalli e si cavalcava fino a sfinirli. All'eremo si aggiravano gli alti russi del XVII secolo; i vecchi portavano caffettani lunghi, cappelli a falde larghe; avevano barbe lunghe e appuntite, a stalattite. L'ubriachezza aveva tratti arcaici, e anche quella finiva con una cavalcata.

Mi ricordo alle *kermaš* (la vecchia parola tedesca *Kermesse*), le fiere dei lettoni, quegli uomini alti con le loro mogli in pellicce ricoperte di velluto viola, verde, azzurro, rosso o giallo. Le pellicce risaltavano sulla neve. Le donne sembravano tutte grasse, con le teste piccole.

Nell'amicizia erano costanti. Mio padre, quando era un giovane medico, viveva presso un vecchio credente. In giardino aveva piantato un melo. Ogni anno, per una decina d'anni, hanno continuato a portarci le mele da quell'albero: "Mangia, Nikolaj Arkad'evič". La gente lasciava l'eremo per la città: stufai, imbianchini, carpentieri. Capitava che gli stufai tornassero milionari.

I vecchi credenti erano grandi cavallai. Si guadagnavano da vivere così: un uomo partiva su un cavallo imbizzarrito, tenendo austero le braccia tese sulle briglie corte. Con la bava alla bocca, i cavalli avanzavano lenti sulle zampe corte e sembravano d'acciaio. Li agghindavano come fossero delle donne: retine leggere di seta blu, morbidi drappi rosa. Raccontavano ogni giorno: "Era uno stallone e ne ho fatto un coniglietto. Gli ho fatto fare cento verste, ai passerotti".

I vecchi credenti avevano cognomi leggiadri di uccelli e di fiori: Cinciallegra, Passerotti, De Fiori, Fiordalisi.

Arrivava il tempo dei matrimoni e i cavalli venivano fatti correre uno dietro l'altro. Andavano così veloci che si sentiva soltanto l'ansimare delle bestie. Le donne rimanevano in silenzio, avvolte in fazzolettoni di seta. Poi arrivava il divorzio, e poi un altro matrimonio. E i ca-

valli tornavano a correre, ma capitava che i fazzolettoni delle donne andassero fuori posto, si scioglievano. Tra le donne mi sembrava di vedere anche qualche lacrima, ma non era così. Tutti si comportavano come sempre, con compostezza. C'era odore di vino.

Intorno alla città spuntavano gli accampamenti degli zingari. Erano miserabili, le donne vestite di cenci colorati, le facce di una disperazione muta, estranea e indifferente, e la cantilena fredda della voce. Poi la "cyganka" faceva il giro della città: era uno stallone dai fianchi larghi, tutto ricoperto di piastre metalliche e cinghie, e dietro uno zingaro con la casacca azzurra corta e pesante.

Io avevo imparato le parole dei cavalli: "bolso", "erpete".

Noi non vivevamo in città, dove c'erano le botteghe e i bottegai, ma sulla strada principale, che era già città; il suo nome ufficiale era Carrozzabile Nikolaevskoe, ma noi la chiamavamo semplicemente: "Carrozzata".

Presso un ponticello, dove vivevamo noi, per lunghi anni era stato seduto Nikolaj il cieco, che aveva un faccione immobile e nero ed era vestito di panno ruvido. Andava dritto – conosceva la strada – sostenendosi a un bastone lungo, levigato dal tempo. Accanto a lui si affannava la Grypina: una vecchia con il naso arrossato dalla vodka che vendeva le mele. Nikolaj parlava solo con lei: singole parole lente e oscure. Erano abituati alla mia presenza. Nikolaj stava zitto, e la Grypina cinguettava. Un giorno non trovai né lei né Nikolaj. Vidi che sulla terra dura, dove si sedeva lui, c'era un avvallamento, lo aveva scavato in tutti quegli anni.

Me ne ricordai molto più tardi, quando lessi *Il prigioniero di Chillon*.

Posso dire di non essere cresciuto in casa, ma in giardino e sul quel ponte, accanto a Nikolaj il cieco. Ogni giorno, alle due, preciso come un orologio, passava accanto al ponte un altro Nikolaj, il matto. Nikolaj il matto se ne andava chissà dove, con una sua fretta indaffarata, il bastone stretto sotto l'ascella e il berretto da caccia verde con la penna. Si spingeva lontano lungo la "carrozzata". Una volta lo vidi fermarsi, aspettare un po', guardarsi intorno con i vecchi occhietti da topo e tornare indietro con passo svelto. Le donne urlavano: "Ancora non hai messo su la minestra? È già passato Nikolaj il matto".

¹⁰ Vasilij Surikov (1848–1916), pittore russo autore di molte tele a soggetto storico, tra cui la famosa *Utro streleckoj kazni* [La mattina dell'esecuzione degli *strel'cy*, 1881], che rappresenta l'esecuzione capitale delle guardie imperiali ribelli, ordinata da Pietro il Grande.

In città i matti e gli strambi erano molti. Ce n'era per tutti i gusti. C'era un giovane ebreo che pestava i piedi davanti a una vetrina di fotografie, la fissava e gridava: "Anima mia dolce, guardami negli occhi!". C'era una pazza che si spingeva davanti una nidiata di figli che aumentavano di anno in anno. Tiravano avanti senza un Karamazov.

Gli strambi da decenni trovavano rifugio in casupole circondate da giardini verdi, nei giardini l'ortica folta cresceva ad altezza d'uomo. Fuori città c'erano i salici, il sorbo, gli orfanotrofi imbiancati, i cristi di stucco giallo coperti di sangue sotto ai tettucci delle croci cattoliche. Il cristianesimo ispirava un sentimento di stucco. E nel cortile del nonno c'era il granaio, pieno di lino. Ricordo l'odore femminile del lino. Amo l'odore del lino e delle tinture a olio e lo capisco meglio della musica, proprio come la poesia.

Mio padre leggeva i giornali e riceveva i malati. Sdraiato sul sofà di tela incerata, raccontava a me e a mio fratello strane fiabe, simili ai racconti di Slučevskij¹¹. L'incerata nuda come etica dell'intelligencija.

A otto anni ho cominciato a leggere i giornali da solo, soprattutto gli annunci e le comunicazioni ufficiali. Gli annunci funebri mi procuravano paura e gioia. Della morte dell'ispettore pubblico Leske, pensai che fosse un evento di Stato, che tutto fosse cambiato, e gridai: "Mamma, mamma, è morto Leske!".

Gli straccioni venivano deportati in città.

Uno di loro era bello, aveva gli occhi azzurri e insolenti, i baffi biondi arricciati e il viso cinereo per la vodka, portava calzoni azzurri di una divisa di seconda mano: saltava fuori ogni volta che mio padre prendeva una carrozza a nolo.

"Fate la carità, *monsieur*, a un deportato amministrativo", diceva sontuosamente. E poi ringraziava: "*Grand merci*". E faceva la riverenza.

Nel giro di qualche anno divenne irriconoscibile: la faccia scura, le labbra e gli occhi tumefatti; diceva con voce rauca e spezzata:

"A un deportato amministrativo".

E non ringraziava.

Poco distante dal mio ponticello c'era una caserma. Quando partivano le reclute, la città si riempiva di urla ubriache, in ogni angolo nascevano e morivano improvvisi i canti degli ubriachi. Le donne si nascondevano. Le reclute appuntavano piume sui cappelli. Le guardie comunali non li toccavano, perché quelli rispondevano coi coltelli. Andavano alla stazione. Le donne piangevano alla stazione.

Poi in città arrivava altra gente, reclute provenienti da qualche altro posto, ragazzi giovani.

Gli insegnavano a cantare:

Soldatini, bravi sbarbatini,
e le vostre mamme?
Le nostre mamme sono tende bianche,
ecco le nostre mamme!

Vicino alle caserme era comparso uno straccione gobbo. Cantava la marsigliese in modo molto teatrale e chiedeva pane ai soldati. I soldati gli davano il loro pane nero, più nero della terra. Il maresciallo usciva e lo cacciava. Lo straccione se ne andava continuando a cantare la sua canzone. Il maresciallo ne aveva un certo timore, i soldati lo amavano.

Dopo qualche tempo lo straccione della città divenne Kol'ja Topolev. Era figlio di un vecchio medico che era morto da qualche anno. Mio padre ricordava il vecchio e ne aveva un gran rispetto.

"Topolev! Lui la conosceva", diceva di una malattia.

Il vecchio aveva delle figlie paffute e un solo figlio. Mi ricordo di quando Kolja andava sulle carrozze a nolo, con la bombetta rotonda, una mano poggiata sul bastone, e intanto si fumava una sigaretta sgridando cavallo e vetturino. E la rozza correva.

Ben presto, a furia di noleggiare carrozze, spese tutti i soldi: i suoi, quelli della madre e quelli delle sorelle.

Poi cominciò a chiedere l'elemosina per le case. Spesso capitava da mio padre.

Ricordo l'amarezza di mio padre:

"È passato Kolja Topolev e ha rubato il fermacarte".

E faceva un gesto rassegnato con la mano.

Le risse, le più terribili, cominciavano sempre in sordina: un uomo passava di corsa, si chinava in silenzio, raccoglieva un sasso e lo tirava in testa a qualcuno. Allora cominciavano.

Poi una guardia li separava. Saliva con importanza su un calesse (i vetturini portavano gratis quelli che si

¹¹ Konstantin Konstantinovič Slučevskij (1837–1904), autore noto soprattutto per la sua attività poetica, è considerato uno dei precursori della poesia simbolista. Negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, nel momento di maggior successo, pubblica alcune raccolte di racconti.

ubriacavano e quelli che si azzuffavano), e ai suoi piedi sedevano i rissaioli, schiena a schiena. Le loro facce erano letteralmente tinte di rosso.

Il più spaventoso era Miška Posadskij: aveva un braccio solo, era taciturno e basso, e tirava i sassi con tanta forza e sveltezza che faceva per due. Me lo ricordo un giorno mentre dormiva ubriaco per la strada: con la sua unica mano aveva raccolto una soffice polvere d'oro, il berretto gli era scivolato dalla testa, si era steso a terra e si era addormentato. Sembrava una bestia guardinga e sicura di una specie sconosciuta.

Capitavo spesso nella botteguccia del macellaio accanto a casa nostra. Il vecchietto ebreo mi offriva una vodka buona e forte, alle gemme di tiglio. Io avevo paura, ma il vecchietto diceva che faceva bene, e io mandavo giù un altro bicchierino. Sono ancora convinto che facesse bene. Una bottegaia grassa ci passava accanto. I medici disprezzavano i bottegai. Mio padre e un suo amico avevano soprannominato quella bottegaia formosa *Persona grata*. Io credevo che fosse il suo cognome, mi misi a discutere con il macellaio, ma quello la chiamò in un altro modo. A casa risero di me, seppero della medicina del macellaio e mi proibirono di tornare da lui.

... Non lontano dall'eremo dei vecchi credenti, i *chassidim* discutevano una questione: si può mischiare, in un abito, il filo di lana con quello di lino? Convennero di no. *Chassid* Lejbočka, vestito di cenci di seta, completamente cieco per la vecchiaia, cantava rauco nei giorni di festa; cadeva in ginocchio davanti a due candele e non riusciva ad alzarsi. Due ragazzini, ridacchiando, lo tiravano su. Per le loro risate li rimproverarono, chiamandoli epicurei: dalla parola greca *epikouros*.

In città trovai perfino le sacre rappresentazioni. I calzolari e i fornai indossavano costumi di carta, cappelli a punta, portavano fiaccole e spade di legno e la sera si aggiravano per le case rappresentando la morte di Artaserse.

Ai matrimoni c'erano i *badchany*¹²: i buffoni. Si abboffavano e si ubriacavano, tutti li guardavano a bocca aperta; si rideva fino a cadere sotto al tavolo, ci si afferrava l'un l'altro per le braccia indicando il buffone, ci si ripeteva e spiegava le sue scene.

La periferia della città la chiamavano America, e i suoi abitanti americani. Era un altro paese. La miseria superava ogni limite, e la gente da lì partiva per l'America. Ricordo delle donne che urlavano come a un funerale sulla banchina della stazione, un treno in partenza e un gendarme con un'espressione severa e soddisfatta che faceva finta di non sentire. Quelli che restavano vivevano di quell'America, vivevano più in America che in qualunque altro posto. Nei cortili c'era la cenciaia, con i cenci erano tappate le finestre, le persone sedevano a terra accanto alle loro case e guardavano i passanti con occhi quasi ciechi. Poi entravano in casa e si dedicavano a qualche mestiere insolito e superfluo: costruivano specchi, fondevano bottoni. Litigavano tra loro per qualunque sciocchezza, ogni ora, ogni minuto. Le liti diventavano un'arte, e alcune donne, che in quell'arte avevano raggiunto livelli notevoli, erano famose. Venivano chiamate con la breve parola *šlechty*¹³ ed erano rispettate. Giuravano sui bambini, i defunti, le malattie, la vita, la morte, il fuoco, la febbre, la terra, si afferravano la testa, si strappavano i capelli, cadevano in ginocchio in mezzo alla strada. Per un piatto scomparso, o un sacco rubato.

Di lì era partito un giorno un enorme carro di stracci e brandelli variopinti; intorno al carro correvano i ragazzini e sul carro vicino alla lanterna ciondolava indifferente un omino dalla barba nera. Lo chiamavano *korabel'nik* [barcaiolo], storpiatura di *korobejnik* [cenciaiolo ambulante], era lo straccivendolo, raccoglieva, comprava e vendeva gli stracci. Me lo ricordo il barcaiolo, seduto vicino alla lanterna, sulla sua barca dondolante che andava in America. Gli stracci non avevano mai fine: era tutto, più o meno, uno straccio.

Lì bazzicavano i suonatori di organetto. Andavano in città ad azzuffarsi con i macellai; ricordo il capo dei macellai: era gobbo, grasso, con gli occhi sporgenti, la barba ispida, le narici sfacciatamente gonfie e i movimenti lenti e fluidi. Combattevano con le spranghe.

I bottegai conducevano una vita ostentata. Al posto delle insegne, su molte porte era appeso uno straccio rosso ("stoffe") o una pelle di lepre ("pellicce"). Ma in centro c'erano le insegne, le casse, i bottegai caricavano i sifoni del selz (d'estate); gestivano attività enormi, dichiaravano bancarotta. . .

¹² I buffoni della tradizione ebraica.

¹³ Dal tedesco *schlecht*: cattivo, male.

Non avevo più di sette anni quando vidi per la prima volta il cinematografo. Un film sulla rivoluzione francese, si vedeva rosa. Era tutto crepe e strappi, mi colpì molto.

Mio padre amava la letteratura, il suo scrittore preferito era Saltykov. In quel periodo Gor'kij faceva furore. Io stesso leggevo tutto quello che mi capitava a tiro. Il mio libro prediletto era un'edizione di Sytin con un'illustrazione rossa sulla copertina: *L'ardito atamano Ermak Timofeevič e il suo fido capitano Ivan Kol'co*. E anche *La sposa di Lammermoor*. Il poeta che preferivo da bambino era Nekrasov, e non le cose per l'infanzia, ma quelle pietroburghesi: *All'ospedale*.

Mi regalarono Puškin per il mio ottavo compleanno. Era l'edizione di Vol'f in un unico volume. Le illustrazioni mi incuriosivano. I volti spuntavano come nuvole bianche dalle schiene dei personaggi, sulla spalla destra. I nasi sembravano petali. Anche il mio gusto in fatto di versi era piuttosto strano. I miei preferiti erano:

Amatevi, fanciulli,
come, in tutta semplicità,
il lungo Firs gioca coi suoi
ta ta tà e ta ta tà

Oppure:

Anima mia, Paolo,
sopporta le mie leggi
Ama questo e quello.
Non fare il pazzarello...

Questo era il mio Puškin, e forse era quello vero.

Ami presto anche la *Canzone del saggio Oleg*. Piangevo sempre quando il principe saluta il cavallo e alla fine.

... A nove anni m'iscrissi al ginnasio di Pskov, e Pskov divenne quasi la mia città natale. Trascorrevi gran parte della giornata con i miei compagni sul muro che circonda Pskov fin dai tempi di Stefan Bator, o in barca sul fiume Velikaja che ricordo ancora con affetto.

Il primo libro che comprai da solo per cinquanta copechi quando facevo la prima fu *La maschera di ferro*, in undici fascicoli. Il primo lo davano gratis. Mi emozionò come mai nessun'altra letteratura: "Ladri e usurpatori di Parigi! Ecco a voi Ludovic-Dominique Cartouche!". Arrivò il circo Feroni, io ci andai e mi innamorai della cavallerizza. Avevo paura che il circo partisse per mancanza di entrate, e pregavo Dio che facesse grandi incassi.

Il ginnasio era un posto all'antica, più simile a un seminario. E in effetti tra i vecchi insegnanti c'erano anche dei seminaristi. L'insegnante di matematica, anziano, quasi impazzito e teneramente innamorato del proprio mestiere, era uno che faceva a botte. Quello di storia, un ubriacone, durante le lezioni si pettinava la lunga barba con un pettinino di latta e diceva rauco: "E Aleksej Michailovič di nuovo per la terza volta si mosse contro il turco". Quando ai tempi di Kasso¹⁴ fu mandato un nuovo direttore da Pietroburgo, ci sembrò uno straniero e tutti i ginnasiali lo odiavano.

Le periferie della città, Zapskov'e e Zavelič'e, erano in conflitto. Al ginnasio si sentiva continuamente: "Tu, i nostri di Zapskov'e non li tocchi", "Tu, i nostri di Zavelič'e non li tocchi". Durante i miei primi due anni di ginnasio quelli di Zapskov'e e di Zavelič'e si prendevano anche a cazzotti. Per le monete strette nei guanti picchiavano entrambe le fazioni: sia Zapskov'e sia Zavelič'e.

Giocavamo ai *kozaty* (i dadi). Avevamo grandi giocatori, in tasca tenevano una decina di coppie di *kozaty* e biglie sempre ripiene di piombo.

Si giocava ai coltelli. Lo spettacolo più importante era la fiera, in febbraio o in marzo. Davanti al baraccone, su uno spiazzo aperto, suonavano pifferi di terracotta: "Mirabile il mese galleggia sul fiume".

Ho imparato allora cos'è la vecchia provincia.

Nella bottega di un libraio comprai Ševčenko in ucraino e lo lessi quasi d'un fiato, sbagliando tutti i metri russi e senza capire molte parole. Ricordo a memoria ancora molti passi.

Al ginnasio avevo amici strani: ero uno degli allievi migliori ma facevo amicizia con i peggiori.

Quasi nessuno dei miei amici finì il ginnasio: li cacciavano "per cattiva condotta e scarso rendimento". In quinta feci amicizia con Aleksandr Vasil'ev di Petrovskij posad. Amava i libri, era amico del postino e beveva vodka in pubblico come fosse acqua, a bicchierate. I suoi giudizi letterari erano sempre sereni: "I tuoi versi non sono male, non hai bisogno di scrivere come Bykov". Bykov era un bibliografo che pubblicava versi in appendice sulla *Niva*.

¹⁴ L. A. Kasso, ministro dell'istruzione del governo zarista dal 1910 al 1914.

Non ricordo perché amassi e rispettassi Vasil'ev. Al sesto anno si sparò, e io andai a trovarlo all'ospedale. Non so cosa fu di lui in seguito. Al ginnasio si sparavano in molti. Il settimo anno si sparò Afonin, un bel ragazzo. Si era legato al piede il cane di una doppietta e la doppietta alla gamba del letto, poi aveva dato uno strattone; il colpo l'aveva preso nel petto.

Poi ci fu il funerale di Kolja Sutockij. Era allegro, aveva un gran naso e usciva con le ragazze. Non studiava mai e non serbava rancore. A un certo punto inghiottì un grosso cristallo di fenolo. Al funerale vennero tutte le ragazze. Profumavano di mughetto. Il pope fece un discorso sorprendente. "S'inventano, disse, certi volantini. Leggono questi volantini e poi si prendono il fenolo. Ecco cosa ha fatto il nostro estinto". Ma Kolja non leggeva volantini, le ragazze questo lo sapevano.

Il 1905 fu e rimase per me un anno ferroviario, fatto di pendii, di fumo, di cespugli notturni, di sibili di locomotive che vibravano in lontananza. La catastrofe avvenne dietro un cespuglio notturno. Era una catastrofe trasparente, come l'aria, e allo stesso tempo fresca e ampia, giusto un po' crepuscolare.

In uno scompartimento tappezzato di velluto azzurro, accanto ai campi fumosi e alle catastrofi, passò in fretta un generale: un vecchio roseo, con lo sguardo coperto da un pince-nez d'oro che scivolava. Il pince-nez d'oro continuava a scivolare, e il generale lo riprendeva. La sua calma era inspiegabile.

"Io-o-o ti... ", diceva il borghese sul pancaccio più alto di un vagone di terza classe, con una voce che ricordava il fischio prolungato di una locomotiva.

Parlava nel sonno, in modo appena percettibile e come da lontano, farneticava, rincorreva qualcuno e si agitava minaccioso.

E il ginnasiale sotto se ne stava seduto, presagendo la carneficina.

L'enorme fabbricato bianco del carcere dei lavori forzati mi attirava. Benché allora studiassi al ginnasio, adesso sarebbe proprio quell'edificio a sembrarmi familiare, bianco, simile a una di quelle stufe russe in cui si infilano i pani color argilla e si sfornano caldi. Le aperture in cui infilavano quei pani erano larghe, semicircolari come il fondo della stufa. Erano rosse, giallognole per la luce delle lampade e con reticoli intrecciati sulla fuliggine.

Mi capitava di sentire con orrore una canzone, che dalla finestra cadeva dritta nella fossa di scolo, profonda e nera, e poi non andava da nessun'altra parte. Non era affatto triste quella canzone: una normale canzone umana. I casermoni in mattoni dell'epoca di Paolo, al di là della strada, già non potevano udirla. Di giorno, sulla prigione e sui viali passava il grido del corvo. Dentro, oltre le pareti, c'era sempre un cinguettio d'uccello, sonoro, regolare: erano i ceppi a cinguettare.

Il suono dei ceppi dei detenuti in cella d'isolamento, di quelli che venivano portati fuori della prigione con le mani e i piedi incatenati, era diverso. Durante il giorno venivano fatti dei gesti, e quei gesti suonavano. Il suono faceva da accompagnamento. Suonava la mano destra, o un passo.

Alla fine del ginnasio stavo portando a casa il diploma, quando incontrai uno di questi incatenati. Era un giovane studente dell'istituto tecnico in uniforme, era un'uniforme verde, da parata, con le spalline. Lo studente era biondo, robusto e roseo e già emanava un odore di morte.

Somigliava a un inno altisonante con rime da poco. Tra lui e gli altri, i grigi, c'era un abisso. Quelli erano come pane, semplice, grigio, di segala.

Camminavamo molto (quando passammo alle classi superiori). Percorrevamo decine di verste intorno alla città: ricordo ogni cimitero, ogni betulla, le dacie e le stazioni, la sabbia scura di minerale, i pini, gli abeti, le rocce. Dimenticammo i treni. Una volta con un compagno percorsi una decina di verste. Andavamo a Kresty. Lì vivevano degli agricoltori nostri amici.

Cammina, cammina, vedemmo una forca. Era a una quarantina di passi dalla strada, su una collina, presso una torbiera, e aveva un aspetto molto funzionale e inoffensivo, come se stesse prendendo aria dopo l'uso. In quel momento ci accorgemmo che un borghese camminava dietro di noi. Aveva un faccione giallo e baffi piccoli. Era un uomo di mezza età. Continuummo a camminare coraggiosi, facendo finta di chiacchierare d'altro, di cose di nessuna importanza. E per dare al borghese l'impressione di passeggiare – e del resto stavamo proprio passeggiando, – non ci voltammo. Poi, con un dondolio scomposto, ma senza parlare, ci girammo. Il borghese ci raggiunse, ci guardò con occhi neri e cattivi, strinse i denti gialli e ci insultò. Continuummo a

camminare senza guardarlo né rispondere, e sotto ai pastrani della divisa da ginnasiali le gambe ci tremavano. Pensammo entrambi contemporaneamente che fosse il boia, ma non ne parlammo tra noi.

Ne sono convinto tuttora.

In città le impiccagioni erano frequenti. Ne arrivavano notizie di continuo. Si sapeva.

I medici dovevano presenziare alle esecuzioni. Ma perfino un tedesco decrepito di Derpt, amico di un nostro vecchio insegnante duellista, riteneva che non fosse necessario assistere al soffocamento della gente, vista l'incertezza della cura. Assisteva soltanto un polacco lustro con il pince-nez d'oro (a casa aveva mobili dorati), ma presto dovette andarsene perché i malati non lo volevano.

A Pskov c'erano molte prigioni. Quella dei forzati stava vicino alla stazione. In primavera ai piani superiori si aprivano delle piccole finestre, ardeva una luce color ruggine, e oltre la recinzione si sentiva un suono incessante, cinguettio di uccelli, canti. Non lontano da via Kazanskaja, dove vivevo io, c'era un altro fabbricato, e in una costruzione lunga e stretta c'era la terza prigione, quella femminile. Le detenute camminavano con aria austera, in lunghe vestaglie di iuta a righe, e non guardavano nessuno. Come monache. Poco distante si esercitavano i soldati della scorta: infilzavano le balle di fieno con le baionette.

Nel 1912 mi iscrissi all'università di Pietroburgo, alla facoltà di lettere e storia, dipartimento di slavistica. Dell'università mi intimorì la vastità del corridoio, l'orario delle lezioni e la gran quantità di aule. Mi infilavo nelle aule a casaccio. Adesso non me ne pento. Seguivo i corsi per le matricole e altre lezioni: quelle del biologo Dogel', del chimico Čugaev, e, nel cortile dell'istituto di fisica, le lezioni del fisico Borgman. Ricordo la lentezza delle lezioni di Maksim Kovalevskij, pesante, vecchio e bello. Parlava di Karl Marx: "Ero con Karl Marx ad Hide Park, e si avvicinò un suo sostenitore con una domanda per Marx. Aveva delle possibilità di essere eletto dai Tory, ma non dai Whig. 'Certo, si faccia pure votare dai Tory, disse Karl Marx, per lei non fa lo stesso?'".

... L'arruffata comunità di Pskov e l'invidia per il seminario di romano-germanistica, ben pettinato, che pullulava di esteti. Del mio dipartimento seguivo so-

prattutto Vengerov, che non era un professore *pro forma*, ma un vecchio letterato che amava ricordare i suoi incontri con Turgenev. Il suo seminario su Puškin sembrava più un circolo letterario che un corso per studenti. Vi si discuteva di tutto; della trama, del verso. Non seguivamo un programma istituzionale. Il direttore con la barba grigia partecipava al dibattito come un ragazzo, ed era curioso di tutto. I puškinisti erano tali e quali ad ora: occupazioni meschine, risolini e grande alterigia. Non studiavano Puškin, ma gli studi su Puškin.

Mi misi a studiare Griboedov e mi spaventai di quanto non fosse capito, e di quanto tutto ciò che aveva scritto Griboedov non somigliasse a ciò che scrivevano di lui gli storici della letteratura (ed è così anche adesso). Lessi una relazione su Kjuhel'beker. Vengerov si rianimò: cominciò ad applaudire. Così è cominciato il mio lavoro. La cosa che condividevo di meno erano i luoghi comuni. Dissi al direttore che il Salieri di Puškin somigliava a Katenin. Lui mi rispose: "Salieri aveva talento, Katenin no". Ci insegnò a lavorare sui documenti, sui manoscritti. Aveva le fotografie di tutti i manoscritti puškiniani del museo Rumjancev. Le dava da studiare a chiunque lo desiderasse. Allora al Rumjancev gli studenti non li facevano neanche avvicinare. Alla Biblioteca pubblica erano più indulgenti.

Rivoluzione. Mi ammalai gravemente. Nel 1918 incontrai Viktor Šklovskij e Boris Ejchenbaum e trovai degli amici. L'Opojaz, a lume di candela nella Casa delle arti, dibatteva della costruzione del verso. Fame, strade vuote, servizio militare e lavoro a non finire.

Senza la mia infanzia non avrei capito la storia. Senza la rivoluzione non avrei capito la letteratura.

Grazie a Vengerov rimasi all'università, poi tenni lezioni all'Istituto di storia delle arti su ciò che più amavo della letteratura: la poesia, i versi.

Nel 1925 scrissi il romanzo su Kjuhel'beker. Il passaggio dal lavoro scientifico a quello letterario non fu affatto facile. Molti studiosi vedevano nei romanzi e nella narrativa in generale qualcosa di poco dignitoso. Un vecchio studioso, storico della letteratura, chiamava tutti quelli che s'interessavano della nuova letteratura "quaquaraquà". Perché sparisse il divario tra scienza e letteratura, doveva scoppiare la più grande di tutte le rivoluzioni. La mia narrativa è nata in primo luogo dall'insoddisfazione per la storia della letteratura, che pro-

cedeva per luoghi comuni e non sapeva presentare con chiarezza gli uomini, le tendenze, lo sviluppo della letteratura russa. Questa “diluizione universale” operata dagli storici della letteratura sminuiva sia le opere sia gli autori del passato. Il bisogno di conoscerli più da vicino e di capirli più a fondo, ecco cos’è stata per me la narrativa. Penso tuttora che la narrativa si distingua dalla storia non per l’“invenzione”, ma piuttosto per una comprensione più vicina e più intima delle persone e dei fatti, per l’emozione nei loro confronti. Lo scrittore non inventa mai qualcosa di più bello e più forte della realtà. L’“invenzione” è una casualità che non deriva dalla sostanza della cosa, ma dall’artista. Ed è proprio laddove la casualità manca, e c’è solo necessità, che comincia il romanzo. Ma lo sguardo deve andare molto più a fondo, l’intuizione e la determinazione devono essere molto più forti, e allora si raggiunge l’ultima

tappa dell’arte, la percezione della verità autentica: così poteva essere, così, forse, è stato.

Alcuni racconti che ho scritto sono concepiti diversamente. Quelli li ho considerati racconti veri e propri: ci sono cose che racconti e basta, perché sono interessanti, talvolta divertenti. Il lavoro nel cinema mi ha insegnato l’importanza di questo “scambiarsi racconti”, che sta alla base di qualunque film.

Gor’kij aveva dato la sua approvazione al mio primo romanzo. L’attenzione del nostro lettore, che è intransigente e allo stesso tempo sa apprezzare ogni lavoro autentico, ha fatto il resto. Rimanendo storico della letteratura, sono diventato narratore.

La sensazione che il nostro sia un paese grande, che conserva i valori del passato e ne crea di nuovi, è questo il motore principale del lavoro dello storico della letteratura e dell’autore di romanzi storici.

1939

[J. Tynjanov, “Avtobiografija”, J. Tynjanov, *Sočinenija v trech tomach*, I, Moskva-Leningrad 1959, pp. 1-10.

Traduzione dal russo di Agnese Accattoli]

Il governo dei lacchè

Valentin Kataev

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 161–174]

Avventure e propaganda all'epoca della Nep: un romanzo di Valentin Kataev

di Andrea Lena Corritore

La creazione nella prima metà degli anni Venti in Russia del cosiddetto “Pinkerton rosso”, un genere di romanzi che coniuga trame avventurose a messaggi ideologici corretti dal punto di vista dei bolscevichi al potere¹, trova, come espressione di agitazione politica, il suo presupposto teorico nella revisione leninista della dottrina di Marx. Secondo il filosofo tedesco, il processo storico della lotta di classe avrebbe condotto inevitabilmente alla rivoluzione spontanea del proletariato contro la società borghese giunta nella fase della sua decadenza. Lenin, come è noto, si discostava da questo assunto, sostenendo che le classi più umili non possedevano gli strumenti intellettuali adatti a comprendere i propri interessi (la fede nell'ineluttabilità della rivoluzione e nell'idealità dell'ordinamento comunista della società non era messa in discussione), e dunque non si sarebbero ribellate di propria volontà all'ordinamento capitalista iniquo; perché si attuasse la rivoluzione proletaria occorreva in via preliminare che l'avanguardia del Partito, costituita dagli intellettuali comunisti, istruisse le masse incolte². In questo senso per Lenin istruzione e addottrinamento politico sono due

facce della stessa medaglia e per questa ragione, nello stato sovietico dei primi anni, gli enti preposti all'istruzione sono gli stessi incaricati di gestire la propaganda politica.

Propaganda e agitazione furono uno degli aspetti più importanti nella politica dei bolscevichi³ e fu anche grazie alla loro abilità in queste pratiche, maturata in anni di clandestinità, se il governo bolscevico riuscì a resistere alle aggressioni e alle enormi difficoltà degli anni del comunismo di guerra. L'urgenza era quella di attirare alla causa rivoluzionaria strati di popolazione quanto più ampi possibile per poter sconfiggere i nemici; la trasmissione della dottrina marxista-leninista, nella sua forma più ortodossa, avrebbe avuto luogo successivamente. Le campagne di agitazione in quegli anni, risentendo di questa urgenza, erano strillate, convulse, estremamente fantasiose e folli, sgangherate e mancanti di coordinazione: battelli e treni di agitazione (*agitparochody*, *agitpoezda*) percorrevano in lungo e in largo lo sterminato territorio della Russia; lungo le linee ferroviarie si organizzò una rete di punti di agitazione (*agitpunkty*), piccole biblioteche che ospitavano spettacoli teatrali e proiezioni di *agitki* (filmati agitatori); nelle campagne e nei villaggi si organizzarono salette di lettura fornite di giornali e classici della letteratura marxista (*izby-čital'ni*); nelle città si promosse la cosiddetta propaganda monumentale: ai monumenti del vecchio regime se ne sostituirono altri per celebrare i nuovi miti sovietici; le vecchie feste religiose cedettero il passo a nuove celebrazioni laiche che si traducevano spesso in sfilate blasfeme, i cosiddetti carnevali politici (*politkarnavaly*), organizzati dall'Unione dei giovani comunisti; manifesti e slogan furono affissi dappertutto, celebri divennero le “finestre” della Rosta, l'Agenzia telegrafica sovietica, del duo Majakovskij-Čeremych.

Con la fine della guerra civile e l'introduzione della Nuova politica economica, sancita per iniziativa di Lenin al X congresso del Partito nel marzo del 1921, le esigenze cambiarono. Si trattava

¹ Sul fenomeno del “Pinkerton rosso” si vedano A.F. Britikov, “Detektivnaja povest' v kontekste priključničeskich žanrov”, *Russkaja sovetskaja povest' 20-30-ch godov*, a cura di V.A. Kovalev, Leningrad 1976, pp. 408–453; Idem, “Detektivnyj žanr”, *Tvorčestvo Marietty Šaginjan. Sbornik statej*, a cura di V.A. Kovalev, Leningrad 1980, pp. 95–108; J. Brooks, “Il romanzo popolare in Russia: dalle storie di briganti al realismo socialista”, *Il romanzo. II Le forme*, a cura di F. Moretti, Torino 2002, pp. 447–469; L. Heller, “La letteratura di massa in Unione Sovietica”, *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento. 3 Dal realismo socialista ai nostri giorni*, a cura di E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, Torino 1991, pp. 703–704; G.P. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino 2001, pp. 37–38 e 51; R. Russell, “Red Pinkertonism: An Aspect of Soviet Literature of the 1920s”, *The Slavonic and East European Review*, 1982 (LX), 3, pp. 390–412; R. Stites, *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900*, Cambridge 1992, pp. 41–45.

² Lenin affrontò la questione direttamente nel saggio del 1902 *Che fare?*, si veda V.I. Lenin, “Čto delat'?”, *Polnoe sobranie sočinenij v 55 tomach*, VI, Moskva 19675, p. 30 (trad. it. “Che fare?”, *Opere scelte in sei volumi*, I, Roma 1965, p. 268).

³ Sulle politiche e le forme della propaganda politica del governo sovietico nei primi dieci anni del suo insediamento, vedi il lavoro fondamentale di P. Kenez, *The Birth of Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization. 1917-1929*, Cambridge 1985. La distinzione fra propaganda e agitazione tracciata da Lenin sempre in *Che fare?* (*Polnoe sobranie*, op. cit., VI, pp. 66–67; trad. it. *Opere*, op. cit., I, pp. 296–297) si rifaceva senza cambiamenti sostanziali alle idee del grande teorico marxista Plechanov.

adesso di istruire le masse ai principi del comunismo, contrappo-
nendosi con energia ai possibili cedimenti ideologici derivanti dal-
la parziale liberalizzazione dell'impresa privata, e trovare al tempo
stesso forme culturali gradite alle masse ed economicamente van-
taggiose per l'industria di Stato che aveva necessità di risanare le
casse dell'erario messe a dura prova da anni di guerre e carestie.

Nel corso del riassetto dell'intero sistema bibliotecario del pae-
se, avviato in quegli anni⁴, ci si era resi conto che fra gli strati della
popolazione meno colti, e quindi più esposti ai rischi di influenza
controrivoluzionaria, grande seguito avevano ancora i fascicoletti
di avventure poliziesche che avevano raggiunto il picco del succes-
so in Russia negli anni dal 1908 al 1912⁵: giovani e operai non
politizzati continuavano a richiedere le storie di Nat Pinkerton,
Nick Carter e Sherlock Holmes⁶, e l'editoria privata liberalizzata
non si faceva scrupolo nel fornirglielie⁷.

Si pose quindi la necessità di venire incontro alle richieste dei
lettori con opere di loro gradimento che fornissero una lettura del-
la realtà ideologicamente corretta e scevra da influenze deteriori; la
questione fu formulata per la prima volta nel corso dell'XI con-
gresso del Partito, tenutosi tra il marzo e l'aprile del 1922: "il

Congresso reputa estremamente necessario creare una letteratura
per la gioventù operaia e contadina che possa contrapporsi all'in-
fluenza esercitata sui giovani dalla letteratura da *boulevard* in co-
stante crescita e contribuire all'educazione comunista delle giovani
masse."⁸

Il 13 ottobre di quell'anno, intervenendo al V congresso dell'U-
nione della gioventù comunista, Nikolaj Bucharin lanciò il suo fa-
moso appello agli autori a produrre avventure sovietiche⁹, la *Pravda*
ne diede notizia il giorno dopo:

Ho già avuto modo circa un anno e mezzo fa di proporre la creazio-
ne di un Pinkerton comunista, e anche ora rimango di questa idea.
Sto dicendo che proprio perché la borghesia non è stupida, offre Pin-
kerton ai suoi giovani. Questi gode di un successo enorme. Marx,
come è noto, era un appassionato lettore di romanzi giudiziari. Ma
dove voglio arrivare? Il fatto è che alle menti occorrono trame legge-
re, coinvolgenti, interessanti e che gli eventi abbiano uno sviluppo, i
giovani ne hanno bisogno dieci volte di più degli adulti. Ecco per-
ché il problema dei romanzi rivoluzionari, dell'utilizzo del materiale
proveniente dai teatri e dalle imprese di guerra, dalla nostra attività
clandestina, dal terreno della guerra civile, dall'attività della Čeka,
dalle molteplici imprese dei nostri operai, quando passavano da un
fronte di guerra all'altro, dall'attività dell'Armata rossa e della guar-
dia rossa (disponiamo di un materiale enorme), ecco perché questo
problema rimane per noi ancora aperto. Di tutto questo materiale
non riusciamo a utilizzare nemmeno una centomillesima parte.
Occorre spingere l'unione a farlo. Credo che questo giocherebbe
un ruolo enorme nell'educazione, molto più rilevante di tanti nostri
manifesti, discussioni, risoluzioni, circolari e altro.¹⁰

Il discorso di Bucharin si inseriva su un terreno già reso fer-
tile da un interesse teorico diffuso verso il romanzo d'avventura
occidentale, manifestato in quegli stessi anni da figure di spic-
co della scena culturale russa, come Viktor Šklovskij, Boris Ej-
chenbaum, Evgenij Zamjatin, Kornej Čukovskij, Maksim Gor'kij,
e da alcuni dei giovani Fratelli di Serapione, in particolare da
Lev Lunc e Veniamin Kaverin. L'appello a creare un letteratu-
ra avventurosa sovietica faceva seguito inoltre al successo strepi-
toso di cui godevano nelle grandi città russe i film d'azione oc-
cidentali¹¹, tanto da spingere i critici a coniare i termini di *ino-
stranščina* e *amerikanščina* per descrivere il fenomeno (la "stranieri-

⁴ Il piano prevedeva la verifica del patrimonio bibliotecario e l'eliminazio-
ne dei libri improntati a un'ideologia contraria al marxismo, sostituendo
con altri, utili alla diffusione dell'ideologia bolscevica. Si vedano
E. Dobrenko, *Formovka sovetskogo čitatelja. Social'nye i estetičeskie pred-
posylki recepcii sovetskoi literatury*, Sankt-Peterburg 1997; M.N. Glazkov,
"Iz istorii rossijskoj kul'tury: čistki bibliotek v poslerevoljucionnye gody
(1917–1925)", *Rossijskaja kul'tura glazami molodych učenyh. Sbornik
trudov molodych učenyh*, IV, 2, Sankt-Peterburg 1995, pp. 95–102.

⁵ Sul successo di questo genere di letteratura in Russia, si vedano il fonda-
mentale saggio di J. Brooks, *Quando la Russia imparò a leggere. Alfabe-
tizzazione e letteratura popolare 1861–1917*, Bologna 1992 e il suo con-
tributo già menzionato, "Il romanzo", op. cit.; nonché K. Čukovskij,
Nat Pinkerton i sovremennaja kul'tura, Moskva 1908; A.I. Rejtblat, "De-
tektivnaja literatura i russkij čital' (vторая половина XIX – načalo XX
vv.)", *Kněžnoe delo v Rossii vo vtoroj polovine XIX – načale XX veka. Sbornik
naučnyh trudov*, VII, Sankt-Peterburg 1994, pp. 126–140; Idem,
"Materialy k bibliografii russkogo dorevoljucionnogo detektiva", *De vi-
su. Istoriko-literaturnyj i bibliografičeskij žurnal*, 1994, 3/4, pp. 77–81;
il tentativo di sistemazione bibliografica, purtroppo incompleto e lacu-
noso, di V. Korol'kov, *Katalog avantjurno-priključenčeskoj i detektivnoj
literatury (1826–1933 gg.)*, s.l., s.d. (volume non pubblicato, in consul-
tazione presso la Sala di letteratura e arte della Biblioteca Nazionale di S.
Pietroburgo); R. Stites, *Russian Popular Culture*, op. cit., pp. 9–36.

⁶ Oltre ai numerosi studi sul lettore sovietico pubblicati in quegli anni (fra
gli altri: A. Bek, "Lico rabočego čitatelja", *Rabocij čital'*, 1925, 6; *Čto
čitajut vzroslye rabočie i služuščie po belletristike*, Moskva 1928; Efimov,
"Čto i kak čitaet rabočij", *Knigonoša*, 1925, 20; M.A. Smuškova, *Pervye
itogi izučeniija čitatelja. Obzor literatury*, Moskva-Leningrad 1926), su
questo argomento si vedano N. Kornienko, "Massovij čital' 20-30-
ch godov", *Moskva*, 1999, 6, pp. 121–142; E. Dobrenko, *Formovka*, op.
cit., p. 50.

⁷ K. Clark, "La Prosa degli anni Venti", *Storia della letteratura russa. III.
Il Novecento. 2. La rivoluzione e gli anni Venti* a cura di E. Etkind, G.
Nivat, I. Serman, V. Strada, Torino 1990, pp. 415–417.

⁸ Si tratta della risoluzione "Sulla stampa e sulla propaganda" [O pečati
i propagande], *Odinnadcatyj s'ezd RKP(b). Mart-aprel' 1922 goda.
Stenografičeskij otčet*, Moskva 1961, pp. 571–572.

⁹ N.I. Bucharin, "O kommunističeskom vospitanii molodeži v uslovija-
ch nepa", *Pjatyj vserossijskij s'ezd RKSM. 11–19 oktjabrja 1922 goda.
Stenografičeskij otčet*, Moskva-Leningrad 1927, pp. 109–142.

¹⁰ N.I. Bucharin, "5-j vserossijskij s'ezd RKSM. Kommunističeskoe vo-
spitanie molodeži v uslovijach Nep'a. Utrennee zasedanie 13-go
oktjabrja", *Pravda*, 1922, 14 ottobre, p. 2.

¹¹ Sul cinema di massa di quegli anni, si veda il bellissimo lavoro di D.J.
Youngblood, *Movies for the Masses. Popular Cinema and Soviet Society in
the 1920s*, Cambridge 1992. Interessante anche l'articolo di P.G. Chris-
tensen, "Contextualizing Kuleshov's Mr. West", *Film Criticism*, 1993
(XVIII), 1, pp. 3–19.

te” e l’“americanite”, ovvero la passione per tutto quanto provenisse dall’Occidente e dall’America)¹².

Era nato il Pinkerton rosso: “Pinkerton” quanto a trame e stiliemi, cui servirono da modello le avventure in fascicoli settimanali dell’investigatore americano Nat Pinkerton dal “pastrano color pisello”, “rosso” per contenuto ideologico. L’iniziativa fu ben accolta da quell’ala dei dirigenti bolscevichi che condivideva la passione per la moda occidentale dell’avventura, e ne considerava i benefici economici per le casse statali: Nikolaj Bucharin, appunto, Anatolij Lunačarskij, Nikolaj Meščerjakov; ma era vista come polverire negli occhi dagli intemerati fautori di un’arte “autenticamente nuova”, proletaria e di sinistra: Proletkul’t, Vapp, Rapp, Kuznica, Oktjabr’, Pereval.

Nel corso del 1923 apparvero i primi timidi prodotti del nuovo genere, ma la canonizzazione ufficiale del Pinkerton rosso si ebbe all’inizio del 1924 con l’uscita in dieci fascicoli del romanzo di Marietta Šaginjan, *Mess Mend, ili Janki v Petrograde* [Mess Mend, ovvero gli Yankee a Pietrogrado], pubblicato sotto lo pseudonimo americaneggiante di Jim Dollar per i tipi dell’Editrice di Stato con la prefazione di Nikolaj Meščerjakov¹³.

Da quel momento, e per tutto il corso dell’anno seguente¹⁴, si assistette a una vera e propria esplosione del genere che trovò spazio su riviste specializzate, fascicoli allegati a quotidiani, almanacchi e volumi¹⁵. Furono coinvolte le più grosse e importanti editrici statali: Gosizdat (sezioni di Mosca e Leningrado), Priboj, Molodaja gvardija, Zemlja i Fabrika, Novaja Moskva, alcune delle quali, come appunto Zemlja i Fabrika, crearono speciali collane di romanzi d’avventura¹⁶.

Parecchi furono gli scrittori che accettarono l’invito a cimentarsi con il Pinkerton rosso; alcuni già affermati, come Marietta Šaginjan, Aleksej Tolstoj, Valentin Kataev, Vsevolod Ivanov, Viktor Šklovskij; altri meno noti, come Pavel Bljachin, Viktor Gončarov, Andrej Irkutov (pseud. di Andrej Karrik), Mark Maksim (pseud.), Lev Nikulin, Dir Tumannyj (pseud. di Nikolaj Panov) Vladimir Verevkin.

Valentin Kataev fu autore di due romanzi d’avventura: *Ostrov Erendorf* [L’isola di Erendorf], uscito nel 1924¹⁷, e *Povelitel’ železa* [Il signore del ferro] del 1925¹⁸.

Fin dal 1919, prima a Odessa e poi a Char’kov, lo scrittore aveva collaborato attivamente nell’ambito della propaganda come autore di versi per le “finestre” della Rosta locale e per i manifesti utilizzati nei treni di agitazione diretti al fronte¹⁹. Anche dopo essersi trasferito a Mosca, nel 1922, Kataev continuò a collaborare per l’ente sovietico addetto alla propaganda, il *Glavpolitprosvet*, vantandosi di essere stato alle dirette dipendenze di Nadežda Krupskaja²⁰. Tra i più attenti a far proprie le istanze politiche e culturali del momento, lo scrittore rispose subito all’appello del Partito a produrre una letteratura di svago che fosse politicamente istruttiva per le masse. Le avventure tuttavia furono solo una breve parentesi nella sua carriera letteraria, e smise di scriverne quando non ce ne fu più bisogno; nel gennaio del 1926, il Comitato centrale del Partito comunista bolscevico lanciò una campagna contro i dissipatori, equiparati ai nemici di classe, Kataev vi aderì prontamente pubblicando il romanzo satirico *Rastratčiki* [I dissipatori], che gli conquistò un posto duraturo nelle lettere sovietiche²¹.

L’intreccio di *Ostrov Erendorf* ricalca lo schema tipico del Pinkerton rosso: lo scontro del capitalismo mondiale contro l’Internazionale

¹² Si veda G.P. Piretto, *Il radioso avvenire*, op. cit., pp. 61–62.

¹³ Džim Dollar [M.S. Šaginjan], *Mess-Mend, ili Janki v Petrograde. Roman*, I–X, Moskva 1924.

¹⁴ Dal 1926 in poi, con il mutare del discorso culturale, il fenomeno andò a scemare, per concludersi in maniera pressoché definitiva nel 1928. L’ultima, tardiva espressione del Pinkerton rosso fu il romanzo di Lidija Ginzburg, *Agentstvo Pinkertona*, Moskva-Leningrad 1932.

¹⁵ Si vedano tra gli altri, la rivista *Bor’ba mirov* [La guerra dei mondi, uscita tra il 1923 e il 1924 per l’editrice Molodaja gvardija]; gli allegati *Bibliotečka revoljucionnyh priključenij* [Piccola biblioteca di avventure rivoluzionarie, collana allegata al quotidiano Rabočaja Moskva], *V ognje revoljucii* [Nel fuoco della rivoluzione, 1922–1924, allegato al quotidiano Rabočaja Moskva]; gli almanacchi *Biblioteka priključenij* [Biblioteca di avventure, fascicoli pubblicati dal PUR, la Direzione politica dell’esercito], *Bor’ba mirov. Al’manach* [La guerra dei mondi. Almanacco, 1929, allegato alla rivista Vokrug sveta], *Na suše i na more* [Per mare e per terra, 1927–1928, due volumi usciti per l’editrice Molodaja gvardija].

¹⁶ Si veda “O rabote Komsomola v oblasti pečati. Postanovlenie CK RKP(b) ot 14 avgusta 1925 g.”, *O partijnoj i sovetsoj pečati. Sbornik dokumentov*, Moskva 1954, p. 352. Qui, al paragrafo 12 della disposizione si chiarisce quali case editrici avessero l’incarico di pubblicare questo genere di letteratura per ragazzi e come i piani editoriali dovessero essere concordati con la Sezione stampa del Cc dell’Rkp(b) insieme al

Cc dell’Rlksm.

¹⁷ V. Kataev, *Ostrov Erendorf. Roman*, I–II, Omsk 1924. Ripubblicato a Mosca nel 1925 dall’Editrice di Stato con il sottotitolo *Roman s priključenijami* [Romanzo con avventure], e successivamente, ancora con un nuovo sottotitolo: *Jumorističeskij roman* [Romanzo umoristico], nella *Sobranie sočinenij v 10-i tomach* [Raccolta delle opere in 10 volumi] II, Moskva 1983, pp. 129–240. Cambiare i sottotitoli era una pratica utile a definire le opere a seconda delle esigenze del discorso politico-culturale del momento. Anche *Mess Mend, ili Janki v Petrograde*, per esempio, fu riedito nel 1956, con tagli e cambiamenti che ne rendevano la trama più realistica, con il sottotitolo *Roman-skazka* [Romanzo fiabesco], come se si fosse trattato di un romanzo per bambini.

¹⁸ V. Kataev, *Povelitel’ železa. Avantjurnyj roman s prologom i epilogom*, V.-Ustjug 1925.

¹⁹ L. Skorino, “Valentin Petrovič Kataev. Kritiko-bibliografičeskij očerk”, V. Kataev, *Sobranie sočinenij v 5-i tomach*, I, Moskva 1956, pp. 9–10.

²⁰ V. Kataev, “Avtobiografija”, *Literaturnaja Rossija*, a cura di Vl. Lidin, Moskva 1924, p. 133, cit. in L. Skorino, “Valentin Petrovič Kataev”, op. cit., p. 10.

²¹ Si vedano L. Skorino, “Valentin Petrovič Kataev”, op. cit., p. 18 e R. Zernova, “Valentin Kataev”, *Storia della letteratura russa*, op. cit., III, 3, pp. 220–221.

zionale operaia sostenuta dal blocco sovietico. Il libro fa sfoggio di tutto il solito trovarobato pinkertoniano: mezzi di trasporto futuristici, usati dai protagonisti per spostarsi da una parte all'altra del globo (aeroplani, metropolitane, rotaie sospese nell'aria, dirigibili e sottomarini); esotismo dell'ambientazione; armi e congegni che sfruttano tutte le scoperte più recenti nel campo della radioattività e dell'elettromagnetismo. Vi sono elementi del romanzo poliziesco di stampo conandoyliano e del melodramma amoroso di cassetta come componenti secondarie della trama. La novità rispetto al modello consueto è rappresentata qui da una vena satirica, esercitata dallo scrittore in numerosi racconti scritti per riviste e quotidiani di Mosca e Odessa e, in particolare, per la famosa quarta colonna del giornale dei ferrovieri *Gudok*, che attirò sul romanzo giudizi taglienti da parte della critica. Uno dei personaggi principali del libro è l'eponimo Erendorf, lo scrittore Il'ja Erenburg nella sua fase spengleriana, messo alla berlina dall'autore.

Ecco un breve riassunto della trama: nel 1973 il mondo è diviso in due blocchi, da una parte gli Stati Uniti d'America ed Europa a regime capitalistico, governati dal magnate dei magnati Matapal, dall'altra l'Urss, di cui fanno parte, oltre alla Russia, anche Germania, Stati balcanici, Turchia e metà della Cina. Matapal progetta di distruggere l'Urss nella speranza di sconfiggere definitivamente il comunismo e acquistare dominio incontrastato sul mondo, ma è ostacolato all'interno del suo paese dal sindacato dei lavoratori dell'industria pesante americana ed europea, guidato da Peyche.

Uno sciopero generale organizzato dagli operai rallenta i preparativi bellici dei capitalisti, quando Matapal apprende una notizia che cambia il corso della vicenda: il professor Grant, illustre geologo, ha previsto che un cataclisma di dimensioni planetarie farà sprofondare tutti i continenti del globo; si salverà solo una piccola isoletta dell'Oceano Atlantico. Il magnate mondiale cerca di convincere Grant a non diffondere la notizia per sfruttarla a suo vantaggio, ma ricevendo il rifiuto sdegnato del geologo, lo rapisce insieme alla figlia Elena, dopo averli fatti ipnotizzare dal potente mesmerizzatore Schwarz. Il piano di Matapal prevede il trasferimento segreto sull'isola dei maggiori esponenti del capitalismo mondiale e, a catastrofe avvenuta, una rinascita dell'umanità purificata dall'ideologia comunista. Il progetto della nuova società è affidato da Matapal al famoso scrittore esperto in catastrofi Erendorf, autore di una serie infinita di romanzi, tradotti in tutte le lingue, in cui si descrivono le distruzioni di tutti i continenti²².

Nel frattempo a New York, approfittando dell'assenza del magnate, nel Palazzo del Centro sede del governo capitalista, si è insediato il servitore Batiste Linolle che si pone a capo di un governo di lacchè. Il suo bizzarro programma prevede certi ridicoli punti quali quello che ogni maschio amministrato possieda uno smoking, che le mance ai lacchè aumentino del 75% e il diritto delle cameriere di usare a volontà i profumi delle proprie padrone. È difficile dire se l'autore intendesse fare della satira sulla Nep o se l'episodio fosse stato inserito solo con un intento umoristico; ne dovette risultare comunque un'ambigua allusione alla realtà sovietica degli anni Venti e la cosa non dovette risultare troppo gradita ai vertici politici.

Nel romanzo, l'elemento poliziesco è affidato a Van, un misterioso individuo un po' pasticciatore, segretario di un uomo che per aspetto ed abitudini ricorda da vicino Sherlock Holmes. Per tutto il libro questo buffo personaggio tenta, senza riuscirci, di parlare con il professor Grant.

Dopo un viaggio in Urss, dove va per prendere istruzioni alla sede del Comintern, il capo del sindacato Peyche torna a New York e mette fine al governo del lacchè Batiste Linolle, senza che questi opponga resistenza. L'intero mondo finisce così per sposare la causa del comunismo e per unirsi all'Urss.

Il giorno della prevista catastrofe però sta per arrivare e l'umanità intera, informata del pericolo imminente da Peyche, non può che assistere impotente al successo dei capitalisti asserragliati sull'isoletta di Erendorf, così chiamata in onore dell'ideatore della nuova società, resa inespugnabile da una micidiale arma segreta. Tutto sembra perduto, ma ecco saltare fuori Van, il segretario di una ditta che produce strumenti di misurazione, il quale ha inseguito per tutto il tempo Grant per comunicargli che l'apparecchiatura acquistata dal professore è difettata. Per un errore imperdonabile il segno più è stato scambiato con il meno, e dunque la previsione è da leggere alla rovescia. In quell'istante l'isola sprofonda nell'oceano, portando con sé tutti i potenti della terra. Il mondo è finalmente libero dal capitalismo e interamente comunista.

Di seguito si presenta la traduzione di alcuni capitoli di *Ostrov Erendorf* (edizione del 1925), dove si narra l'episodio del governo provvisorio dei lacchè. Il brano, oltre che essere molto spassoso, appare interessante per certe bizzarre consonanze con situazioni e personaggi a noi prossimi. Giudichi il lettore.

Il terzo lacchè del sedicesimo segretario di mister Matapal, Batiste Linolle, attraversò la sala delle udienze

²² La satira è rivolta ai romanzi di Il'ja Erenburg *Neobyčajnye priklyučeniija Chulio Churenito i ego učeníkov* [Le straordinarie avventure di Julio Jurenito e dei suoi discepoli, Berlin 1922] e *Trest D.E. Istorija gibeli Evropy* [Il trust D.E. Storia della rovina dell'Europa, Berlin 1923].

in punta di piedi, spense il lampadario e alzò le tende. Era già quasi giorno. Batiste si sedette comodo nella poltrona rosso lampone, sbadigliò, tirò fuori dalla tasca il portacipria, la limetta per le unghie, lo smalto, lo spazzolino per i baffi, quello per le ciglia e uno specchietto tondo.

Sistemati tutti quei graziosi articoli di prima necessità per un lacchè di terzo livello, Batiste si voltò verso la finestra e prese a schiacciarsi con cura i punti neri sul grosso naso carnoso. Dal giorno prima gliene erano comparsi ben tre di nuovi. Una cosa terribile.

Batiste ne fece fuori due e cominciò a darsi da fare sul terzo, quando all'improvviso gli venne in mente un'idea piuttosto audace: vedere cosa faceva il sedicesimo segretario di mister Matapal nel suo ufficio in quelle prime ore del mattino.

A quanto sembrava, il sedicesimo segretario aveva un sacco da fare, visto che da due giorni non metteva fuori il naso e aveva annullato tutti gli appuntamenti con l'ordine categorico di non essere disturbato.

Batiste naturalmente sapeva che all'interno dell'ufficio si trovava una toletta dotata di tutti i confort e che il segretario poteva in qualsiasi momento ordinare i pasti che gli giungevano attraverso un congegno automatico installato sulla sua scrivania.

Ma era punto comunque da una folle curiosità.

Batiste schiacciò il terzo brufolo e, non potendo più dominare la curiosità pungente, lanciato uno strano sguardo agli specchi, si avvicinò quatto quatto alla porta di legno scuro, attaccandosi al buco della serratura. La parte dell'ufficio visibile era vuota. Almeno alla scrivania non c'era nessuno. "Starà schiacciando un pisolino sul divano, l'amico. Li conosco io, i loro affari di Stato!". Dal buco della serratura tuttavia il divano non si vedeva. Batiste non resisteva, doveva vedere il segretario addormentato. "Se non apro la porta non posso vederlo. Ma un lacchè non ha diritto di entrare senza suonare", cercava di convincersi Batiste. Ahimé, la sua invincibile curiosità da lacchè lo stringeva alla gola. Batiste abbassò cauto la maniglia di rame e, mettendo a repentaglio il proprio posto e la posizione sociale, oltrepassò la soglia dell'ufficio.

Il divano era vuoto. Nello studio non c'era nessuno.

"Molto strano", bofonchiò. "Magari il signor segretario non ha altro che un forte disturbo di stomaco. Di

sicuro è così".

Batiste si avvicinò in punta di piedi alla porta interna coperta da un pesante tendaggio e si mise in ascolto.

Silenzio di tomba. Si fosse almeno sentito qualcuno ansimare piano o il fruscio della carta. Niente. "Sarà morto per lo sforzo!", pensò con orrore Batiste.

Aprì la porta con cautela. La toletta era vuota, un lieve profumo di eliotropio si diffondeva delicato. "Che diavoleria è questa?!", si stupì il lacchè. "Non sarà mica passato attraverso le pareti".

Senza più preoccuparsi di fare rumore, Batiste andò avanti e indietro per lo studio.

"E se facessi uno spuntino?", pensò, traendo un sospiro, e si avvicinò alla scrivania.

Non a caso Batiste era considerato uno dei peggiori e più sfaticati lacchè del Palazzo del Centro. Batiste Linolle si leccò avidamente le labbra, esaminò da ogni parte l'appetitoso congegno e iniziò a cercare il pulsante con la scritta adatta.

"Frittata" – troppo primitivo, "caffè" – bazzecole, "madera" – per dopo, "insalata russa" – superficiale.

Quel giovane brufoloso aveva gusti davvero raffinati. Dopo aver passato in rassegna una dozzina di pulsanti senza aver trovato niente di straordinario, Batiste stava già per schiacciare un semplice "tacchino con le castagne", quando all'improvviso vide in un angolo un pulsante con la misteriosa parola "*Sic!*".

"Be', se *Sic* deve essere, che *Sic* sia", borbottò il raffinato lacchè, "assaggiame un pezzettino, di questo *Sic*. Senz'altro una porcheria. Però non l'ho mai provato".

Detto questo, premette il pulsante e improvvisamente la striscia della parete dietro il divano si spostò, lasciando aperta una porta.

"Che il diavolo... ", esclamò Batiste.

La sua curiosità era al culmine. Si lanciò verso la porta che si era formata e la attraversò. Al di là della porta c'era una scala che portava in alto, Batiste salì di corsa i gradini e, giunto al primo piano, schiacciò un pulsante. La parete si aprì e lui si ritrovò nello studio del quarto segretario. La stanza era deserta.

"Però!".

Batiste proseguì. Girò tutte le stanze dei sedici segretari, eccetto quello del sesto che, in considerazione della sua veneranda età, era stato sistemato un'un'ala più tranquilla del Palazzo. Tutti gli uffici erano deserti.

“È molto sospetto”, disse Batiste. “Pare che tutti i segretari di Matapal siano fuggiti”.

Batiste salì al quindicesimo piano e si fermò davanti al pulsante. “Qui deve trovarsi l’ufficio di Matapal”. Un sudore freddo affiorò sul naso brufoloso di Batiste, ma era già nella predisposizione di chi è pronto a rischiare il tutto per tutto.

“Ora o mai più. Alla peggio quindici piani non sono poi tanti per un giovane della mia età e col mio temperamento. Le buscherò, che sarà mai!”.

Batiste schiacciò il pulsante. L’ufficio di Matapal era deserto. Il lacchè fremente si fece dappresso alla scrivania. Nel portacenere c’era il mozzicone di una costosa sigaretta sovietica. Le carte erano in disordine. Batiste ne scorse in fretta alcune e fischiò piano.

“Ora comincio a capire”, disse fra sé. “I nostri segretari con il loro capo Matapal se la sono filata! Vedo che negli ultimi tempi gli affari di Matapal erano un disastro. Alcuni gruppi sono passati dalla parte di Peyche, uno scaglione è insorto, tutti gli operai dell’industria pesante e leggera hanno indetto uno sciopero. Bene, bene. Batiste, vecchio mio, ora il potere, se così si può dire, se ne sta lì per terra, come un biglietto da un dollaro scivolato via dalla tasca bucata di un negro ubriaco. Sarei un idiota se non ne approfittassi”. Batiste si stravaccò sulla poltrona di Matapal e suonò il campanello del lacchè.

Questi entrò veloce nell’ufficio senza far rumore e, vedendo Batiste al posto di Matapal, perse l’equilibrio e cadde svenuto. Quando si riebbe, Batiste disse:

“Max, amico mio, devi curarti i nervi. Sembri proprio sconvolto. Fregatene. Non ne vale la pena. Accomodati. Ti va del tacchino con le castagne? Ma soprattutto chiudi la bocca, mi irrita un po’ vederti così. Fuma, Max!”.

Quella mattina nessuno a New York sapeva quanto era avvenuto al Palazzo del Centro.

Gli impiegati si affrettavano verso i propri uffici, le signorine con le cappelliere a strisce uscivano dalle sartorie, i poliziotti regolavano il traffico, gli strilloni rotolavano come palle da bowling, travolgendo i passanti come birilli, tre alla volta.

Solo nel quartiere Reginald Simple si osservava un movimento insolito e minaccioso. Qui si erano radunati non meno di due milioni di scioperanti. Per di-

sposizione degli insorti, in qualsiasi momento al primo segnale a loro si sarebbero uniti i rimanenti otto milioni di operai newyorchesi. Quasi tutte le unità militari avevano garantito che non sarebbero intervenute.

La vittoria era assicurata, ma Peyche era molto in ansia perché negli ultimi due giorni il governo di Matapal aveva cessato ogni attività.

Erano cessati i proclami, le perquisizioni, i tentativi di corruzione.

Matapal non era tipo da rinunciare alla lotta. Peyche aveva studiato troppo bene la sua tattica. Cosa stava accadendo?

Il capo dei rivoltosi non dubitava che Matapal stesse preparando agli operai qualche tiro inaudito. Ma gli eventi erano andati troppo avanti perché si riuscisse a frenare la rivolta e il piano della presa del Palazzo del Centro era stato elaborato in ogni particolare.

Alle otto del mattino gli operai della periferia Reginald Simple si mossero lentamente verso il Centro, formando il cordone della prima fila e compattandosi lungo i fianchi. Subito a loro si unirono le modiste, gli impiegati, gli strilloni e tutto il pubblico variegato che affollava le strade.

[...]

In questo modo, trentadue lacchè, senza contare il sesto segretario, che fu trovato nel WC, e il generale che, pur senza capirci un’acca, percorreva sonoramente le sale delle udienze deserte, specchiandosi a testa in giù sul parquet, divennero i proprietari effettivi del Palazzo del Centro.

I giovani inservienti di colore, tempestati di bottoni argentati, valutarono rapidamente la situazione. Abbandonati al loro destino gli odiati ascensori, si fecero scivolare pieni di entusiasmo a pancia in giù per le ringhiere delle scale, lanciando urla gutturali e mostrando con questo il loro assoluto disprezzo per le conquiste del genio umano della fine del secolo passato.

I distributori automatici di pasti e bevande in tutti gli uffici dei segretari lavoravano a pieno ritmo. I dati dell’Ufficio Statistica presso il Segretariato dell’Economia del Palazzo del Centro mostravano che nelle prime tre ore dal momento del passaggio di potere effettivo nelle mani dei lacchè, questi ultimi avevano fatto fuori una tale quantità di tacchini che per farcirli erano state uti-

lizzate le castagne di una buona decina di alberi grossi e sani.

Il vino bevuto veniva misurato non a litri, ma in base alla quantità di sali inalati per riaversi da quella sbornia. Batiste Linolle se ne stava seduto a gambe accavallate nella poltrona di Matapal e, mentre si limava le unghie, diceva agli amici:

“I nostri segretari erano dei veri fannulloni. Non sapevano far altro che ingozzarsi di tacchino con le castagne e parlare al radiotelefono. E Matapal, anche lui era un bel tipo, ve lo dico io. Altro che governatore del mondo!”.

Batiste ammiccò scherzosamente a Max.

“Non c’è che dire. Un tipo sospetto, figlio di un magnate del lucido da scarpe e di una regina degli schermi cinematografici. Semplicemente un *parvenu*. Mi meraviglio di te, Max, come potevi accendergli la sigaretta venti volte al giorno?”.

Max tirò un sospiro malinconico.

“E se i capi tornano?” , disse.

“Che idiozia!”, osservò Batiste. “Mi prendo tutta la responsabilità. E in ogni caso accoglieremmo i boss a suon di bossoli”.

E creato il primo calembour della sua vita, Batiste strinse gli occhi e si zittì.

Non ci fu nessuno però a spaccargli il muso. Batiste ne fu un po’ meravigliato, riaprì timido un occhio, poi all’improvviso li spalancò tutti e due e scoppiò a ridere forte:

“Ragazzi, ma l’avete sentito cosa mi sono inventato? I nostri boss, ah ah, a suon di bossoli, ah ah! Un gioco di parole. Boss, eh eh, e bossoli. Li accoglieremo”.

I lacchè risero servili.

“Però”, osservò malinconico Max, “se non tornano, vorrei sapere chi ci pagherà lo stipendio”.

I lacchè si misero in allarme.

Ma Batiste li tranquillizzò:

“Sciocchezze. Che sarà mai uno stipendio di fronte a tutto questo?”.

Sventolò sulla testa il libretto d’asegni trovato fra le carte di Matapal.

“Ne sono stati firmati dieci qui, tutti al portatore, e la somma non è indicata. Prima che ci fermino, facciamo in tempo a intascarceli. Penso che ci si possa tirar su

una mezza dozzina di milioni a zucca. Certo, non sono cifre da capogiro, ma insomma...”.

In quell’istante il sontuoso generale fece il suo ingresso nell’ufficio. A quanto pareva, il valoroso guerriero si era fatto un bel giro di tutti i distributori automatici di cibo e bevande perché il naso gli riluceva di tutti i colori dell’arcobaleno, come un bel palmo di tessuto cangiante di buona fattura.

“Signori”, disse, “dabbasso c’è un gentiluomo cupo, ma anche alquanto fulvo, di incerta appartenenza sociale, che si agita: un impiegato di fabbrica, o il suggeritore di un teatro. Ad ogni modo, esige, a ogni costo, di vedere il signor segretario di secondo livello. Grida che sul Palazzo del Centro incombe la rovina, che è comparso Peyche e che bisogna mettere in funzione al più presto una certa misteriosa macchina della corrente inversa. Gli ho proposto di togliersi di torno, ma si è seduto sulle scale e ha fatto presente che non intende andarsene spontaneamente. Che si fa?”.

Batiste si mise a riflettere profondamente.

Da lì a poco per le sale delle udienze deserte rimbombarono dei passi spediti, e Halifax, scuotendosi di dosso i piccoli inservienti di colore che gli si erano attaccati alle maniche, irruppe nella stanza. A vedere i lacchè, rimase di sasso.

“Quali buone nuove, fulvo biondino?”, si informò allegro Batiste. “Se le si è seccata la gola, può bere un bicchierino di madera, accompagnandolo con tacchino e castagne”.

Halifax si riprese.

“Dov’è il segretario? E Matapal? Cos’è successo?”.

“I segretari e Matapal se la sono svignata!”, gli comunicò Batiste.

Halifax si prese la testa fra le mani.

“Pazzi! In questo caso, cosa ci fate voi qui? Mettetevi in salvo! Gli operai di Peyche si stanno dirigendo da questa parte, da Broadway sono già arrivati alla Quinta strada. Manhattan è circondato. Peyche ha giurato di vincere o di morire”.

Seguì un silenzio sinistro.

Da fuori giungeva un boato di milioni di voci. Questo suono, simile a un borbottio, si faceva sempre più minaccioso e forte.

“La macchina della corrente inversa!”, esclamò Halifax. “Solo lei può fermare l’attacco. Dov’è?”. “Non

so niente di questa macchina”, rispose il generale con dignità. “Cosa sarebbe?”.

Halifax lanciò un’imprecazione orribile.

“Lei è un imbecille, non un generale! In questo caso, seguitemi!”.

D’un balzo raggiunse la scala e si precipitò sul tetto che fungeva da aerodromo. Un gruppo di lacchè capeggiato da Batiste lo seguì.

“La macchina della corrente inversa deve essere qui”, disse Halifax, aprendo la porta di un gabbiotto d’acciaio. “Non c’è!!! L’hanno portata via!!!”.

Corse al parapetto e guardò in basso verso la Quinta strada, interamente spalmata del caviale nero della folla, e indietreggiò.

“Tardi”, disse. “Siamo finiti!”.

Batiste lo prese per le spalle e lo scosse.

“Senta, fulvo biondino... Ma di preciso cosa sta succedendo? Mi spieghi per bene”.

Halifax indicò verso giù:

“Sono gli operai di Psyche. Vogliono rovesciare il sistema capitalistico. Chiedono che Matapal sia giustiziato”.

“E va bene”, disse Batiste. “In questo caso, le cose non vanno poi così male. Non ho niente da obiettare. Max, sii gentile, corri giù nella sala delle udienze e porta una cosa rossa qualsiasi, larga una diecina di metri e lunga altrettanto. Mi pare che ci sia della stoffa da tappezzeria rosa”.

Max si tuffò giù e due minuti dopo riemerse.

“C’è. Eccola qui. Un po’ stretta”.

“Bene”, disse Batiste, “ragazzi, calate quell’idiota bandiera di Matapal che ci procura un mucchio di fastidi. Grazie. Adesso attaccate questa roba rosa... Così. *Merci*”.

“Cosa vuole fare?”.

“Come cosa?”, si stupì Batiste, “mi pare sia lei ad affermare che vogliono un cambiamento di regime. E allora qual è il problema? Noi adesso glielo cambiamo. Compagni, oh issa!”.

I lacchè infilarono il drappo rosa sull’asta al posto del vessillo di Matapal.

L’aria fu scossa dal grido di milioni di voci. Dall’alto era difficile distinguere i particolari dell’entusiasmo, ma senza dubbio esso ebbe luogo.

“E ora scendo giù”, annunciò Batiste. “Devo pronunciare un discorso. È arrivata la mia ora”.

[...]

“È arrivata la mia ora”, disse Batiste nella cabina dell’ascensore mentre precipitava giù.

E bisogna riconoscere che era proprio così.

Era giunta l’ora di Batiste Linolle.

Un gigantesco fiocco rosa risaltava magnificamente sul risvolto di seta della giacca del lacchè quando uscì sul terrazzino di marmo all’ingresso del Palazzo del Centro. La folla sterminata, venuta a saccheggiare il Palazzo del Centro e a chiedere la testa di Matapal, sussultò per lo stupore.

“Compagni!”, gridò Batiste con le mani giunte a megafono. “Compagni e liberi cittadini!”.

Un bisbiglio attraversò la folla.

“Attenzione! Attenzione!”, si udirono alcune voci.

Allora Batiste raccolse nel polmoni un’enorme boccata d’aria e urlò con voce rauca:

“Com-pa-gni! Il governo di Matapal è caduto! Urrà! Urrà! Urrà!”.

Indescrivibili grida di giubilo volarono sulla folla. Milioni di braccia, di cappelli e fazzoletti balenarono per l’aria. Batiste fece una breve pausa, riprese fiato e continuò:

“Cittadini! Matapal è caduto per merito mio. Io, Batiste Linolle, ho abbattuto Matapal! Lui non c’è più! È fuggito! Chi vuole può accertarsene!”.

Dalla folla giunse un rumore sordo.

“Vogliamo la testa di Matapal! La testa di Matapal! Morte a Matapal!”.

Era insomma una magnifica scena di massa diretta da un bravo regista.

Batiste aprì le braccia con eleganza.

“Matapal è scappato con tutti i suoi segretari! Ahimé! Ma...”.

La sua voce suonò in un falsetto da trionfo sfrenato.

“Ma, cittadini, nelle mie mani si trovano comunque gli aiutanti disonesti di Matapal: il sesto segretario e il generale”.

La folla urlò.

“Cittadini!”, esclamò Batiste. “Oggi è un grande giorno, perché il potere è passato nelle mani del popolo! Dobbiamo festeggiarlo come si comanda. Prima di tutto daremo a quei mascalzoni del sesto segretario e

del generale un esempio di giustizia, legalità, diritto. E a tal fine nomino una commissione d'inchiesta che farà luce su tutte le loro malefatte. Così che su questo punto potete stare tranquilli. In secondo luogo mi affretto a darvi una notizia che vi farà piacere: sono nominato capo del governo provvisorio dei lacchè!”.

Pausa. Grida di urrà.

“Compagni, avete fiducia in me?”.

Batiste roteò il braccio come se stesse servendo un vassoio e singhiozzò per la forte emozione.

“Abbiamo fiducia! Abbiamo fiducia!”, gridarono alcune donne. “Perché non dovremmo, si capisce che abbiamo fiducia!”.

Batiste sollevò due dita sul capo e gridò:

“Compagni! Grazie! Giuro di darvi la mia vita fino all'ultima goccia di sangue per la causa della rivoluzione! Trasformerò l'esistenza sulla terra in un paradiso ridente. Entro breve il mio governo renderà pubblica tutta una serie di provvedimenti tesi a realizzare la felicità totale di tutti i cittadini degli stati. Innanzitutto intendo regolare la questione scottante delle mance. Cercherò di ottenere un aumento del 75% e vi giuro che ce la farò! Poi, la questione delle cameriere! Sarà loro concesso il diritto di profumarsi con i profumi delle loro padrone e di ricevere in casa tutti i venerdì i loro cavalieri, se questi ultimi, si intende, terranno una condotta decorosa”.

Batiste corrugò la fronte con severità.

“Quindi”, continuò, “riguardo ai neri. Per quanto non li si possa considerare al pari dei bianchi, saranno comunque concessi loro alcuni privilegi. Ad esempio: avranno il diritto di viaggiare liberamente nei convogli comuni della metropolitana in cambio di uno speciale sovrapprezzo, il cui ricavato confluirà nel fondo del governo provvisorio dei lacchè per la dotazione di tutti i cittadini degli stati, anche dei più poveri, di smoking”.

Batiste parlò ancora a lungo e con slancio. Pianse di commozione, ruggì come una tigre, gridò in falsetto giuramenti di vittoria o di morte. Chiese la fiducia. Protese un braccio sopra la folla e invocò fulmini e saette su tutti coloro che avrebbero osato andare contro di lui, Batiste, e contro la repubblica.

Insomma, fu magnifico.

“E ora”, concluse il suo discorso, “potete andare a casa e occuparvi in pace delle vostre faccende. La questione è chiusa. Dite a tutti che Batiste Linolle vigila

sugli interessi pubblici. Arrivederci. Sono molto stanco. Andate!”.

In quel momento Peyche si fece largo a gomitate fra la folla e in quattro e quattr'otto fu al fianco di Batiste.

“Ehi lei! Com'è che si chiama... Linoleum... Che cosa si va inventando a proposito di neri e smoking? Mi permetta. Sono il segretario del comitato di sciopero degli operai dell'industria pesante, Peyche”.

“Molto lieto di conoscerla”, replicò languido Batiste, tendendo la mano a Peyche. “Batiste Linolle, il capo”.

Peyche strinse indeciso la mano che gli veniva tesa.

Batiste Linolle mandò un lampo dagli occhi, si raddrizzò e gridò alla folla:

“Cittadini! Attenzione! Siete tutti testimoni di un evento storico. Il capo del popolo Batiste Linolle tende fraternamente la mano al segretario dell'industria pesante Peyche!”.

Quest'ultimo non ebbe il tempo di aprire bocca che la folla, la quale si raccapazzava a stento in tutti i fantastici avvenimenti di quel giorno, proruppe in un uragano di urla entusiastiche. Una foresta di braccia si levò sulle teste.

Le signore strillavano. I berretti erano lanciati in aria. Una piccola jazz band di neri, di ritorno a casa da un cabaret notturno, incrociando la folla, mandò un bagliore improvviso da tutti i denti, dal bianco degli occhi e dai cappelli a casseruola e attaccò con gran frastuono la Marsigliese, questo antico inno repubblicano europeo, contaminandolo, a dire il vero, con motivi shimmy.

La folla si scopri il capo.

“Tutto questo va benissimo”, disse Peyche, quando le ovazioni cessarono. “Ma non sono venuto qui per mietere gli allori di Danton...”.

“Di Danton?” chiese Batiste di rimando.

“Sì, di Danton. Sono qui per ottenere finalmente la giornata lavorativa di otto ore, il disarmo e diritti politici universali. Chiedo delle garanzie!”.

“Bene!”, disse Batiste trionfante. “Sono io il garante. Soddisfatto?”.

“Hmm...”, bofonchiò Peyche.

“Quanto alla giornata lavorativa di otto ore, al disarmo e ai diritti politici universali, mi occuperò di queste faccende al più presto insieme a Halifax”.

Peyche rimase di stucco.

“Insieme a Halifax?”.

“Sì, a Halifax. Eccolo lì sul tetto. Può verificare da solo. Nel mio gabinetto Halifax ricopre la carica di ministro del lavoro. Soddisfatto?”.

Detto questo, Batiste svenne fra le braccia dei previdenti lacchè e, sventolato tutt'intorno da fazzoletti, fu portato a braccia negli appartamenti interni del Palazzo del Centro.

[...]

I primi passi di Batiste Linolle nel ruolo di tribuno del popolo furono superbi.

Linolle non era tipo da non ottenere dalla sua magnificenza inattesa il massimo della gloria, dello splendore e dei dollari.

Prima di ogni cosa mise insieme un governo ampio e ben scelto, nel quale egli stesso ricopriva la carica di presidente del consiglio e di ministro delle finanze.

Gli altri portafogli furono assegnati ad amici e conoscenti. Ad esempio, quello di ministro degli Interni toccò a Max, il terzo lacchè di mister Matapal, che non era stato portato sull'isola dal suo padrone per la puzza costante di carne di montone che gli veniva fuori dalla bocca. Il portafoglio di ministro del Lavoro fu dato a Halifax (a parere di Batiste, questa fu una mossa diplomatica finissima, calcolata sulla popolarità di cui godeva Halifax fra gli operai). Il portafoglio di ministro degli Esteri fu assegnato a un noto *maitre d'hôtel* che il mestiere portava a esprimersi in molte lingue.

Oltre ai portafogli tradizionali, Batiste ne creò una gran quantità di nuovi. Il ministero del Bon ton, ad esempio, il ministero delle Tradizioni, quello delle Belle arti, diretto dal nero Bambula, autore di popolari fox-trot (in questo modo si prendevano due piccioni con una fava: prima di tutto le Belle arti in sé, e in secondo luogo, un ministro dalla pelle scura era simbolo di libertà per le minoranze nazionali), e una buona decina di altri ministeri. La carica di ministro della Guerra l'ottenne il generale che già il primo giorno del colpo di stato aveva giurato fedeltà a Batiste, riuscendo così a evitare l'arresto e il processo.

Batiste Linolle effettuò un controllo accurato delle finanze statali. Risultò che non ne erano rimaste troppe. Una quantità enorme delle riserve auree si era involata non si sa dove insieme ai miliardari, proprietari delle grandi banche dove esse venivano custodite secondo la

costituzione degli stati. Per i primi tempi comunque di quattrini non ce n'erano poi così pochi.

Dopo aver diffuso tutta una serie di proclami radio a tutti, tutti, tutti, con i quali annunciava alla popolazione mondiale la caduta di Matapal e la sua nomina a presidente del consiglio dei ministri del governo provvisorio dei lacchè, Batiste inviò in tutti i paesi i suoi plenipotenziari per consolidare il suo potere nelle province e mise mano con solerzia alla faccenda degli smoking.

Una commissione composta dai quaranta migliori sarti di New York, suddivisa in un numero proporzionato di sezioni e sottosezioni, studiava con "urgenza rivoluzionaria" la questione su come dotare rapidamente di smoking tutti i cittadini liberati dal giogo di Matapal.

Alcune volte Batiste presiedette personalmente le sedute della commissione, evento del quale erano tempestivamente informati tutti i paesi raggiunti dai bollettini del monopolio della stampa.

Il lavoro eseguito dalla commissione dei quaranta sarti era mostruoso. Tutto il panno nero di proprietà dei territori degli stati fu dichiarato venduto al governo provvisorio. Squadre volanti di sarti provvisti di appositi mandati giravano su camion per tutta New York e in assetto rivoluzionario coatto prendevano le misure di tutti i passanti di sesso maschile di età compresa fra i diciotto e i novantaquattro anni inclusi.

Per evitare discriminazioni, a donne e bambini furono distribuiti mazzetti di eliotropio e banane.

Batiste Linolle riceveva tutti i giorni bollettini sull'andamento della campagna degli smoking nei territori degli stati.

Degno di menzione è il fatto che a margine di uno di questi bollettini, dove si comunicava del rifiuto di un indiano della Patagonia meridionale a indossare lo smoking, Batiste Linolle aveva scritto di suo pugno una nota ripresa nell'edizione delle quattro del monopolio della stampa.

La nota diceva:

“A tutti, tutti, tutti! Non posso non notare che la disgustosa condotta dell'indiano suscita in me un dolore sincero per l'estrema irricognoscenza del summenzionato cittadino. Mi auguro che egli cambi idea. Lo smoking abbellisce l'uomo. Lo nobilita e lo rende elegante. Se l'indiano è deturpato dai punti neri, che li elimini.

Ogni figlio libero degli stati liberi deve possedere uno smoking e non deve avere punti neri.

Batiste Linolle, il capo”.

Nelle ore libere dagli impegni statali Batiste se ne andava in giro per la città, stando in piedi dentro un'automobile. Si trainava dietro una grande gabbia dotata di ogni confort, nella quale, su una sedia a rotelle, se ne stava seduto il sesto segretario di Matapal. Il vecchio, che non capiva niente, sorrideva affabile ai passanti e annuiva con la testa decrepita simile a un soffione.

Dietro alla gabbia, su un cavallo portato appositamente a questo scopo da uno dei remoti stati meridionali, seguiva il generale, assicurato per ragioni di sicurezza alla sella. Brandiva una sciabola sguainata e le piume del suo copricapo si agitavano bellicose.

La processione sostava agli angoli delle strade più affollate, e Batiste, appoggiato con la sinistra sul berretto dell'autista e con la mano destra protesa sulla folla dei perdigiorno, tuonava:

“Cittadini! Quello che vedete davanti a voi è una delle tigri di Matapal. Anche le altre si trovano nelle mie mani e vi saranno mostrate a tempo debito. Cittadini! Volete la sua testa? Benissimo. Essa può essere spiccata in qualsiasi momento, e io me la metterò all'occhiello dello smoking al posto di un crisantemo. Prima di tutto però noi dobbiamo stare a guardia della giustizia e della legalità. Che questa abominevole tigre sia prima sottoposta al giudizio dei lacchè e che il loro tribunale con la partecipazione di tutti quelli che lo desiderano pronunci la sua severa condanna per questo simbolo incarnato del vecchio regime!”.

I perdigiorno gridavano: urrà! Le modiste lanciavano sull'automobile di Batiste tuberosi e teneri bigliettini che il tribuno del popolo con grazia ricercata trasmetteva al segretario dopo averle accostate per un attimo allo sparato della camicia. I monelli facevano le linguacce al sesto segretario. Questi si metteva pronto a colpirli con un cucchiaino smaltato di colore blu e ciangottava:

“Non ci sono posti disponibili. Non ci sono neanche pensioni. Non c'è niente. L'udienza è conclusa. Potete andare”.

La notte Batiste Linolle non dormiva.

Fumava con eleganza sigarette sovietiche della riserva di Matapal e dettava a una stenografa note che il giorno dopo comparivano nei giornali.

“Alla brunetta col cappello verde che all'angolo tra la 124^a e la 16^a mi ha lanciato una tuberosa. Lei mi intriga. Lasci da parte i suoi scrupoli. Le concederò una beatitudine ultraterrena. Noi capi sappiamo amare”.

E molte altre note di questo tenore.

In questo modo viveva e lavorava Batiste Linolle, il primo tribuno del popolo e capo dei lacchè insorti degli stati. I particolari possono essere appresi dalle raccolte dei giornali pubblicati quell'anno dal monopolio della stampa, se esse sono scampate alla catastrofe che sta sostanzialmente al centro di questo romanzo.

[...]

Dopo aver letto pazientemente tutte le edizioni del monopolio della stampa uscite quel giorno, Peyche rimmerse a fatica da quell'ammasso di carta di giornale e si riempì la pipa.

“Basta”, disse, soffiando il primo anello di fumo. “È palese che ho agito da sciocco. Non avrei dovuto far altro che prendere questo bellimbusto per il colletto e sbatterlo fuori dal Palazzo del Centro insieme a tutti i suoi smoking e le sue tuberosi. Non ho colto il momento, e in questo ho sbagliato. Ma è accaduto tutto in maniera così inattesa che, tocca ammetterlo, ho perso la testa. Vorrei vedere. Ero abituato ad avere a che fare con un nemico preciso: Matapal, il magnate dei magnati e il più grosso furfante della terra. Era evidente come una ciminiera che sputa gas. Ma questo giovanotto appassionato con un gran fiocco rosa sul petto mi ha disorientato. Perché è innegabile che proprio lui, e nessun altro, ha fatto effettivamente fuori Matapal, a meno che, certo... non sia successo... qualcosa...”.

Peyche si fermò pensieroso al centro della stanza e soffiò il secondo anello di fumo.

“A meno che... non sia successo... qualcosa di assolutamente impreveduto...”.

Peyche si affrettò a soffiare il terzo anello di fumo, quindi il quarto, il quinto, il sesto e con destrezza li infilzò tutti con un dito.

“E se un bel giorno Matapal e i suoi miliardari avessero semplicemente abbandonato il Palazzo del Centro per scapparsene da qualche parte, e quel bellimbusto di Batiste Linolle fosse diventato governatore degli stati per pura casualità? Ma dove può essersi nascosto Matapal? E, soprattutto, per quale motivo? È questo il problema”.

Peyche sentì puzza di bruciato. Non disponeva al proposito di dati sicuri, ma ebbe l'incrollabile certezza che le sue supposizioni fossero esatte.

“Mi gioco la testa in cambio degli straordinari pagati che si preparano eventi minacciosi... E oltre tutto trovo che le riforme di Batiste Linolle stiano assumendo un carattere catastrofico. Finché si trattava solo degli smoking, potevamo ancora tollerarlo, ma Batiste ha chiamato a far parte del suo gabinetto un gruppo piccolo ma ben scelto di industriali e banchieri che cominciano a invertire la rotta. La questione della giornata lavorativa di otto ore non è ancora risolta. Gli armamenti non vengono tagliati. Qualche giorno fa sono state varate quaranta nuove supercorazzate. Delle libertà politiche non si fa parola. Basta. È ora di occuparsi di Batiste Linolle, prima che ci arrivi qualche nuovo magnate dei magnati”.

Detto questo, Peyche diede un buffetto alla moglie sulla guancia, si mise il berretto e uscì in strada.

La sera di quello stesso giorno il ministro del Lavoro Halifax disse a Batiste:

“In periferia c'è fermento. Peyche sta portando avanti una propaganda forsennata contro il suo gabinetto”.

Batiste ne fu meravigliato.

“Strano! Mi pare di avergli offerto uno smoking più che decente, foderato di seta. A lui e a tutti i suoi compagni del comitato di sciopero. Non capisco cosa vada ancora cercando”.

Halifax aggrottò la fronte.

“Cittadino Batiste! Secondo i dati di agenzia in mio possesso, gli operai dell'industria pesante si accingono a presentare al governo nuove richieste sul disarmo, sulla giornata lavorativa di otto ore e sui diritti politici”.

“Questo mi piace!”, esclamò Batiste. “Sono dei fannulloni, i suoi operai dell'industria pesante, ecco cosa sono... E lei gli dica... Mi pare di aver detto più volte che adesso negli stati vige un regime di libertà totale. Se vogliono lavorare otto ore al giorno, che lo facciano pure!”

“Be', sì, ma gli imprenditori li licenziano”.

“Questo riguarda gli imprenditori. Non posso limitare la libertà di nessuno a favore di altri. Sono equo, io. Quanto al disarmo, anche questo è una loro faccenda privata. Che depongano le armi. Ci armeremo noi, e poi Peyche mi ha stufato con le sue perenni richieste”.

“Sì, ma...”.

“Mi sta contraddicendo forse? Comincio a pensare che sia in combutta con loro”.

“Eh eh”, fece Halifax, inchinandosi davanti a Batiste. “Sono troppo soddisfatto del mio stipendio per fare comunella con quei fannulloni. Volevo solo dirle che bisogna disfarsi di Peyche al più presto. È un individuo molto pericoloso. Mi creda. Sono sicuro che Matapal sia fuggito per paura di lui”.

Batiste impallidì.

“Che cosa dice? Chi avrebbe potuto pensarlo? A vederlo si direbbe un brav'uomo... Persino patetico, direi... Mi ricordo quando mi ha teso la mano davanti a milioni di persone quel giorno memorabile quando sono diventato il capo”.

“Oh no. Si sbaglia. Peyche è il suo avversario più pericoloso in tutti gli stati. È in trattative con Mosca”.

Batiste fece un gesto preoccupato.

“Ascolti!.. Non è che... Come dire... È arrivato il momento di squagliarsela?”.

E subito, cogliendo il senso delle sue parole, esclamò:

“Cioè, cosa sto dicendo... Colpa mia... Chi è Peyche e chi sono io? Assurdo! Tutto il popolo mi porta in palmo di mano. Io ho compiuto l'atto grandioso di liberare il popolo dalla ragnatela di Matapal... Ho fatto cucire gli smoking per tutti i cittadini! Ho regalato mazzolini di eliotropio alle signore e banane ai bambini. Infine, è mio il progetto di legge sull'aumento delle mance. No, no, Peyche sarà sconfitto. Domani mattina la questione sarà discussa alla seduta del consiglio dei ministri. E adesso vada. Devo dettare alcuni articoli molto segreti per il monopolio della stampa”.

La seduta del consiglio dei ministri era al suo culmine. Batiste agitava un campanello e, con il braccio sinistro disteso (era il suo gesto storico), diceva:

“Ho sconfitto Matapal, sconfiggerò anche Peyche. Mi è stato appena comunicato che il furfante è scomparso stanotte. C'è il sospetto che si sia recato a Mosca per ricevere direttive su come liquidare il mio governo. In parole semplici, pensa di darmi il benservito. Ma giuro sulla testa del sesto segretario che non ce la farà. Interromperò tutte le vie di comunicazione aeree e ferroviarie. Chiuderò le frontiere. Creerò infine un ministero per le Ricerche di Peyche diretto dall'investi-

gatore più in gamba di tutti gli stati, ma ritroverò le sue tracce!”.

Batiste sbatté il campanello sul tavolo e si accigliò adirato.

Il gabinetto dei lacchè era impressionato. Bisogna riconoscere che da un lacchè può venir fuori un capo piuttosto decente.

[...]

Una volta Batiste disse a Halifax:

“Amico mio, mi sembra sia venuto il momento di consolidare la nostra posizione. Ho fatto tutto il possibile per accattivarmi le simpatie del popolo, e me le sono conquistate. Ma gli operai... gli operai... Non capisco cosa vogliono. Gli smoking non li attirano, l'aumento delle mance non li soddisfa, i preparativi di guerra contro l'Urss provocano in loro avversione”.

“È vero”, sospirò Halifax.

“Quando ero lacchè presso il sedicesimo segretario di Matapal”, riprese Batiste, “parola d'onore, la mia vita era più facile. Allora almeno sapevo con certezza cosa si voleva da me. Adesso non lo so. In breve, bisogna organizzare qualcosa di straordinario”.

“Porti un po' in giro per la città il sesto segretario”, consigliò malinconico Halifax. “Servirà a distrarla un poco e riaccenderà nel popolo l'entusiasmo rivoluzionario che in alcuni momenti inizia a mancare”.

Il viso di Batiste somigliò a una bottiglia di aceto.

“Roba vecchia, noiosa”.

“Allora forse si potrebbe far giurare pubblicamente al generale fedeltà ai principi delle libertà civili”.

“Già fatto”.

“Hmm... E rivestire la statua della libertà con uno smoking di bronzo magari?”.

“Halifax, la facevo più intelligente. Quale idiota obbligherebbe una donna elegante a indossare uno smoking? Ci ha pensato? Non funzionerà”.

Allora Halifax esclamò:

“Ho trovato. Una Costituente!”.

Batiste si diede una botta su un orecchio.

“Questa è un'idea. Una sala immensa. Elettori in smoking... Fiocchi rosa. Lampi di magnesio. La mano sinistra che sporge oltre il bordo della tribuna, la destra protesa su migliaia di cilindri. Grazie, Halifax. Bisognerà fare in fretta, finché Peyche è assente”.

E da quel momento il governo dei lacchè entrò nella stagione più gloriosa del suo successo.

In quel mentre Peyche era in volo verso Mosca. Quel volo, che in genere durava 71 ore, questa volta ne durò solo 64. All'alba del 22 maggio l'apparecchio di Peyche atterrò con successo all'aerodromo di Chodyn, uno dei più moderni del mondo. Un'automobile del Comintern era a disposizione di Peyche. Una grossa strada, dritta come un fuso, conduceva direttamente dall'aerodromo, attraverso i quartieri orientali della città, alle acque gonfie dell'ampia Moscova, dove si riuniva al corso Lenin, da cui, sempre in linea retta, si arrivava al centro.

[...]

L'automobile si fermò all'ingresso del Comintern.

Peyche salì in fretta le scale e giunse al terzo piano dove si trovava la sezione operativa.

Un uomo con un viso stanco e invecchiato gli porse la mano con fare indaffarato e gli indicò una sedia.

“Lei è Peyche. Lo so. Si sieda. La sua situazione mi è nota”.

“Ho commesso un errore irreparabile”, disse Peyche con amarezza. “Ho abboccato all'amo come l'ultimo degli ingenui. E di chi era l'esca? Del lacchè di Matapal!”.

L'uomo con il viso stanco sorrise.

“I capi possono commettere errori, ma il corso del processo storico non sbaglia mai. Non stiamo a perdere tempo con rimpianti inutili. A quanto ne so, il rapporto delle forze in lotta negli stati è il seguente:”.

L'uomo illustrò a Peyche con concisione e puntualità le cifre che descrivevano il quadro della lotta sociale degli stati, come se fosse stato lui ad arrivare quella mattina da New York, e Peyche se ne fosse stato seduto nell'ufficio della sezione operativa del Comintern. Poi proseguì:

“Al momento Batiste sta organizzando alla svelta una Costituente. La sua convocazione è fissata per il 30 maggio. Ma la cosa non le è ancora nota. Per quella data lei dovrà trovarsi a New York e agire come lo richiederanno le circostanze e il suo dovere di rivoluzionario. Le istruzioni saranno discusse in dettaglio durante la seduta di oggi del Comintern. Ha a sua disposizione non meno di tre giorni. Studiare da vicino la nostra vita e la nostra esperienza rivoluzionaria le potrà risultare molto utile nel futuro più imminente. Per adesso questo è

tutto quello che posso dirle, ma domani io e lei avremo modo di discutere i dettagli”.

Peyche rimase a Mosca quattro giorni e la sera del 26 fece ritorno a New York.

La mattina del 30 maggio il gigantesco edificio dello Sporting Palace, dove avrebbe avuto luogo la prima riunione della costituente degli stati, contenente fino a 40.000 persone, vibrava come un condensatore di elettricità. 35.000 fra i gentiluomini più scelti degli stati, che avevano ricevuto un biglietto d'invito di colore rosa a firma di Batiste, e 5.000 fra le comparse più dotate della maggiore casa di produzione cinematografica, pagati a due dollari e cinquanta per prender parte a quella messinscena, senza contare il coro, che riuniva tutti i music hall di New York e quattro jazz band, riempivano l'enorme cubatura dello Sporting Palace.

Migliaia di aeroplani lanciavano sulle teste dei passanti tonnellate di volantini con slogan e ritratti di Batiste.

Circa 16.000 americane piagnucolavano di impazienza all'ingresso dello Sporting Palace. Il crepitio delle cineprese copriva tutti gli altri rumori.

Il generale, assicurato alla sella del cavallo portato dallo stato del sud, a ogni nuovo metro di pellicola entrava sempre di più nella storia.

Infine apparve la vettura di Batiste. Il capo del popolo se ne stava in piedi, con il fondoschiena visibilmente ingrassato che sporgeva oltre il perimetro dell'automobile, e, agitando un cilindro con la fodera color crema, pronunciava un discorso. I giovani inservienti di colore, tempestati di bottoni, correvano dietro all'automobile e gridavano a comando:

“Ev-viva Ba-tiste! Ev-viva Ba-tiste!”.

Sedici stenografiste trascrivevano da sopra un autocarro speciale il discorso di Batiste.

Quando Batiste fu accanto allo Sporting Palace, fu portato a braccia dai lacchè fino alla tribuna. Le cappelliere a strisce delle modiste furono lanciate in aria. Le americane strillarono. I cilindri dei signori sfolgorarono al sole e si sollevarono. Le jazz band di neri attaccarono una fanfara.

“Cittadini!”, disse Batiste. “Devo darvi due notizie che vi faranno piacere. La prima è che la Costituente è aperta, la seconda che la presiederò io”.

Batiste fece un inchino e proseguì:

“In concreto, lo scopo di questa assemblea consiste nell'eleggermi presidente, perché non mi sembra opportuno governare gli stati senza l'approvazione ufficiale del popolo”.

“Hai la nostra approvazione!”, gridarono gli inservienti di colore.

“E allora”, disse Batiste, “dopo aver ricevuto l'approvazione popolare, voglio fare un breve rapporto sulla politica degli smoking portata avanti dal mio governo”.

La jazz band attaccò un fanfara nera.

La seduta continuò e nessuno vide entrare in sala un uomo piuttosto alto con un berretto marrone. Era Peyche. Si fece largo fino alla tribuna, sulla quale si trovava Batiste con gli occhi stralunati rivolti al cielo, e disse a voce non troppo alta:

“Ha finito?”.

“No, non ancora”, si risentì Batiste. “Ho ancora qualcosa da dire sul processo al sesto segretario e poi dovrò affrontare la questione delle mance”.

“In tal caso, per non perdere tempo inutilmente”, disse Peyche, “prendo la parola per un annuncio fuori programma. Sono Peyche. Chi non mi ha mai visto può vedermi ora”.

Si fece un silenzio terribile.

I ventilatori ronzavano, spargendo scintille azzurrine.

“Sono Peyche, e lo Sporting Palace è circondato dai miei ragazzi che, innumerevoli, in questo momento con tutta probabilità stanno liberando la giumenta argentina oppressa dalla presenza sulla sua groppa dal generale. Sarò breve: fuori dai piedi!”.

“Bene”, disse Batiste, facendo spallucce, “se proprio insiste, posso andarmene”.

Con queste parole smontò dalla tribuna e, sollevando il bavero dello smoking, se ne andò nel cortile antistante passando dall'uscita antincendio. I 35.000 gentiluomini amareggiati, le 5.000 comparse, il coro riunito e le jazz band sgombrarono in dieci minuti l'ampia sala dello Sporting Palace, nella quale mezz'ora dopo si tenne la prima seduta del Comitato Rivoluzionario.

[V. Kataev, *Ostrov Ereendorf. Roman s priklyuchenijami*, Moskva 1925. Traduzione dal russo di Andrea Lena Corritore]

Non ci sono sintomi preoccupanti

Il'ja Varšavskij

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 175–186]

Alle radici del cyberpunk.

di Stefano Bartoni

Presentando al lettore italiano la traduzione del racconto di Il'ja Iosifovič Varšavskij *Trevožnych simptomov net*, ritengo necessarie tre considerazioni preliminari.

La prima: non è questa la sede per una discussione teorica sulla fantascienza. A chi storce la bocca solo a sentire queste quattro terribili sillabe, ritenendo che questa sia un genere popolare, di infimo valore letterario, posso solo consigliare di non perdere tempo e di abbandonare questa lettura, rimandando questo lodevole intendimento a tempi migliori.

La seconda: la fantascienza russa (e sovietica) è assolutamente sconosciuta in Italia. Con la parziale eccezione dei fratelli Strugackij¹, la fantascienza in lingua russa è una galassia praticamente inesplorata, in cui il lettore italiano non ha mai messo piede. E questa è un'enorme pecca da ascrivere alle case editrici italiane: perché, e qui giungiamo alla terza e ultima considerazione, la fantascienza russa è fantascienza di livello mondiale, che non ha nulla da invidiare (almeno a livello qualitativo) alla fantascienza in lingua inglese che invade gli scaffali delle nostre librerie.

Questa introduzione, pensata come la prima di una serie, si propone modestamente di dissipare un po' della nebbia che avvolge questa misteriosa entità chiamata "fantascienza sovietica", attraverso la presentazione e la traduzione di alcuni racconti (per motivi di spazio dobbiamo limitarci a questi) di alcuni fra gli scrittori di fantascienza in lingua russa più artisticamente dotati.

Perché, quando si è trattato di decidere quale potesse essere il primo nome da presentare, la scelta è caduta proprio su Il'ja Varšavskij? Forse sarebbe stato più appropriato concedere questo onore ai fratelli Strugackij, oppure a Ivan Efremov, le "stelle polari"

¹ Negli anni Settanta e Ottanta sono state pubblicate le traduzioni italiane di molti romanzi dei famosissimi fratelli (dalla FER, dagli Editori Riuniti, dalla Mondadori nell'ambito della serie Urania), fatto sta che, attualmente, sul mercato italiano è reperibile solamente un'opera degli Strugackij, *Piknik na obočine*, tradotta come *Picnic sul ciglio della strada* per i tipi Marcos y Marcos (2002).

della fantascienza sovietica. Ma, al di là delle difficoltà di reperire un racconto dei primi oppure del secondo che fossero al livello delle loro cose migliori (sia gli Strugackij che Efremov prediligevano la forma lunga del romanzo, o al massimo della *povest'*, e in questa forma hanno raggiunto risultati straordinari), si è scelto Il'ja Varšavskij perché è uno dei grandi nomi della fantascienza sovietica degli anni Sessanta, l'età d'oro della fantascienza (e non solo in Unione Sovietica).

Il rapporto fra fantascienza e anni Sessanta meriterebbe un approfondimento particolare. Per la concomitanza di numerosi fattori, questo decennio fu testimone del boom della letteratura fantascientifica: "Negli anni di boom della fantascienza uscivano fino a 120 titoli all'anno, poco meno che in tutti i decenni precedenti contati insieme"². E l'attività di Varšavskij va iscritta all'interno di questa straordinaria esplosione di talenti che caratterizzò la fantascienza degli anni Sessanta in Unione Sovietica:

L'attività letteraria di Varšavskij coincise con gli anni '60, un periodo di impetuosa fioritura della fantascienza sovietica, la sua "età dorata". A quel tempo erano già attivi in letteratura D. Bilenkin, K. Bulyčev, E. Vojskunjskij e I. Lukod'janov, G. Gor, A. Gromova, G. Gurevič, A. Dneprov, M. Emcev e E. Parnov, I. Efremov, A. Polešuk, S. Snegov, A. e B. Strugackij, V. Šefner. E all'interno di questa splendente costellazione Varšavskij trovò il suo posto, segnalandosi come un artista completo, già formato [...] Il suo primo libro, *Molekuljarnoe kafe*, attirò l'attenzione sia dei "fisici" che dei "lirici"³, in quanto lo scrittore cercava, servendosi dell'armamentario fantascientifico (che fossero idee tratte dalla cibernetica, dalla neurochirurgia o dall'astronomia), di risolvere questioni filosofico-morali proprie dell'uomo in quanto tale⁴.

Il'ja Varšavskij è un prodotto degli anni Sessanta, ma un prodotto eccentrico, e non solo per ragioni anagrafiche (era nato nel 1908, mentre i giovani autori di fantascienza che esordirono, come Il'ja Iosifovič, negli anni '60, erano tutti nati negli anni '30)⁵. E a

² V. Revič, *Perekrestok utopij. Sud'by fantastiki na fone sudeb strany*, Moskva 1998, p. 201.

³ La disputa fra "fisici" e "lirici", che avevano un atteggiamento opposto nei confronti della scienza e del suo rapporto con l'uomo, fu uno dei centri di attrazione delle contraddizioni ideologiche alla base del fenomeno dello *šestidesjatičestvo*. A tal proposito si veda P. Vajl', A. Genis, *60-e. Mir sovetkogo čeloveka*, Moskva 2001, pp. 100-106.

⁴ V. Gopman, "V žanre rasskaza", *Sovetskaja bibliografija*, 1989, 4, p. 70.

⁵ Non a caso Boris Strugackij confessa che Il'ja Iosifovič era scherzosamente soprannominato dai suoi più giovani colleghi (fra i qua-

sostenerlo non sono due persone qualsiasi, ma due dei più grandi scrittori di fantascienza di tutti i tempi, a livello mondiale.

Boris Strugackij: “È apparso fra gli scrittori della generazione degli anni '60 in modo repentino, improvviso, uno scrittore già pronto, maturo, capace e originale, uno scrittore con il proprio linguaggio, con le sue tematiche, con il suo stile unico e irripetibile. [...] È comparso in mezzo a noi con una cartella piena di un'infinità di racconti di due-tre pagine ciascuno, scritti su sottile carta per sigarette, e in questi brevi racconti trovava posto un intero mondo, sia i suoi divertenti robot, così simili a delle persone buone e stupide, sia gli uomini, crudeli e implacabili, come macchine infernali, sia pianeti sconosciuti, popolati da esseri incredibili e buffissimi, e sia un futuro non molto allegro, strano e inaspettato, come la nostra stessa vita. . .”⁶. Boris Strugackij ci fa inoltre capire quanto Varšavskij fu apprezzato da uno dei mostri sacri della fantascienza mondiale, Stanisław Lem:

All'inizio degli anni '60 Stanisław Lem fece un viaggio a Leningrado. Gli diedero da leggere una cartella di racconti di Il'ja Iosifovič, a quel tempo non ancora pubblicati. Il giorno dopo [Lem] disse: “Non avrei mai pensato che in una sola cartella potesse trovarsi tutta la fantascienza occidentale”. Fu particolarmente piacevole ascoltare un giudizio del genere in quanto pan Stanisław era già famoso non solo come grande scrittore di fantascienza, ma anche come grande conoscitore della fantascienza di lingua inglese⁷.

Davvero niente male, per uno che fino all'età di cinquantatquattro anni non aveva mai pensato di scrivere qualcosa, soprattutto un racconto di fantascienza. Il'ja Iosifovič era nato il 14 dicembre 1908⁸, aveva studiato alla scuola nautica di Leningrado, dove nel 1929 si era diplomato come meccanico della marina mercantile e aveva lavorato per più di trent'anni nel campo dell'ingegneria motoristica, non manifestando alcun sintomo di attrazione nei confronti dell'attività letteraria. Fino al 1962. E. Brandis e V. Dmitrevskij, redattori della rivista letteraria Neva e curatori della pubblicazione della seconda, in ordine cronologico, antologia di racconti di Varšavskij, ci raccontano l'aneddoto da cui parte la “seconda vita” di Varšavskij, quella letteraria, ricordando il loro incontro con l'allora sconosciuto Il'ja Iosifovič:

li, appunto, Boris Strugackij e suo fratello Arkadij) *ded* [nonno]. B. Strugackij, “Neskol'ko slov ob Il'e Iosifoviče Varšavskom”, Idem, *Sjužet dlja romana*, Moskva 1990 [articolo reperibile alla pagina web http://oldsf.narod.ru/VARSHAV/str_b.htm].

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ C'è una storia legata a questa data. Per motivi di famiglia la nascita di Il'ja venne registrata il 12 marzo 1909. In occasione di un rinnovo del passaporto lo stesso Il'ja Iosifovič chiese di cambiare la data al 10 febbraio (1909), per farla coincidere con il compleanno di sua moglie (Ljulja). Per ragioni imprecisate la data divenne l'11 febbraio, che, secondo il nuovo calendario, corrisponde al 29 gennaio. E ancora oggi la sua data di nascita si considera il 29 gennaio 1909.

Per Varšavskij tutto ebbe inizio da una discussione con il figlio Viktor, ingegnere cibernetico e grande amante della fantascienza. “Perché perdi tempo a leggere libri così stupidi?”, Il'ja Iosifovič cercava di farlo uscire dai gangheri, “Dicono un sacco di scemenze!” “Allora provaci tu a scrivere scemenze del genere,” gli disse Viktor. L'appello venne accolto. La scommessa siglata. Il “sinistro” racconto di fantascienza *Glaz i golos*, scritto di un sol fiato, ricevette l'approvazione dei familiari. Il figlio riconobbe che il padre aveva vinto la scommessa e gli consegnò trionfalmente il premio stabilito. “Ecco che scrivo “ad uso domestico””, concluse Varšavskij. “Mio figlio ogni tanto dà da leggere i miei racconti ai suoi compagni, io, a dire la verità, non so nemmeno chi ve li abbia portati. . .”⁹.

Da quel momento, in dodici anni di attività come scrittore (dal 1962 al 1974, anno della sua morte), Varšavskij scrisse circa un centinaio di racconti, raccolti in quasi una decina di antologie¹⁰, divenendo, come testimoniato dalle parole di Boris Strugackij e di Stanisław Lem, uno degli scrittori di fantascienza più creativi e originali a livello mondiale.

Il racconto *Trevožnyh simptomov net*, qui presentato in traduzione con il titolo *Non ci sono sintomi preoccupanti*, fu pubblicato nel 1964 dalla rivista *Zvezda*¹¹ e venne inserito, due anni dopo, nella raccolta *Solnce zachodit v Donomage*¹², il ciclo di racconti ambientato in un'immaginaria nazione chiamata Donomaga. È lo stesso Varšavskij, nella prefazione a questa raccolta, a chiarire al lettore la natura della sua invenzione geografica: “Donomaga è una nazione inventata, ma che mantiene in sé tutti le caratteristiche di uno stato capitalista. Alcune di queste caratteristiche sono state da me intenzionalmente ipertrofizzate: il grottesco è pur sempre un valore particolare della variabile, vicino al limite”¹³. Donomaga racchiude sicuramente in sé molte delle contraddizioni, alcune, appunto, portate al limite attraverso l'uso del grottesco, del sistema capitalista, ma Donomaga non è solo questo, è anche e soprattutto il luogo, geografico e, contemporaneamente, fuori dal tempo, in cui la scienza non viene valutata sulla base di principi etici e

⁹ E. Brandis, V. Dmitrevskij, “Predislovie”, I. Varšavskij, *Čelovek, kotoryj videl antimir*, Moskva 1965 [articolo reperibile alla pagina web http://oldsf.narod.ru/VARSHAV/br_dv02.htm].

¹⁰ Le raccolte in questione sono (in ordine cronologico): *Molekuljarnoe kaffe* [Caffè molecolare, 1964], *Čelovek, kotoryj videl antimir* [L'uomo che vide l'antimondo, 1965], *Solnce zachodit v Donomage* [Il sole tramonta a Donomaga, 1966], *Lavka snovidenij* [La bottega dei sogni, 1970], *Trevožnyh simptomov net* [Non ci sono sintomi preoccupanti, 1972], *Sjužet dlja romana* [Soggetto per un romanzo, 1990], *Pod nogami Zemlja* [Sotto i piedi, la Terra, 1991], *Kontaktov ne budet* [Non ci saranno contatti, 1992], fino al recentissimo *Trevožnyh simptomov net* [Non ci sono sintomi preoccupanti], edito dalla casa editrice AST nel 2002, miscellanea di racconti presi da vari cicli. Per la bibliografia completa dello scrittore consultare la pagina web <http://www.oldsf.com/VARSHAV/biblio.htm>.

¹¹ I. Varšavskij, “Trevožnyh simptomov net”, *Zvezda*, 1964, 12, pp. 97-104.

¹² I. Varšavskij, *Solnce zachodit v Donomage*, Moskva 1966, pp. 109-129.

¹³ Ivi, p. 3.

gnoseologici, ma solo in base alla possibile applicazione di questi al servizio delle élite al potere. E in questo senso Donomaga è anche e soprattutto l'Unione Sovietica di quegli anni, la seconda metà degli anni Sessanta, o meglio la sua versione "perfezionata" immaginata in un prossimo futuro. È significativo quello che afferma Vsevolod Revič, uno dei più preparati storici e teorici della fantascienza sovietica:

Dovrà passare molto tempo [dalla pubblicazione del racconto] prima che noi si possa sinceramente riconoscere: Donomaga siamo noi, è la nostra nazione, o meglio, è anche la nostra nazione. Forse l'autore aveva intenzione di fare un'allusione del genere, descrivendo la sua Donomaga senza alcuna coordinata geografica, attribuendole dei tratti universali, cosa che, per quanto possa capire, mi sembra abbiano intuito in molti (mi è capitato di incontrare anche censori non stupidi), sottolineando con zelo la natura capitalista di Donomaga. [...] Ma non mi metterò ad affermare che l'autore in quegli anni vedeva e capiva tutto come noi in questo momento. [...] Nemmeno gli Strugackij in quegli anni potevano supporre che in un futuro prossimo la loro città (che è anche quella di Varšavskij) avrebbe di nuovo ripreso il nome che aveva quando fu fondata. Eppure non posso non attribuire ai racconti di Varšavskij il significato che diamo loro oggi, un significato che forse l'autore non aveva in mente. E questo perché sono i racconti stessi a permettere di farlo, rimanendo contemporaneamente se stessi, cioè figli degli anni che li hanno visti nascere¹⁴.

Al di là di pregiudizi ideologici (per alcuni Donomaga è l'incarnazione delle contraddizioni del capitalismo, per altri, sorti per reazione, quella delle storture del socialismo reale), a mio parere è fondamentale sottolineare che Donomaga è al tempo stesso nessun luogo e tutti i luoghi, è semplicemente un esperimento letterario attraverso il quale lo scrittore porta all'attenzione del lettore la problematica che lo turba: la pericolosissima commistione fra scienza e potere, in una situazione in cui la scienza è pressoché onnipotente e il potere è detenuto da un'élite. Questo è un problema centrale di tutta la fantascienza sovietica degli anni Sessanta. Ed è un problema morale, che riguarda l'etica del singolo individuo, prima che dello scienziato, che solitamente è il protagonista di moltissimi dei racconti di Il'ja Iosifovič. "Volevo mostrare nei singoli racconti l'inevitabilità del conflitto fra l'uomo e la scienza, messa al servizio di una società del genere"¹⁵, dice lo scrittore riferendosi al ciclo di racconti *Solnce zachodit v Donomage*. Quando la scienza perde di vista l'uomo, le conseguenze possono essere drammatiche: l'avvento di una casta di scienziati immortali, che vengono fatti vivere "in eterno" per garantire a Donomaga un progresso tecnologico ormai

senza senso¹⁶, la creazione di cyborg privi di umanità¹⁷, delle vere e proprie macchine senza alcun sentimento umano, macchine i cui ricordi vengono cancellati per liberare cellule di memoria da utilizzare per formule e teoremi¹⁸. I racconti di Varšavskij riflettono senza ombra di dubbio i dibattiti ideologici che sorsero, nella prima metà degli anni Sessanta, intorno all'eventualità di una cibernetizzazione della società¹⁹, ma non per questo perdono oggi di attualità, perché, come sottolineato da Vsevolod Revič, "i racconti "cibernetici" di I. Varšavskij non si trasformano in una discussione su questioni particolari, ma conducono il lettore a considerazioni filosofiche molto importanti ed interessanti per tutti"²⁰

Questo racconto ha un carattere programmatico, non a caso porta lo stesso titolo dell'ultimo libro dello scrittore²¹. Il soggetto, come nella maggioranza dei racconti di I. Varšavskij, è sempre il medesimo, il primato dell'uomo, la natura dell'uomo, i suoi veri valori e la bellezza umana. La castrazione spirituale del vecchio scienziato Clarence appare ancora più terribile, perché fatta con il suo consenso. L'operazione viene effettuata per ripulire un cervello di grande valore, per permettergli di continuare un'attività scientifica produttiva, liberandolo dalla "zavorra" sentimentale, accumulata nel corso di una lunga vita, ricordi d'infanzia, emozioni provate durante un incontro con la propria fidanzata, sofferenze dovute alla morte del loro figlio cosmonauta, eliminare, eliminare, eliminare, zac, zac, zac! Che cosa è rimasto di umano dopo un'"inversione" del genere? Di umano, niente. Davanti a noi si viene a trovare quello stesso robot delle cui pretese I. Varšavskij si fa beffe in altri suoi racconti²². Ma se le candidature di spilungoni di alluminio sintetico al trono umano possono suscitare il riso, il processo di degradazione degli uomini al livello di robot può infondere paura e terrore²³.

Ed è a questo punto che entra in gioco la letteratura, la figura dello scrittore, la cui funzione, secondo una massima lanciata da Ray Bradbury e valida per tutti gli scrittori di fantascienza, non è quella di prevedere, bensì di prevenire, di descrivere situazioni possibili: "come risolvere problemi scientifici è affare degli scienziati. Lo scrittore deve interessarsi di quello che può venir fuori da tutto ciò. Ogni racconto di questo libro è la descrizione

¹⁶ Idem, *Non ci sono sintomi preoccupanti*, eSamizdat, 2004 (II), 2, p. 180.

¹⁷ "L'uomo e la macchina costituiscono un'unica cosa", Ivi, p. 183.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ "Io non credo che un giorno l'umanità si trovi ad affrontare problemi che non sia in grado di risolvere. Tuttavia mi sembra che il desiderio smisurato di cibernetizzare tutto possa generare delle situazioni assurde", I. Varšavskij, "Predislovie", Idem, *Molekuljarnoe kafè*, Leningrad 1964, p. 5.

²⁰ V. Revič, "Sekrety žanra", *Fantastika*, Moskva 1965, I, p. 278. Al centro dell'attenzione dello scrittore c'è sempre l'uomo, e ciò è particolarmente evidente proprio in *Non ci sono sintomi preoccupanti*.

²¹ L'ultimo libro edito quando l'autore era ancora in vita. Si riferisce a *Trevožnych simptomov net*, edito da Molodaja Gvardija, a Mosca, nel 1972.

²² Ad esempio, il robot Robi dell'omonimo racconto del 1962, I. Varšavskij, "Robi", *Nauka i žizn'*, 1962, 4, pp. 102-107.

²³ V. Revič, "Vse napisannoe Il'ej Varšavskim", *Fantastika 1975-76*, Moskva 1976, p. 363.

¹⁴ V. Revič, "Ešče o petle gisterezisa", I. Varšavskij, *Kontaktov ne budet*, Moskva 1992 [articolo reperibile alla pagina web <http://oldsf.narod.ru/VARSHAV/rev03.htm>].

¹⁵ I. Varšavskij, "Predislovie", Idem, *Trevožnych simptomov net*, Moskva 1972, p. 5.

di una delle possibili varianti”²⁴. La fantascienza, al di là di etichette e stereotipi, è quindi una letteratura del possibile, che mostra all’uomo le conseguenze, e gli eventuali pericoli, del progresso scientifico-tecnologico:

alcuni scrittori di fantascienza vengono così rapiti da sogni di risoluzione di questo o quel problema scientifico-tecnologico che quasi si scordano dell’uomo. Inoltre tutta la letteratura (e la fantascienza non costituisce in questo caso un’eccezione) è prima di tutto *čelovekovedenie* [scienza dello studio dell’uomo]. Riflettendo sul futuro, Il’ja Varšavskij concentra la sua attenzione non tanto sulle velocità delle astronavi o sui principi di costruzione dei robot, quanto sugli uomini, sui loro principi morali, sul loro mondo spirituale. Nella vita dell’uomo ci sono dei problemi che non smetteranno mai di turbare uomini sensibili e pensanti, non diventeranno mai patrimonio del passato. Ma in nuove condizioni i nostri discendenti probabilmente risolveranno questi problemi non come, o non proprio come, li risolviamo noi²⁵.

Nella maggior parte dei suoi racconti, Varšavskij mette in guardia il lettore dalle possibili conseguenze del progresso scientifico-tecnologico ricorrendo a una vena umoristica che non ha uguali nella storia della fantascienza sovietica. La sua scrittura è assolutamente inimitabile, e la nota ironica e grottesca è una sua caratteristica, un’ulteriore sottolineatura dei possibili pericoli legati a uno sviluppo scientifico avulso da regole morali: “penso che in questi casi il grottesco sia assolutamente adeguato, anche se si troveranno sempre delle persone che considerano questo metodo di discussione non abbastanza corretto”²⁶. La sua vena umoristica a tratti è assolutamente irresistibile, attraversando tutte le possibili tonalità, dalla leggera ironia al sarcasmo più velenoso: “I. Varšavskij è prima di tutto un umorista. La schiacciante maggioranza dei suoi racconti si regge su un ripensamento, sottoforma di parodia, di temi e trame tradizionali della moderna fantascienza. In Varšavskij l’umorismo ha un diapason molto largo, dal sorriso bonario fino all’ironia velenosa e al sarcasmo più feroce”²⁷. Nei racconti di Varšavskij ironia e sarcasmo, leggerezza e impegno si fondono in maniera armonica, contribuendo a creare uno stile inimitabile, come giustamente osservato da E. Brandis e V. Dmitrevskij:

Nonostante la sua giovinezza letteraria, I. Varšavskij è uno scrittore che possiede un’individualità artistica chiaramente sviluppata. Questa si rivela prima di tutto nello stile aforistico e nelle note ironiche. Ogni racconto è una costruzione logica originale, che dimostra oppure confuta una qualche ipotesi scientifica. I. Varšavskij è molto parco nella scelta dei mezzi espressivi, laconico, rifugge gli abbellimenti stilistici. Prendendo come base del racconto una tesi scientifica, la porta fino alla sua conclusione logica, descrivendo conseguenze che possono apparire addirittura assurde. [...] In tutti i racconti

di I. Varšavskij l’effetto viene raggiunto per mezzo di una conclusione inaspettata o di una frase finale che suona come una sentenza, frase sulla quale, in sostanza, si regge tutta l’idea del racconto. I personaggi di solito sono convenzionali e schematici, ma questa è una conseguenza della particolarità della sua cifra stilistica, e non certo della sua incapacità artistica. Per lui è più importante smascherare le idee piuttosto che i personaggi. Perciò i personaggi dei suoi racconti, che spesso non hanno nemmeno un nome, rivestono una funzione prettamente accessoria²⁸.

Queste osservazioni trovano una pronta conferma proprio nel racconto qui presentato. La frase finale suona veramente come una sentenza, quel “non ci sono sintomi preoccupanti”, pronunciato dallo scienziato Leroy, getta un’ombra di assoluta disperazione sul destino dell’uomo. Il’ja Varšavskij può essere considerato un antesignano del movimento cyberpunk, avendo concentrato la sua attenzione sul rapporto fra uomo e macchina, e sui possibili pericoli derivanti da questa compenetrazione in una società non libera, asservita alle logiche di potere, al potere di un’élite. Tematiche, queste, che rappresentano una parte essenziale della poetica del cyberpunk. Ma il cyberpunk di Varšavskij è comunque molto diverso da quello dei suoi colleghi degli anni Ottanta e Novanta: la sua attenzione è sempre, esclusivamente, nei confronti dell’uomo, del singolo individuo, che non è mai un eroe ribelle, ma semplicemente una vittima di errori, propri e altrui. Quello di Varšavskij è un cyberpunk impensabile al di fuori della cornice che lo ha generato, al di fuori del fenomeno dello *šestidesjatičestvo*, quella stagione irripetibile di straordinaria fioritura di talenti artistici, un cyberpunk “dal volto umano” che resta uno dei picchi assoluti della fantascienza sovietica, per ampiezza di temi, per originalità artistica, per ironia, per capacità di cogliere il dilemma morale alla base delle scelte della vita.

Dopo la morte di Il’ja Iosifovič ho preso la guida del seminario di giovani scrittori di fantascienza che lui reggeva dall’inizio degli anni Settanta. Sono passati quindici anni. Sono quindici anni che leggo i manoscritti di questi giovani scrittori, ne ho letti a centinaia. In questi anni sono comparse decine di nuovi nomi, a volte di grande talento. Come tutti i giovani scrittori, iniziano dall’imitazione. Imitano Aleksej Tolstoj, Stanisław Lem, Ivan Efremov, spesso con esito felice. Molto raramente qualcuno di loro tenta di imitare Il’ja Iosifovič, e non riescono a ottenere nulla! Evidentemente è una cosa impossibile. Evidentemente, per scrivere come Varšavskij, bisogna essere Varšavskij, e questo è oltre il limite del possibile. E a noi, a quelli che sono sopravvissuti della generazione degli anni ’60, non rimane che consolarci con il pensiero che siamo stati testimoni di un evento irripetibile della Natura, il cui nome era Il’ja Iosifovič Varšavskij²⁹.

Non credo ci sia nulla da aggiungere.

²⁴ I. Varšavskij, “Predislovie”, op. cit., p. 5.

²⁵ A. Smoljan, “Tri putešestvija”, I. Varšavskij, *Solnce zachodit v Donomage*, Moskva 1966, p. 271.

²⁶ I. Varšavskij, “Predislovie”, op. cit., p. 6.

²⁷ E. Brandis, V. Dmitrevskij, “Predislovie”, op. cit., p. 5.

²⁸ E. Brandis, V. Dmitrevskij, “Vek nynešnjij i vek grjaduščij”, *Novaja signal’naja. Sbornik naučno-fantastičeskich rasskazov*, Moskva 1963, p. 262.

²⁹ B. Strugackij, “Neskol’ko slov”, op. cit., p. 7.

“Non mi piacciono i suoi reni”, disse Craps.

Lerois gettò uno sguardo allo schermo.

“Normali. C'è di peggio. E comunque sono rigenerati. Che cosa ci hanno fatto l'ultima volta?”.

“Adesso controllo”, Craps compose un codice sul disco dell'apparecchio.

Lerois si lasciò andare sullo schienale della sedia e borbottò qualcosa fra i denti.

“Che cosa ha detto?”, chiese Craps.

“Le sei. È ora di eliminare l'effetto dell'anestesia”.

“E che ne facciamo dei reni?”.

“Ha ricevuto l'informazione?”.

“Ricevuta. Eccola. Recupero completo delle funzioni renali”.

“Me la dia”.

Craps conosceva la maniera del capo di non affrettarsi nella risposta e aspettava pazientemente.

Lerois mise da parte il nastro e fece una smorfia di insoddisfazione:

“Ci tocca rigenerarli. E in contemporanea cerchi di organizzare un programma di correzione genetica”.

“Lei pensa che...”.

“Certamente. Altrimenti dopo cinquant'anni non sarebbero arrivati in queste condizioni”.

Craps si sedette davanti al perforatore. Lerois rimaneva in silenzio, ticchettando con la matita sul tavolo.

“La temperatura nella vasca è salita di tre decimi di grado”, disse l'infermiera.

“Raffreddamento rapido fino...”, Lerois si fermò. “Aspetti un attimo... Beh, che mi dice del programma, Craps?”.

“La variante di controllo è nella macchina. Affinità novantatre percento”.

“Va bene, rischiamo. Raffreddamento rapido per venti minuti. Mi ha capito? Venti minuti di raffreddamento rapido. Gradiente, mezzo grado al minuto”.

“Capito”, rispose l'infermiera.

“Non mi piace avere a che fare con i fattori ereditari”, disse Lerois. “Non sai mai di preciso come va a finire”.

Craps si girò verso il capo:

“Secondo me, tutto questo è abominevole. Soprattutto l'inversione della memoria. Io non avrei mai dato il mio assenso”.

“Nessuno gliel'ha chiesto”.

“E meno male! Avete creato una casta di immortali, e vi prostrate davanti a loro, mettendovi a quattro zampe”.

Lerois chiuse stancamente gli occhi.

“Lei per me è un enigma, Craps. A tratti ho paura di lei”.

“E che c'è in me di così terribile?”.

“La grettezza”.

“La ringrazio...”.

“Meno sei”, disse l'infermiera.

“È sufficiente. Attivate la rigenerazione”.

Lampi viola divamparono sul soffitto della sala operatoria.

“Iniziate il processo di inversione sulla matrice della variante di controllo del programma”.

“Bene”, rispose Craps.

“Predisposizione genetica”, borbottò Lerois. “Non mi piace avere a che fare con cose del genere”.

“Neanche a me”, disse Craps. “Proprio non mi va giù una cosa del genere. A chi giova?”.

“Mi dica, Craps, lei conosce il concetto di 'lotta per la sopravvivenza?'”.

“Certo. L'ho imparato a scuola”.

“Non intendevo questo”, lo interruppe Lerois. “Io sto parlando di lotta per la sopravvivenza dell'intera specie biologica chiamata Homo Sapiens”.

“E per questo c'è bisogno di restaurare mostri vecchi di cent'anni?”.

“Fino a che punto lei è ottuso, Craps! Quanti anni ha?”.

“Trenta”.

“E quanti anni è che lavora come fisiologo?”.

“Cinque”.

“E prima?”.

Craps scrollò le spalle.

“Lo sa meglio di me”.

“Ha studiato?”.

“Ho studiato”.

“E quindi, venticinque anni buttati al vento. Eppure, per capire qualcosa, lei dovrebbe diventare anche matematico, cibernetico, biochimico, biofisico, per farla bre-

ve, dovrebbe frequentare altri quattro corsi universitari. Provi a calcolare quanti anni avrò allora. E di quanto tempo avrò bisogno per ottenere quella che per semplificazione viene chiamata "esperienza", e che in realtà è la capacità, verificata nel corso dell'esistenza, di pensare in modo veramente scientifico?"

Il viso di Craps si ricoprì di macchie rosse.

"Così lei ritiene. . .".

"Io non ritengo un bel niente. Come aiutante lei mi va benissimo, ma un aiutante, di per sé, non conta niente. La scienza ha bisogno di capi, gli esecutori si trovano sempre. La situazione si fa più complessa. Più si va avanti, più ci sono problemi, problemi piuttosto seri, la cui soluzione non può essere differita, problemi dai quali, forse, dipende la sopravvivenza stessa del genere umano. E la vita non aspetta. Ti bombarda in continuazione: lavora, lavora, ogni anno lavora sempre di più, in modo sempre più intenso, in modo sempre più produttivo, altrimenti c'è la stagnazione, altrimenti c'è la decadenza, e la decadenza equivale alla morte".

"Ha paura di perdere la competizione?", chiese Craps.

Un sorriso beffardo sfiorò appena le labbra di Lerois:

"Davvero lei pensa, Craps, che mi interessi quale dei sistemi sociali trionferà su questo mondo? Conosco il mio prezzo. E lo dovrà pagare chiunque vorrà che io lavori per lui".

"Uno scienziato-lanzicheneco?"

"E perché no? E, come ogni onesto mercenario, sono fedele alle bandiere per cui combatto".

"E allora parli del destino di Donomaga, e non dell'intera umanità. Eppure lei dovrebbe sapere che fuori i confini di Donomaga il suo metodo non troverebbe nessun tipo di appoggio. E riconosca anche che. . .".

"Ne ho abbastanza, Craps! Non ho voglia di sentire logore sentenze. Piuttosto, mi dica perché, quando ripristiniamo il funzionamento del cuore, rigeneriamo il fegato, ringiovaniamo l'organismo, tutti sono estasiati: è una cosa estremamente umana, è la più grande vittoria della ragione sulle forze della natura! Ma basta che ci spingiamo un attimo più in profondità che subito i tipi come lei si mettono a strillare: ah! Hanno invertito la memoria di uno scienziato, ah! Operazioni sacrileghe, ah!. . . Non si dimentichi che i nostri esperimenti costano un mucchio di soldi. Noi dobbiamo far usci-

re da qui degli scienziati che siano veramente in grado di lavorare, e non dei vecchi rimbambiti che sono stati ringiovaniti".

"Va bene", disse Craps, "forse lei ha ragione. Il diavolo non è poi così brutto. . .".

"Soprattutto quando gli si può dare il cervello di un angelo", ridacchiò Lerois.

Risuonò il trillo del timer.

"Venti minuti", disse l'infermiera, impassibile.

Craps si avvicinò all'apparecchio:

"Sulla matrice del programma di controllo ci sono solo degli zero".

"Ottimo! Spegnete i generatori. Crescita della temperatura - un grado al minuto. È ora di togliere l'anestesia".

2

Dalle viscere del non essere rinacque il mondo tenero ed enorme. Era presente in tutto: nel liquido rigenerante che rinfrescava piacevolmente il corpo, nel canto silenzioso dei trasformatori, nell'intenso pulsare del sangue, nell'odore dell'ozono, nella luce opaca delle lampade. Il mondo circostante irrompe prepotentemente nel corpo che si sta risvegliando, un mondo grandioso, abituale eppure eternamente nuovo.

Clarence alzò la testa. Due figure scure, che indossavano dei camici antisettici lunghi fino ai talloni, stavano in piedi, chinati sopra la vasca.

"Beh, come va, Clarence?", chiese Lerois.

Clarence si sgranchì leggermente.

"Meravigliosamente! Come fossi rinato".

"È proprio così", borbottò Craps.

Lerois sorrise:

"Impaziente di fare quattro salti?"

"Il diavolo sa che impeto di forze! Potrei rivoltare una montagna".

"Lo potrà fare dopo", il viso di Lerois divenne serio. "Ma adesso vada sotto la doccia e si prepari all'inversione".

. . . Chi ha detto che una persona sana non percepisce il proprio corpo? Che fesseria! Non c'è piacere più grande che sentire il battito del proprio cuore, il movimento del diaframma, il leggero tocco dell'aria sulla trachea ad ogni respiro. Riflettere con ogni cellula di una pelle giovane ed elastica le scosse dell'acqua che sgorga dall'ani-

ma e sbuffare leggermente, come un motore che procede a folle, un motore che ha un'enorme riserva inutilizzata di potenza. Caspita, che grande sensazione! E comunque in cinquant'anni la tecnologia ha compiuto un salto incredibile. È impossibile paragonare la scorsa rigenerazione con questa! Allora non era niente di più di una toppa, mentre adesso... Oh, come è bello! Quello che hanno fatto con Elsa è semplicemente un miracolo. Peccato che si sia rifiutata di sottoporsi all'inversione. Le donne vivono sempre del passato, conservano i ricordi, come i souvenir. Perché portarsi appresso questa inutile zavorra? Tutta la vita nel futuro. Una casta di immortali, un'idea mica male! Chissà come sarà dopo l'inversione. Sinceramente, negli ultimi tempi il cervello già stava lavorando così e così, nemmeno un articolo quest'anno. Cento anni non sono uno scherzo. Non fa niente, adesso si convinceranno di quello che è ancora capace di fare il vecchio Clarence. Una splendida idea, presentarsi da Elsa nel giorno del settantesimo anniversario delle nozze, e presentarsi rinnovato, non solo fisicamente, ma anche spiritualmente...

“Basta, Clarence. Lerois la sta aspettando nella sala dell'inversione, si vesta!”, Craps porse a Clarence un grosso camice felpato.

3

Avanti-indietro, avanti-indietro pulsa l'elettricità nel circuito oscillatorio, Il ritmo è stabilito, il ritmo è stabilito, il ritmo è stabilito...

Un flusso di elettroni si stacca dalla superficie del filo arroventato e si getta nel vuoto, disperso da un campo elettrico. Stop! La strumentazione registra un potenziale negativo. Un lasso di tempo inconcepibilmente breve, e l'impaziente sciame si getta di nuovo verso l'anodo. Il ritmo è stabilito, genera nel cristallo al quarzo delle vibrazioni sonore che non sono udibili dall'orecchio umano, decine di volte più flebili del ronzio di una zanzara.

Le mute onde ultrasonore corrono lungo il filo argentato e la zecca metallica penetra nella pelle, passa attraverso la scatola cranica. E procede, procede, verso il sancta sanctorum, verso il più grande miracolo della natura, il cervello umano.

Eccola, la misteriosa massa grigia, lo specchio del mondo, il ricettacolo di dolore e gioia, speranze e de-

lusioni, voli pindarici e cadute rovinose, visioni geniali e clamorosi errori.

L'uomo che siede sulla poltrona guarda verso la finestra. I vetri a specchio riflettono lo schermo con l'immagine gigante del suo cervello. Vede le scie luminose dei microscopici elettrodi e le mani di Lerois sul quadro di comando. Le mani tranquille e sicure di uno scienziato. Avanti, avanti, ordinano queste mani, ancora cinque millimetri. Attenzione! Qui c'è un vaso sanguigno, è meglio evitarlo!

A Clarence si è intorpidita una gamba. Compie un movimento per cambiare posizione.

“Stia fermo, Clarence!”, la voce di Lerois è attutita. “Cerchi di non muoversi ancora per qualche minuto. Spero che lei non senta alcuna sensazione spiacevole...”.

“No”, ma quali sensazioni, quando sa perfettamente che è completamente priva di sensibilità questa massa grigia, l'analizzatore di tutte le forme di dolore.

“Adesso iniziamo”, dice Lerois. “L'ultimo elettrodo”.

Adesso inizia la fase più importante. Duecento elettrodi vengono collegati all'apparecchio centrale. D'ora in avanti l'uomo e la macchina costituiscono un'unica cosa.

“Tensione!”, ordina Lerois. “Clarence, si metta comodo”.

Inversione della memoria. Per fare questo la macchina deve rovistare tutti gli angoli più nascosti del cervello umano, sbobinare a getto continuo il flusso di ricordi, fornire un senso all'inconscio e decidere cosa eliminare per sempre e cosa lasciare. Depurare i depositi dalle vecchie cianfrusaglie.

Si accende una lampadina verde sul quadro di comando. La corrente elettrica viene fornita alla corteccia cerebrale.

... Un bambino piccolo è sconcertato davanti a un vasetto rotto di marmellata. Un denso liquido marrone si sparge lungo il tappeto...

Stop! Adesso il complesso di sensazioni verrà ripartito in componenti e confrontato con il programma. Che cosa ne risulta? Paura, smarrimento, un bambino comprende per la prima volta nella sua vita che tutto il mondo che lo circonda è destinato a perire. Eliminare. Lo schiocco del relè è appena percettibile. Al cervello viene fornito un impulso elettrico e l'eccitazione ner-

vosa cessa di circolare in quella sezione. Viene aumentata la capacità della memoria, necessaria per cose più importanti.

Una frotta di ragazzini corre per la strada. Bisbigliano qualcosa fra di loro. Al centro, uno spilungone con una chioma rossa incolta e con le orecchie a sventola. Come è difficile fare finta di non avere per niente paura di questa marmaglia! Le gambe sembrano essere fatte di ovatta, nausea che arriva fino alla gola. Bisognerebbe scappare. Sono sempre più vicini. Un sinistro silenzio e un muso con le orecchie a sventola che digrigna i denti. Sono a un passo. Un colpo sul volto. . .

Eliminare! Zac, zac, zac.

La riva di un fiume, i galleggianti danzano sull'acqua. Un'ombra scura. I piedi calzano delle scarpe logore. Le canne da pesca, lanciate, galleggiano seguendo la corrente. Nebbia rossa davanti agli occhi. Un pugno sull'odiato muso, un secondo, un terzo. Il nemico sconfitto, piagnucolante, il sangue che si diffonde sul viso. . .

Pochi millisecondi per l'analisi. Lasciare: convinzione nelle proprie forze e felicità nella vittoria servono a uno scienziato non meno di quanto servano a un pugile su un ring.

. . . Il riflesso di una luce sulle sommità degli abeti. Volti infervorati dal vino e dalla giovinezza. Un fascio di scintille si alza dal fuoco, quando vi vengono gettati dei ramoscelli. Il crepitio del fuoco e una canzone: "La stella dell'amore nella volta celeste". Il volto di Elsa. "Andiamo, Clarence. Ho voglia di silenzio". Il fruscio delle foglie secche sotto i piedi. Un abito bianco sullo sfondo di un tronco. "Quando si deciderà a baciarmi, Clarence?". L'odore amaro del muschio all'aurora. Colazione in un piccolo ristorante di campagna. Latte caldo con biscotti fragranti. "Adesso sarà così per sempre, vero, caro?"

Si accendono e si spengono delle lampadine sul quadro di comando. L'amore per una donna è una cosa positiva. Eccita l'immaginazione. Il resto, eliminare. Tutte queste fesserie occupano troppi legami nervosi. Zac, zac. Tutto viene ristretto alle dimensioni di una fotografia in un album di famiglia: *un abito bianco sullo sfondo di un tronco. "Quando si deciderà a baciarmi, Clarence?"*.

Un raggio invisibile corre per le cellule del commutatore elettronico, aspira tutti i recessi dell'anima umana. Che cosa c'è ancora? Fornire elettricità alla trentadue-

sima coppia di elettrodi. Lasciare, eliminare, lasciare, eliminare, eliminare, eliminare, zac, zac, zac.

. . . La prima lezione. Il vestito nero, scrupolosamente stirato da Elsa. L'ansia celata negli occhi azzurri. "In bocca al lupo, caro". L'anfiteatro dell'auditorio. I volti attenti e beffardi degli studenti. All'inizio la voce rauca, leggermente rotta. Introduzione alla teoria delle funzioni delle variabili complesse. La bocca aperta di un ragazzo in prima fila. Il rumore che gradualmente si spegne. Il ticchettio del gesso sulla lavagna. La felicità nel capire che la lezione procede bene. Gli applausi, le congratulazioni dei colleghi. Quanto tempo è passato! Settant'anni fa. Il venti settembre. . .

Zac, zac. Sono stati lasciati solo la data e un breve prospetto della lezione.

Avanti, avanti.

"... Guarda: è nostro figlio. Vero che ti assomiglia?". Un bouquet di rose al capezzale del letto. Aveva comprato quei fiori in un negozio sul ponte. La fioraia bionda li aveva scelti per lui. "Le donne amano i bei fiori, sono sicura che le piaceranno".

Zac, zac. Abbasso gli inutili ricordi che riempiono la memoria. Il cervello di un matematico deve essere libero da queste fesserie sentimentali.

. . . Il grido acuto, animale di Elsa. I telegrammi di condoglianze, le telefonate, la folla di reporter sulle scale. "Tutto il mondo è orgoglioso di vostro figlio". Sulle prime pagine dei giornali, la foto incorniciata da un bordo nero di un ragazzo con una tuta spaziale troppo larga presso la scala di un razzo. Una folla silenziosa in chiesa. La scarna figura del sacerdote. "Eterna memoria ai conquistatori del cosmo". . .

Si accendono e si spengono le lampadine sul quadro di comando. Sfrecciano le cariche elettriche nelle linee di arresto della memoria, i blocchi di catene logiche sono carichi fino al limite. Ancora una volta il risultato ottenuto viene confrontato con il programma, e di nuovo l'analisi logica.

"Beh, cosa è successo?", lo sguardo di Lerois è rivolto al quadro di comando. Pare che la macchina non possa compiere una scelta.

"Finalmente, grazie a Dio!", Lerois tira un sospiro di sollievo sentendo il solito scatto del relè. "Domani, Craps, controlli sul nastro magnetico che cosa sia successo al programma in quel punto".

Zac, zac, zac. *“Eterna memoria ai conquistatori del cosmo”.* Zac. Ancora un'altra cellula di memoria libera.

Milioni di analisi al minuto. Avvenimenti e date, volti dei conoscenti, libri letti, frammenti di film, gusti e abitudini, costanti fisiche, tensori, operatori, formule, formule, formule.

Tutto questo deve essere messo in ordine, classificato, il superfluo deve essere eliminato.

Zac, zac. Il cervello di un matematico deve possedere un'enorme memoria professionale. Bisogna garantire la capacità necessaria almeno per cinquant'anni. Chi può sapere cosa ci aspetta? Abbasso tutta la zavorra! Zac, zac.

Danzano le curve sugli schermi degli oscillografi. Leroy non è completamente soddisfatto. Sembra che si debba interrompere il lavoro, il cervello è estenuato.

“Basta!”, ordina a Craps. “Chiami gli infermieri, che lo riportino in corsia”.

Craps suona un campanello. Mentre gli infermieri si occupano del corpo privo di sensi, spegne il macchinario.

“È tutto?”.

“È tutto”, risponde Leroy. “Sono stanco, come il signore iddio al sesto giorno della creazione. Ho bisogno di divertirmi un po'. Forza, Craps, facciamo un salto in un qualche cabaret. Anche a lei non farà certo male una piccola scossa dopo un lavoro del genere”.

4

Uno, due, tre. Sinistra, sinistra. Uno, due, tre. Camminare, che cosa stupenda! Inspirare, pausa, espirare, pausa.

Toc, toc, toc, atrio sinistro, ventricolo destro, atrio destro, ventricolo sinistro. Uno, due, tre. Sinistra, sinistra.

Clarence cammina per strada con passo leggero e disteso. Inspirare, pausa, espirare, pausa. Che varietà di odori, gradazioni, forme. Il cervello rinnovato assimila avidamente il mondo circostante. Sangue caldo pulsa nelle arterie, si disperde nel labirinto dei vasi e torna di nuovo al punto d'inizio.

Toc, toc, toc. Circolazione polmonare, circolazione sistemica, atrio destro, ventricolo sinistro, atrio sinistro, ventricolo destro, toc, toc, toc. Inspirare, pausa, espirare, pausa.

Stop! Clarence è sbalordito. Sullo sfondo verde del fogliame ci sono petali purpurei, fonte di un aroma straordinario. Clarence si mette in ginocchio e, come un animale, inizia ad annusare il cespuglio.

Negli occhi della ragazza che gli sta venendo incontro ci sono scherno e involontaria ammirazione. È molto bello, quest'uomo che sta in ginocchio di fronte a quei fiori.

“Ha perduto qualcosa?”, chiede lei, sorridendo.

“No, voglio solo ricordarmi di un odore. Lei non sa che nome hanno queste...”, Maledizione! Ha dimenticato il nome. “Queste... piante?”.

“Fiori”, lo corregge lei. “Delle normali rose rosse. Davvero non le è mai capitato di vederle?”.

“No, non mi è mai capitato. Grazie. D'ora in poi me lo ricorderò: rose rosse”.

Lui si alza in piedi e, dopo aver toccato leggermente con le dita i petali, continua per la sua strada.

Uno, due, tre. Sinistra, sinistra.

La ragazza, stupita, lo guarda allontanarsi. Un tipo strano, che peccato. Forse lui avrebbe potuto essere un po' più cortese nei suoi confronti.

“Rose, rose rosse”, ripete lui camminando...

Clarence spalanca la porta della sala. Oggi qui si tiene un seminario.

Levy, simile a un severo carlino, sta in piedi di fronte alla lavagna piena zeppa di equazioni. Si gira e saluta Clarence con la mano nella quale stringe il gesso. Tutti gli sguardi sono rivolti verso Clarence. Gli studenti sono ammassati alle porte. Naturalmente non sono venuti qui per Levy. L'eroe del giorno è Clarence, il rappresentante della casta degli immortali.

“La prego di scusare il mio ritardo”, dice, sedendosi al proprio posto.

“Prego, continui”.

Getta uno sguardo veloce alla lavagna. Uhm, uhm. Pare che il vecchio si sia lanciato nella dimostrazione del teorema di Langren. Interessante.

Levy passa alla seconda lavagna.

Clarence non si accorge degli occhi puntati verso di lui. Sta calcolando qualcosa a mente. Adesso è teso come un cavallo in un ippodromo prima di una corsa.

“Sì. Comunque, aspettare, non avere fretta, controllare ancora una volta. Così, perfetto!”.

“Basta!”.

Levy si volta in maniera imbarazzata:

“Ha detto qualcosa, Clarence?”

Sulle labbra di Clarence un sorriso accecante, spietato.

“Ho detto basta. Nel secondo membro c'è un'incognita inespresa. Risolvendola come derivata parziale la sua equazione diventa un'identità”.

Si avvicina alla lavagna, cancella con noncuranza tutto quello scritto da Levy, scrive con accuratezza alcune righe e sottolinea in modo evidente il risultato.

Il volto di Levy diventa simile a una mela cotta che è stata lasciata troppo in forno. Per qualche minuto guarda la lavagna.

“Grazie, Clarence. . . Penserò a quello che si può fare in questo caso”.

Adesso Clarence sta per portare il suo colpo decisivo. Un silenzio ansioso regna nella sala.

“La cosa migliore che lei può fare è quella di non intraprendere un lavoro che non è alla sua portata”.

Knock-out.

. . . Cammina di nuovo per strada. Uno, due, tre; sinistra; sinistra; inspirare, pausa, espirare, pausa.

Il nemico sconfitto, piagnucolante, il sangue che si diffonde sul viso. Una mela cotta che è stata lasciata troppo in forno. Convinzione nelle proprie forze e felicità nella vittoria servono a uno scienziato non meno di quanto servano a un pugile su un ring.

Uno, due, tre; inspirare, pausa, espirare, pausa; uno, due, tre; sinistra, sinistra.

5

“Olaf!”

In piedi davanti alla porta c'è Elsa, splendente, splendida. Quanto è bella, una giovane Afrodite generata nel liquido di un bagno rigenerante.

Un abito bianco sullo sfondo di un tronco. “Quando si deciderà a baciarmi, Clarence?”.

“Salve, cara”, questo non è per niente il bacio che di solito si scambiano marito e moglie nel giorno delle nozze di platino.

“Beh, fatti vedere. Sei in splendida forma. Chissà che non mi tocchi assumere delle guardie del corpo per difenderti dalle studentesse. . .”.

“Che sciocchezze! Avendo una moglie del genere. . .”.

“Dai, lasciami, mi scombini la pettinatura”.

Lui va in giro per le stanze, rimette a posto i libri sulla libreria, osserva i soprammobili sul comodino di Elsa, guarda con curiosità i mobili, i muri. Tutto ciò è al tempo stesso così abituale e così strano. Come se una volta avesse visto tutto questo in un sogno.

“Una nuova passione?”, chiede mentre guarda la fotografia di un giovane in una tuta spaziale troppo grande che sta in piedi di fronte alla scaletta di un razzo.

Terrore negli occhi di Elsa.

“Olaf, che stai dicendo?”.

Clarence fa spallucce:

“Non sono di quelli che sono gelosi delle proprie mogli e dei loro conoscenti, ma converrai anche tu che appendere le fotografie dei propri cavalieri sopra il letto può sembrare una cosa strana. Ma perché mi stai guardando in questo modo?”.

“Perché. . . perché quello è Henry. . . nostro figlio. . . Dio! Davvero non ti ricordi niente?!”.

“Io mi ricordo tutto perfettamente, ma noi non abbiamo mai avuto figli. Se vuoi che comunque la fotografia faccia bella mostra di sé qui, avresti potuto inventarti qualcosa di più ingegnoso”.

“O mio Dio!”.

“Non ce n'è bisogno, tesoro”, Clarence si chinò verso la donna che piangeva. “Va bene, che rimanga pure al suo posto, se a te piace”.

“Vai via! Per grazia di Dio, vai via, Olaf! Lasciami da sola, te lo chiedo per favore, vai via!”.

“Bene. Vado nel mio studio. Quando ti sei calmata, vienimi a chiamare. . .”.

. . . Avvenimenti e date, volti dei conoscenti, libri letti, frammenti di film, costanti fisiche, tensori, operatori, formule, formule, formule. Un abito bianco sullo sfondo di un tronco. “Quando si deciderà a baciarmi, Clarence?”. Rose rosse, teorema di Langren, una mela cotta che è stata lasciata troppo in forno, la felicità della vittoria. . .

No, non capisce assolutamente cosa sia saltato in mente a Elsa. . .

Una tavola addobbata a festa. Accanto a una bottiglia di vino d'annata, una torta nuziale. Due colombe di crema reggono col becco il numero 75.

“Guarda cos'ho preparato. Anche questo vino ha settantacinque anni”.

Grazie a Dio, sembra che Elsa si sia calmata. Ma perché settantacinque?

“Molto grazioso, anche se non proprio corretto. Io non ho settantacinque anni, ma cento, e lo stesso vale per te, per quanto mi ricordi”.

Di nuovo quello sguardo strano, preoccupato. Lui taglia una grossa fetta di torta e versa il vino nei boccali.

“All’immortalità!”.

I due brindano.

“Vorrei”, dice Clarence mentre mastica la torta, “che tu quest’anno ti sottoponga all’inversione. Hai il cervello sovraccarico. Per questo ti inventi dei fatti inesistenti, confondi le date, sei eccessivamente nervosa. Vuoi che domani telefoni a Leroy? È un’operazione davvero da niente”.

“Olaf”, gli occhi di Elsa pregano, aspettano, ordinano, “oggi è il ventitré agosto, veramente non ricordi cosa è successo in questo stesso giorno di settantacinque anni fa?”.

... Avvenimenti e date, volti dei conoscenti, tensori, operatori, formule, formule, formule... .

“Il ventitré agosto? Mi sembra che in questo giorno abbia dato il mio ultimo esame. Certo! L’esame di Elgart, tre domande, la prima...”.

“Smettila!!!”.

Elsa corre via dalla stanza, premendo un fazzoletto agli occhi.

“Già...”, Clarence si versa dell’altro vino. “Povera Elsa! Bisogna a tutti i costi portarla da Leroy domani stesso”.

Quando Clarence entrò in camera da letto, Elsa era già dentro il letto.

“Calmati, cara. Davvero non valeva la pena di piangere per una cosa del genere”, e abbracciò le spalle tremanti della moglie.

“Oh, Olaf! Che cosa ti hanno fatto?! Sei un estraneo, non sei più tu! Perché hai dato il tuo assenso?! Ti sei dimenticato proprio tutto!”.

“Sei semplicemente affaticata. Non dovevi rifiutarti di fare l’inversione. Hai il cervello sovraccarico, dopotutto cent’anni non sono mica uno scherzo”.

“Mi fai paura così...”.

“... Quando si deciderà a baciarmi, Clarence?”.

6

Il respiro sinistro della disgrazia avvelenava il profumo delle rose, mischiava le fila ordinate di equazioni. La disgrazia era entrata nel sonno, con passo leggero e impercettibile. Era da qualche parte, molto vicina.

Senza aprire gli occhi, Clarence posò una mano sulla spalla della moglie.

“Elsa!”.

Provò ad aprirle le palpebre impietrite, a scaldare con il suo respiro il viso senza vita della statua, a togliere via dalle dita irrigidite un piccolo flacone.

“Elsa!”.

Nessuno può riportare in vita una pietra.

Clarence tirò a sé la cornetta del telefono... .

“Avvelenamento da morfina”, disse il medico, indossando il cappotto. “La morte è sopravvenuta circa tre ore fa. Il certificato l’ho messo nella rubrica, lì ho anche lasciato scritto il numero dell’ufficio pompe funebri. Dalla polizia ci vado io. L’evidenza del suicidio non solleva dubbi. Penso che non la disturberanno”.

“Elsa!”, Clarence era in ginocchio davanti al letto, accarezzando con la mano la fronte, bianca e fredda. “Perdonami, Elsa! Dio, quanto sono stato cretino! Vendere l’anima! Per cosa? Per diventare una calcolatrice, per avere la possibilità di prendere in giro quell’imbecille di Levy!.. *Una mela cotta che è stata lasciata troppo in forno. La felicità della vittoria, teorema di Langren, tensori, operatori, formule, formule, formule... .* quell’imbecille...”.

Clarence allungò un braccio e prese dal tavolino un foglietto bianco.

Alle dodici squillò il telefono.

Rimanendo in ginocchio, Clarence prese la cornetta. “Pronto?”.

“Salve Clarence! Sono Lerois. Come ha passato la notte?”.

“Come ho passato la notte?”, ripeté distrattamente Clarence, gettando lo sguardo sul certificato di morte, riempito di simboli matematici. “Ottimamente”.

“Stato d’animo?”.

“Magnifico!”, file precise di equazioni coprivano i fogli della rubrica, che era posata sul cuscino, accanto alla testa della defunta. “Mi telefoni fra due ore, adesso sono molto occupato. Forse sono riuscito a trovare la dimostrazione del teorema di Langren”.

“Buona fortuna!”.
Lerois ridacchiò e agganciò la cornetta.
“Allora?”, chiese Craps.

“Tutto a posto. L’operazione è riuscita perfettamente.
Non ci sono sintomi preoccupanti”.

[I. Varšavskij, “Trevožnych simptomov net”, *Zvezda*, 1964, 12, pp. 97-104. Traduzione dal russo di Stefano Bartoni]

www.esamizdat.it

I poeti di Vavilon

D. Davydov, S. L'vovskij, I. Šostakovskaja, K. Medvedev, D. Gatina,
A. Sen-sen'kov, I. Kukulin, D. Kuz'min, E. Lavut, M. Gronas

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 187–204]

Uno sguardo sulla poesia del postconcettualismo russo

di Massimo Maurizio

Come anche la fine del XIX secolo, l'ultima *fin de siècle* ci ha regalato una serie di autori particolarmente indicativi non soltanto delle nuove tendenze letterarie, ma anche di una voglia di poesia che, in Russia, sembra inestinguibile. Questa nuova generazione letteraria, che si raccoglie attorno alla rivista di Dmitrij Kuz'min (nato nel 1968) Vavilon¹, viene definita *molodye poety* [giovani poeti], espressione che riporta alla poesia della fine degli anni Cinquanta, quella definita da De Michelis *gromkaja lirika*². Eccetto questa definizione, che in quanto tale è tendenziosa e non esaustiva, i poeti degli anni Novanta in comune con i loro predecessori hanno soltanto la volontà di proporre una lirica che potremmo definire civile (questo vale soltanto per alcuni di essi, e comunque essa non sfocia mai nella foga tribunizia di Evtušenko, tanto per citare il più noto rappresentante degli *šestidesjatniki*). L'espressione "predecessori" va intesa in senso temporale, dato che Evtušenko, Voznesenskij e compagni vengono visti dalla giovane generazione come gente asservitasi al potere, sebbene venga loro riconosciuto il merito (non potrebbe essere altrimenti) di aver in parte svecchiato la stantia poetica sovietica, a molti venuta a noia già negli anni Cinquanta. Ripellino, nell'introduzione alla sua antologia *Nuovi poeti sovietici*³, scrive: "Come Evtušenko, Voznesenskij riflette i costumi e le aspirazioni dell'attuale gioventù russa. Anche lui imbastisce una serrata polemica contro i dogmatici, i talmudisti, i falsificatori. Il suo tema centrale è appunto quello del poeta offeso dai filistei e insidiato dall'ottusità dei burocrati. Ma, nell'aggredire i retrogradi, nel combattere i luoghi comuni che affliggono la società sovietica non ricorre mai alle formule dichiarative. La polemica è nei suoi versi immanente all'immagine, sempre dissolta nel giuoco dell'invenzione"⁴.

La differenza sostanziale da una poetica del genere è che i poeti degli anni Sessanta si sentivano parte di un sistema che doveva essere sì svecchiato, ma che non doveva e non poteva morire, mentre oggi il sentimento di far parte di un sistema è, se non assente,

quanto meno affievolito da un passato troppo pesante e da un presente troppo poco radioso; l'eredità e la disincantata visione della Russia "democratica" non può dare a questi poeti alcuna fiducia in un sistema imposto.

Lo scopo dei *molodye poety*⁵ è quello di voler "dare voce alla propria voce", di proporre la visione di chi si trova nello spazio vuoto, desolato del periodo successivo al concettualismo, che ha sancito la morte dell'autore come tale e affermato l'impossibilità di fare letteratura originale (Michail Ajzenberg afferma a questo proposito: "možno skazat', čto v konceptual'nom iskusstve ne avtor vyskazyvaetsja na svoem jazyke, a sami jazyki, vseгда čuždye, peregovaryvajutsja meždu soboj"⁶). Soprattutto però, il concettualismo ha elevato il vuoto, l'assenza a base (non-base) della propria poetica. Il vuoto per l'autore concettualista è una delle forme dominanti e più evidenti dell'esistenza dell'uomo degli anni Ottanta, che è l'eroe di questa poesia; Il'ja Kabakov scrive: "Every person who lives here [in USSR] lives, whether consciously or not, on two planes: 1. on the plane of his relationships with other people and nature, and 2. on the plane of his relationship with the void"⁷. Epštejn gli fa eco: "In the West; conceptualism substitutes 'one thing for another' – a real object for its verbal description. But in Russia the object that should be replaced is simply absent"⁸. Un'ulteriore distanza tra la poetica del concettualismo e gli autori degli anni Novanta è il fatto che, per le stesse basi sulle quali poggia, la poetica di Prigov, Rubiņštejn e altri manca sostanzialmente della volontà di proporre qualcosa di nuovo ("It [conceptualism] is the admission of the failure of Reason and Technology to be able to create the perfect society; the loss of Utopia"⁹), mentre la poetica di Vavilon (e dintorni) è propositiva (pur conscia della difficoltà del momento) e ricolma di pessimismo nei confronti del mondo contemporaneo. Indicativo della volontà di creare qualcosa di nuovo proprio sullo spazio vuoto lasciato dai concettualisti è il titolo di una piccola antologia di poesia edita nel 2000 dallo stesso Dmitrij Kuz'min dal significativo titolo *Obojnyj gvozdk v grob konceptualizma*¹⁰. Il contributo, per quanto piccolo, di tutti è indispensabile per la rinascita

¹ In versione cartacea, ma anche in Internet all'indirizzo www.vavilon.ru/matatext/vavilon.html, questa rivista raccoglie le opere dei cosiddetti "giovani poeti" con un'età compresa tra i 24 e i 35 anni.

² *Poesia sovietica degli anni '60*, a cura di C.G. De Michelis, Milano 1971.

³ *Nuovi poeti sovietici*, a cura di Angelo Maria Ripellino, Torino 1962.

⁴ Ivi, pp. XXIII–XXIV.

⁵ D'ora in avanti con quest'espressione farò riferimento soltanto alla generazione poetica degli anni Novanta.

⁶ *Ličnoe delo N°; literaturno-čudožestvennyj al'manach*, Moskva 1991, pp. 6–7.

⁷ M. Epštejn, *After the future*, Amherst 1995, p. 198.

⁸ Ivi, p. 200.

⁹ F. Björling; "Modernity and postmodernity as relevant concepts for describing Russian Culture", *Studia russica helsingiensia et tartuensia*, 1996 (V), p. 14.

¹⁰ *Obojnyj gvozdk v grob konceptualizma*, Moskva 2000.

di una letteratura che sia espressione dell'epoca.

Non è casuale che il debutto o comunque la maturità artistica di questi poeti si venga a collocare nel periodo immediatamente successivo alla fine dell'Unione Sovietica; un momento storico caratterizzato da una forte insicurezza sociale e istituzionale seguito alla fine di un'epoca storica. Non si sta naturalmente parlando di vuoto politico ma sociale¹¹. Il fatto che proprio in Russia sia così forte la voglia di "dire la propria" mi pare significativo della necessità, fortemente sentita da tutti, di avere una voce in capitolo, proprio in una società che si sta trasformando in democrazia. Parlare della nuova civiltà post-totalitaria non è un compito facile; il poeta deve fare i conti con una società che "prevrašet Puškin v reklamnyj ob'ekt"¹². Questo presuppone l'elaborazione di un nuovo linguaggio, che possa essere specchio di una generazione la cui visione del mondo si discosta sensibilmente da quella precedente e per cui anche la lingua è mutata: molto diffuso è, ad esempio, l'uso di parole straniere o del gergo informatico, assolutamente non poetico, anzi depoeticizzante. Inoltre i rappresentanti della nuova letteratura appartengono alla generazione cresciuta, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta¹³¹⁴. Molti di questi poeti hanno collaborato o hanno avuto i primi contatti con il mondo letterario attraverso la leggendaria rivista Gumanitarnyj fond (1990–94), organo di chi sognava una scena letteraria alternativa, che raccogliesse tutte le voci di dissenso, artistico e non, a partire dagli ultimissimi anni dell'URSS e fino ai primi della Russia democratica. Gumanitarnyj fond fu lo specchio della nascente cultura post-totalitaria e del suo tentativo di uscire dal "sottosuolo"¹⁵.

Kuz'min, a proposito del rapporto tra i *molodye poety* e i concettualisti, sostiene che questi ultimi "nastaivajut na nevozmožnosti kul'turno nevmenjaemogo i ličnostro fundirovannogo vyskazyvanija v ramkach poetičeskogo iskusstva, postkonceptualisty soveršajut prisvoenie nevmenjaemogo i bezličnogo vyskazyvanija s posledujuščim ego upotrebleniem v kačestve ličnostnogo, napivajut eto vyskazyvanie duchom i krov'ju (kotorych, kazalos' by, ono sovsem ne podrazumevaet)"¹⁶. La poetica che potremmo convenzionalmente definire "degli anni Novanta", infatti, si mette costantemente in gioco per farsi portavoce delle necessità, dei sogni, delle tensioni della propria epoca e di chi si trova a viverci. Il discorso concettualista ha sicuramente lasciato tracce molto profonde nella coscienza di qualunque poeta russo che si trova ora di fronte non solo a una realtà che non conosce e che gli appare ostile (tendenza

abbastanza diffusa nella poesia della seconda metà del XX secolo), ma anche ad avere a che fare con un linguaggio, quello poetico, che è stato sviscerato, sezionato, depoeticizzato e presentato al pubblico nelle sue parti più prosaiche. Prigov, Rubiņštejn e la loro generazione letteraria hanno incarnato le pulsioni della propria epoca (trascorsa); ora il lavoro che attende i "postconcettualisti"¹⁷ è di recupero e di ripoeticizzazione proprio di quel linguaggio, alla luce degli ultimi venticinque anni di sperimentazioni per creare una base per il nuovo orizzonte letterario del XXI secolo. Si sentono eredi tanto della poesia "bandita" degli anni Sessanta (Lianozov, smogisty), quanto di quella sperimentale americana dello stesso periodo. Queste nuove voci sono assolutamente diverse e riconoscibili, sono l'espressione dell'ego del poeta e soltanto di quello. Sono tante visioni solipsistiche di un'epoca che di per sé non è in grado di proporre certezze; è quella della poesia "postconcettualista" una soggettività al quadrato.

Danila Davydov (nato nel 1977) è una delle figure più rappresentative di questa nuova corrente letteraria. La sua affermazione come poeta avvenne nel 1996, quando lesse i propri versi al fianco del grande G. Sapgir. Da allora ha elaborato una propria poetica, fatta di espressioni non convenzionali, di voli pindarici che mantengono però sempre una concretezza di fondo. Essa affascina per il suo realismo, riflesso della visione del mondo di un giovane che non vuole conformarsi ad alcuno schema preconcepito e che vuole mantenere alta la bandiera della propria indipendenza. La sua poetica è quella dell'uomo qualunque, che vive la sua vita giorno per giorno e cerca di crearsi una filosofia del quotidiano che non tenga conto della storia e delle contingenze socio-politiche. Egli vuole scrivere la propria storia personale. Questa poesia è spontanea, non si appoggia a nulla, perché parla di sé e delle riflessioni del poeta, senza che questi si fermi a pensare se siano giuste o sbagliate. Scrivere è per Davydov "deval'vacija vnutrennego červja: / govorit' vsem i každomu / pro kiški i pr. potrocha"¹⁸. La poesia di Danila Davydov, da un punto di vista formale, è abbastanza tradizionale, la cultura dell'autore si rivela proprio attraverso il tradizionalismo delle forme, che ben si sposa con la sua concezione poetica. Questa, a sua volta, si rivela nelle fonti, che sono le più disparate e non fanno distinzione tra cultura "alta" e "bassa", rifacendosi contemporaneamente a cartoni animati, canzoni punk, a Mandel'stam, Majakovskij, allo stesso Sapgir e strizzando l'occhio addirittura alla poesia sociale di Nikolaj Nekrasov e al verso spigoloso di Deržavin. Nella vita Davydov spesso cerca lo scandalo, conduce uno stile di vita che potremmo definire *bohémien* e questo ha un inevitabile e immediato riflesso nei suoi versi, per la maggior parte autobiogra-

¹¹ I. Kukulin parla a questo proposito di tracollo degli scenari, tanto della cultura ufficiale, quanto di quella non ufficiale; I. Kukulin, "Proryv k nevozmožnoj svjazi", *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 2001, 50, pp. 453–458.

¹² Ivi, p. 446.

¹³ Per una trattazione più esauriente del problema, si veda I. Kukulin, "Ot perestroičnogo karnavala k novej akcionnosti", *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, con generi quali il primitivismo o la letteratura trash, 2001, 51, pp. 248–262.

¹⁴ Importante è l'eliminazione del confine tra cultura "alta" e cultura "bassa", il compiacimento nell'utilizzo di certe immagini particolarmente crude o volgari, derivanti proprio da questo tipo di influenza letteraria.

¹⁵ Anche il già citato Dmitrij Kuz'min mosse i primi passi nel mondo letterario proprio nella rivista Gumanitarnyj fond.

¹⁶ D. Davydov, *Dobro*, Moskva, 2002, quarta pagina di copertina.

¹⁷ In realtà il termine "postconcettualismo" è fuorviante, dal momento che alcuni dei poeti qui presentati sentono di farne parte (Davydov, Kukulin, Kuz'min, Medvedev, L'vovskij) e altri no (Sen'kov, Gatina, Lavut o Gronas). Il termine viene qui utilizzato per intendere quella generazione letteraria che è successa al concettualismo e che ne raccoglie l'eredità, piuttosto che il termine russo, che implica una serie di definizioni e precisazioni che per una presentazione di poesia come quella che si vuole fare qui mi pare non attinente. Molti di questi poeti vengono tradotti in italiano per la prima volta, eccezion fatta per Andrej Sen-sen'kov e Stanislav L'vovskij, poche poesie dei quali sono comparse su *Poesia*, 1999, 5 e nell'antologia della poesia straniera del XX secolo, edita da Feltrinelli.

¹⁸ Ivi, p. 50.

fici. Al tempo stesso però non si può fare a meno di notare una sensibilità tutta particolare. Le invettive volgari, le strofe più “arrabbiate” non sono che un grido di disgusto nei confronti di un mondo e di una società che diventano sempre più grette e materialiste. Nel XXI secolo, sembra dire Davydov, non c’è più spazio per le mezze frasi e il compromesso espressivo. La sua scrittura si differenzia da quella degli altri “vysokoj ekspressivnost’ju protestnoj notoj anarhičeskogo plana”¹⁹. Un’altra caratteristica di questo poeta è di “infilare” nei propri versi nomi di amici e conoscenti, volti e ombre, elementi noti solo a lui²⁰. Questo conferisce alla sua scrittura una sfumatura di autenticità e un autobiografismo molto forte, rendendola una sorta di flusso di coscienza ottenuto con mezzi differenti da quelli tradizionali; Davydov sembra voler condividere con i lettori, casuali e non, la sua vita, le sue serate, i suoi amici. Anche Rubinštejn fa uso di un artificio simile, sebbene le intenzioni dei due autori siano completamente diverse: l’autore concettualista inserisce nella sua opera nomi o cognomi (raramente nomi e cognomi insieme) per accrescere quella sensazione di incertezza ed indeterminazione che è parte della sua opera poetica²¹ (Epštejn afferma che: “The ‘minimum-system’ in which Russians have lived emerged as if from the canvas of a conceptualist artist, where names and labels demonstrate their own emptiness and lack of meaning”²²), mentre Davydov parla di persone ben specifiche, che indica con nome e cognome, e che diventano quindi individuabili e conferiscono a questo tipo di scrittura una sfumatura ancor più reale.

Interessante mi pare sottolineare le sperimentazioni verbali di quest’autore-filologo. Si veda, ad esempio, la poesia “dove la tentazione ci ha condotti”, in cui la parola tentazione²³, si riforma, rinasce in nuovi significati (*tentaztùne*, appunto, e *tentazvòini*) che il poeta affianca al significato primo della parola; essa, come qualunque altra si compone di tante unità, cambiando una delle quali si ottiene un significato nuovo. La parola contiene al suo interno il pronome personale “io” e si può quindi riformare, conferendo al sostantivo la declinazione del verbo. Scrivere è per Davydov una via di fuga da quel mondo troppo spesso incomprensibile, troppo lontano da quella che lui sente essere la via per la redenzione.

Ci sono anche altri modi di cercare una via alternativa alla trappola del grigiore quotidiano; la poesia di Stanislav L’vovskij (nato nel 1972) sembra essere collocata in uno spazio e in un tempo che

non è il nostro, pare aleggiare al di sopra del mondo e reggersi con invisibili fili di parole e inconsueti accostamenti di emozioni. Quest’impressione è rafforzata anche dal fatto che l’autore non utilizza quasi mai segni di interpunzione o lettere maiuscole. La difficoltà che nasce da questo strano uso della grammatica, ma anche dal verso, sfuggente e sinuoso, rende la parola di L’vovskij difficilmente accessibile alla ragione, ma lascia nella mente del lettore una strana sensazione di aver vissuto un sogno, qualcosa che soltanto con un grosso sforzo è possibile richiamare alla mente. Sono quadri di città, strade, volti, immagini nebulose non meglio precisate, come nella pittura indefinita di Munch, dove l’urlo di qualcuno che si vorrebbe vedere come altro (l’altro) è in realtà l’urlo di tutti, dove l’indeterminatezza dei tratti rende comune ciò che si vorrebbe credere riferito non a noi. Ma caratteristica di L’vovskij è anche la capacità di guardare le cose da una prospettiva inusuale, dal punto di vista cioè della poesia racchiusa nel cuore di chi si vuole far parlare: le prospettive mutano, e l’autore diventa bambino nel notare che “i bimbi hanno pena di Dio perché / la Sua famiglia viveva poveramente / e non aveva di che comprare i giocattoli”, giungendo a riflessioni che sfuggono a chi ha perso la capacità di osservare il mondo con innocenza e purezza, senza il filtro della *ratio*. La condizione umana nei versi di L’vovskij è generale; l’autore parla di sé, facendo però capire che lui è tutti e tutti sono in lui. Ma il pessimismo di quest’autore non è quello che una visione assolutizzante del genere sembrerebbe presupporre; egli cerca invece di vedere (richiamare alla memoria) particolari cari al cuore, tratti da un’infanzia lontana, ma felice e serena, o da qualche avvenimento d’un tempo indeterminato e indeterminabile, che forse si vuole espanso al di là dei confini del tempo, perché duri per sempre e porti un po’ di luce nei momenti di tristezza.

È però il “caso Kirill Medvedev” (nato nel 1975) ad essere particolarmente esemplificativo del bisogno di cercare un approccio personale alla poesia come tale, ma anche come parola per comunicare con chi vuole ascoltare. La sua è la voce di chi vuole proporre la propria visione del mondo, un commento personale alla propria epoca e a quel momento storico di cui siamo testimoni. Alla pubblicazione del primo libro del giovane autore (*Vse plocho* [Va tutto male, 2002]) sono seguite molte critiche favorevoli. Questo si spiega con il fatto che la sua poesia scarna e incisiva esprime appieno il bisogno della generazione cui appartiene il poeta di far sentire la propria voce, di trovare il modo di gridare a un mondo ormai sordo la propria esistenza e il proprio dissenso nei confronti di una società sempre più compiaciuta della propria grettezza. La scrittura di quest’autore è uno sfogo, la manifestazione di uno stato d’animo o di un pensiero, che spesso sfocia in filosofia vera e propria. Proprio perché scrivere significa per Medvedev fermare l’attimo sulla carta, il flusso di coscienza dell’autore si cristallizza nella forma parlata, con un verso assolutamente libero, in cui le parole si succedono febbrili e senza sosta e la lettura frenetica è l’unico mezzo adatto ad esprimere lo stato d’animo del poeta quando scrive. Per Medvedev dietro ogni muro o albero si nasconde la dimensione metafisica del nostro imperfetto mondo sensibile. Comprendere questo significa accantonare la sofferenza portata dal mondo stesso, almeno per un attimo. La comprensione dell’ambiente circostante e delle leg-

¹⁹ D. Kuz’min, “Postkonceptualizm”, *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 2001, 50, p. 469.

²⁰ Nel commento a fondo sezione, per volontà dell’autore, di alcuni dei cognomi che in Russia sono più conosciuti sono stati inseriti brevi accenni biografici.

²¹ Si vedano le fotografie di A. Čežin (L. Rubinštejn, *Reguljarnoe pis’mo*, Sankt Peterburg, 1996, pp. 75–89), in cui viene presentata una galleria di volti senza occhi né naso, proprio al fine di renderli irriconoscibili. È qui assente la volontà di fare di una persona irriconoscibile un simbolo del genere umano o di una parte di esso.

²² Epštejn, *After*, op. cit., p. 195.

²³ In russo la parola non è *tentazione*, ma *mela* (nelle forme *tybloko* e *vybloki*, dall’originaria *jabloko*). Mi è sembrato che *tentazione* corrispondesse ai significati metaforici della parola originale, mantenendo al tempo stesso il gioco che si basa sulla presenza del pronome personale *io* (in russo nella parola *jabloko*, appunto).

gi che lo governano avviene tramite la presenza (o l'assenza)²⁴ di piccoli particolari, insignificanti a prima vista, che sono però destinati ad avere una grande importanza. Sembra quasi che il mondo del poeta si regga su fragili equilibri che infrangere è tanto facile, quanto fatale. È questa la filosofia del quotidiano, di chi vive la città con particolare sensibilità e ne coglie ogni mutazione. Leggendo le poesie di Medvedev si ha l'impressione di scontrarsi con numerosissimi particolari "superflui", che non hanno a che fare con la narrazione e con quello che l'autore sembrerebbe avere in mente. Tutto contribuisce a creare quel senso di unità con l'ambiente che si può percepire soltanto arrivando a comprendere la totalità di ciò che ci circonda, tanto le cose che ci piacciono, quanto, e soprattutto, quelle che non ci piacciono. Una striscia di sole su una casa non è solo il riflesso del tramonto, ma un tratto dorato che potrebbe significare nuova vita, nuove esperienze. In mezzo a tutti questi dettagli il poeta azzarda timidamente una conclusione, una risposta filosofica ai propri interrogativi e alle proprie inquietudini che giunge tra mille altre osservazioni più banali e insignificanti. Kirill Medvedev non è mai sicuro della propria voce, la poesie sono infarcite di "mi sembra", "mi pare", "credo". Anche la ripetizione costante, reiterata, di interi concetti o frasi è la dimostrazione del fatto che l'autore abbia bisogno di convincere se stesso in primo luogo, e proprio nel momento in cui scrive, della veridicità e della fondatezza delle proprie intuizioni. Il fatto di scrivere e pubblicare è comunque un modo per superare questo scoglio o, per lo meno, per mettersi in gioco. D'altronde "se scrivi poesie, / secondo me, / non puoi avere nessun dubbio, / altrimenti quasi certamente / non ti riesce nulla".

Altre voci anelano alla stessa libertà, a creare un mondo (un personale microcosmo) per mezzo del proprio linguaggio, ma con mezzi espressivi completamente differenti da quelli di Davydov o Medvedev. La poesia di Dina Gatina²⁵, unico autore non moscovita tra quelli qui proposti²⁶, è l'espressione delle angosce suscitate dal mondo di oggi, filtrate attraverso la dolcezza dell'autrice, la consapevolezza di una fragilità inconciliabile con la grettezza e il grigiore dell'esistenza. Ella tenta di rendere il suo sguardo il più puro possibile con lo sforzo di chi ancora vuole credere alle fate. La linea tra la voluta e ricercata rudezza di Medvedev o la forza del verso di Davydov e questo tipo di poesia fragile, intimistico, ma al tempo stesso capace di esprimere la voglia di lottare e di cercare la propria strada, è un po' il simbolo dell'eterogeneità, il *trait d'union* delle diverse poetiche parallele.

Non lontano da questo tipo di poesia si colloca l'opera di Andrej Sen-sen'kov (nato nel 1968), anch'essa intimistica, ma nello stesso tempo visionaria, quasi irrealista per l'arditezza delle immagini. È quella di Sen-sen'kov poesia dell'infinito. Egli propone un proprio modo silenzioso, personale, discreto di vedere e di creare. Nelle sue miniature i versi sono la ricerca e l'espressione del

microcosmo che fa da sfondo al nostro mondo sensibile, in cui l'osservazione di un oggetto viene proposta da infinite angolazioni caleidoscopiche che ne cambiano le caratteristiche fino a renderlo inconfondibile, estremamente più affascinante di come viene visto abitualmente. I cicli, che non sono poi null'altro che la descrizione visuale²⁷ attraverso le parole della quotidiana materialità delle cose, rappresentano le infinite linee di un quadro multidimensionale (non più tre o quattro dimensioni, ma tante quante ne suggerisce la fantasia dell'autore). La poesia è per Sen-sen'kov il mezzo per liberarsi da tutti i vincoli razionali che legano l'anima alla fisicità dell'essere. La possibilità di esprimersi innalza l'uomo e lo pone su un piano superiore di comprensione, di se stesso in primo luogo. "I versi liberi / sono quelle piccole / astuzie tecniche con / l'aiuto delle quali / ci si può ad esempio infilare / la luna sotto braccio". A volte gli artifici adottati nella costruzione delle poesie esula dalla sfera squisitamente letteraria per volgersi alla matematica o alle scienze esatte (Sen-sen'kov è medico²⁸), a una sfera non verbale di espressione che arricchisce le possibilità della lingua e delle parole (parte del linguaggio) che si fanno linguaggio stesso e che, a sua volta, si mostra nuovo, travestito, onnipotente. La poesia di Sen'kov, metaforicamente visuale, sembra a volte esagerata, ridondante com'è di tutto; essa nasce dal tentativo di esprimere con le parole l'incomunicabile, l'incomprensibile.

In questa stessa direzione si muove parte della produzione di Il'ja Kukul'in. La sua poesia è volutamente di difficile interpretazione, per la ricchezza delle metafore assolutamente personali che fanno da sfondo a un'intricata rete di significati secondari, mescolati con grande maestria. Nella poesia qui presentata, tre epoche storiche, tre culture (quella sciamanica della Siberia, quella della Grecia classica e quella moderna, della letteratura asservitasi alle leggi di mercato), tre approcci alla vita si fondono, convivono nell'unico spazio poetico creato dalla fantasia dell'autore. Anche per Kukul'in è essenziale la libertà d'espressione e centrale è la figura dello scrittore come strumento di propaganda culturale, moderno aedo che grida la sua verità soggettiva ad un mondo indifferente, troppo impegnato a trasformare Puškin in oggetto pubblicitario.

Diverso è l'approccio di Dmitrij Kuz'min. La poesia di questo autore è espressione della propria fragilità, influenzata anche dai libri che fanno sognare e piangere i bambini. Caratteristico della nuova generazione poetica, come si è già accennato a proposito di Danila Davidov, è l'uso di tutti gli stimoli culturali che vengono recepiti, senza scartare nulla di ciò che suscita (o ha suscitato, anche in un passato lontano) un qualche moto dell'animo. La poesia di Kuz'min è il tentativo di rendere aurea quella striscia di sole che vede Medvedev in una delle sue poesie tra gli altissimi edifici della periferia di Mosca. In Kuz'min però le vicende personali vengono interiorizzate e confrontate con le vite di coloro che vede giocare

²⁴ Si veda la poesia "mi sembra di aver avvertito", presentata in traduzione.

²⁵ Dina Gatina oltre che poetessa, è autrice di canzoni free-jazz.

²⁶ Dina Gatina vive nella città di Engel's, sul Volga, non lontano da Saratov. Anche Andrej Sen-sen'kov non è originario di Mosca, ma di Dušambe (Tadžichstan; a lungo ha vissuto anche a Borisoglebsk, regione di Voronež). Ormai, però, vive e lavora nella capitale e anche come poeta è stato naturalizzato moscovita.

²⁷ Sen-sen'kov è famoso anche come poeta visuale. In questa scelta di traduzioni ho preferito dare la preferenza alle poesie più "classiche", presentando soltanto un esempio di poesia visuale qualche caso di contaminazione tra parola e simbolo non verbale.

²⁸ Si veda P. Galvagni - D. Kuz'min, "La poesia di babele. I nuovi poeti russi", *Poesia*, 1999, 5, p. 4): "Sen-sen'kov è un medico specialista in agopuntura - ogni sua poesia è una specie di iniezione, l'influsso su un punto rigorosamente definito del mondo".

in un parco o i cui destini s'incrociano, anche solo per un attimo, con quello dell'autore. La dolcezza di alcune sue immagini sottende un'attenzione ai particolari, che vengono dilatati fino a fare loro raggiungere e superare le dimensioni delle cose che solitamente le nascondono. Kuz'min è inoltre uno dei pochissimi rappresentanti della poesia gay in Russia dopo la morte, avvenuta nel 1981, di Evgenij Charitonov. Anche questo è significativo della volontà di esprimere pulsioni per tanto tempo soffocate dal regime e dal puritanesimo ipocrita dello stesso.

La poesia di Evgenija Lavut (nata nel 1972) e Michail Gronas (nato nel 1970, vive ora a New York) presenta delle differenze notevoli rispetto ai temi e ai tipi di scrittura proposti finora. La prima scrive in maniera molto concreta, sebbene la sua voce sembri giungere da uno spazio indefinito, come da oltre una cortina di nebbia. Una delle poesie che viene presentata in questa scelta di traduzioni ("siamo tutti figli di qualcuno il vizio c'è rimasto") è il tentativo da parte della poetessa di offrire un asilo in versi, una sensazione di comunità di destini che possa essere anche punto d'incontro per i compagni, la comunità del rimpianto comune. Questa speranza non toglie alla sua poesia un profondo senso di inquietudine, di una costante mancanza, comune per altro a molti dei poeti finora visti. Questo sentimento si concretizza nella poesia di Evgenija Lavut nella mancanza di fisicità di chi le sta attorno, di chi conosce e si muove come ombra in un mondo che sta affondando.

Il tono di Michail Gronas è invece aspro, isterico, i suoi versi sembrano sempre sul punto di trasformarsi in un grido. Questa lirica (che unisce prosa e poesia per creare un'opera dove i confini tra i generi si fondono) è nervosa, il ritmo salta e si divincola all'interno del verso, le parole si sgretolano²⁹ come la vita e il mondo che descrivono, facendosi specchio di una realtà (anche poetica) sempre sul punto di svanire, di una vita sul baratro.

La poesia di tutti gli autori che compaiono in questa scelta di traduzioni dimostra comunque la conferma dell'esistenza di una dimensione poetica e spirituale e della possibilità di rinnovarla partendo dalle macerie dell'epopea concettualista e della realtà contemporanea. La forza di questa poesia sta proprio nel fatto di nascere e svilupparsi in condizioni difficili, in quel tempo cioè in cui la linfa che nutre il verso va riconosciuta e filtrata con certissima pazienza e attraverso una sensibilità particolare, strumento per vedere un effimero bagliore oltre le brutture del vivere, una fioca luce al di là di quel muro di illusioni perdute e tradite che hanno lasciato in eredità il sistema e la generazione precedente.

DANYLA DAVYDOV

Nessuno poteva pensare che il Messia
sarebbe stato filologo. Si credeva: minatore, operaio.
Angeli con ali d'acciaio
cavalcavano una guglia.

Batti sul tamburo! Fa' frusciare il dizionario!
I bistrattati diventan rispettati.
Sulla piazza centrale, alla fontana,
ripeti: A, B, C.

La carta si scioglie in un attimo sulla lingua,
ha paura lo stomaco d'apprender le lingue.
Non croce è codesta, innalzata è la macchina da stampa.
Non mi abbandonare al fato

10 marzo 1998

IL BENE
(SUITE)

1.
Ecco l'uomo a cui tutto va bene,
Passa accanto al chiosco, accanto al chiosco.
S'è fermato, s'è guardato attorno,
Ed ha proseguito oltre.

2.
Loro si svegliano dopo la mezza
E si siedono e giocano a carte oppur si
Guardano un video. A volte lei
Si sistema gli occhiali sul naso, e poi,
Quando al posto degli occhiali sono apparse
Le lenti a contatto, tutto è andato davvero bene.
Dimagrisce a vista d'occhio – è un buon segno e lei
È allegra come prima, ma sempre più spesso
Parla di qualcosa di languido e tranquillo
Come se ora vivere fosse loro più duro.
Lui preferisce *le commedie*
E i film d'amore. Ma i film d'autore
Non gli interessano tanto. Sembra che a lei
Interessi più guardar documentari di animali. Come
Una zebra rincorre un'altra zebra, e copre lo schermo.
(Le citazioni in corsivo sono prese dai giornali).

3.
Rispondo alla vostra lettera. Non riesco proprio
A decidermi e venire. Dovrei decidermi semplicemente
E venire. Ma presto mi deciderò e verrò.
Questo progetto è più che realizzabile.
I venti sono placidi. E le piogge da tempo son finite,
Il foco celeste è distante. Mi deciderò e verrò.
Andrò alla stazione Jaroslavskij a prendere i biglietti.
Saluti e rispetti ecc. Datato il biglietto:
Ventisei del mese, la firma è illeggibile.

²⁹ Si vedano ad esempio le strofe di una delle poesie proposte: "non c'è altro modo e non c'è altro luogo / soltan dormire e anche là m'aspetti un poco".

4.

Ma che senso avevan poi quelle parole
 Quando la testa doleva per ore
 Quando i giorni per tutti eran domande
 E che avrebbe portato il dì venturo,
 E chi salvare con il cuore duro,
 E chi giudicare con gioia grande?

Il biografo infila nel cassetto i suoi dati,
 Le epoche, i corpi ed i loro fati
 Ficca il cappuccio e va a letto immobile
 Ma qualcosa si agita nell'oscurità.
 Quale partito si renderà
 Nella sua testa ancor più nobile?

Per quale mare da qui se n'andrà,
 Con che nome e chi lui chiamerà
 Come farà a sfiorare col dorso
 Della mano l'acqua che gli scorre accanto
 E che a cuore ha lei tutto quanto,
 Che cercherà Libertà ed il morso?

5.

Poi vennero in quattro.

Il primo era di paglia e sulla fronte sua c'era scritto: "Uomo di paglia".

Ecco chi era il primo visitatore.

Il secondo era di gesso e sulla fronte sua c'era scritto: "Uomo di gesso".

Ecco chi era il secondo visitatore.

Il terzo era di cartone e sulla fronte sua c'era scritto:

"Uomo di cartone".

Ecco chi era il terzo visitatore.

Il quarto visitatore non c'era e sulla fronte sua c'era scritto:

"Solitudine".

Ecco chi era il quarto visitatore.

Si girarono e se ne andarono.

6.

E così quello che vedo io lo canto.

Non toccar con le tue zampe sporche il mio canto.

7.

Saša e Olja sono truffatrici.

Si danno a giochi senza regole evidenti,
 Assumon l'aspetto l'una dell'altra, della gente,
 Degli oggetti attorno e dei fenomeni naturali,
 Caratteristici dell'ambiente urbano.

Ma non è questa la loro qualità principale.

Entrambe soffrono infatti d'orecchioni,

Stanno a casa, si tormentano. Non esistono, insomma.

8.

Tutto ciò che c'è di meglio in un uomo è il terrorismo,

Tutto ciò che c'è di peggio la gastrite, il silenzio.

Il caso isolato d'un suono non passa una parete,

Quando sguazzi nella pozza della tua felicità.

A poco a poco viene fuori il sudore di miele,

Afferra le altezze, getta un osso ai soldati,

Come capita da dentro un vestito,

Tra due strati di paura dietro a un comme il faut.

Un fuocherello s'è acceso di fianco,

Qualcuno è uscito sul balcone,

Ed osserva con lo sguardo fisso il cielo,

Non ci sono giudizi nei suoi occhi.

marzo-luglio1997

IN OCCASIONE DELLA TRASFORMAZIONE DEL PLANETARIO DI
 MOSCA IN UN LOCALE

È stata chiusa del cielo la filiale,
 Copernico han cacciato, hanno esiliato,
 Laplace ucciso nel suo tempo vitale,
 E Galileo da ladro impiccato.
 La copia di stelle a lungo splendè,
 L'inferno ora c'è.

L'astronomo, caduto in miseria, al gelo
 L'astronomo gin-tonic non beve e disprezza,
 Sente il profilo del paradiso oltre 'l cielo,
 Al telescopio ne osserva la bellezza.
 Di casa non esce, sta sempre a letto,
 Si strugge il reietto.

E qui al di sotto della sua cupolona,
 Che alla patria ha dato decoro,
 Rumore e grida e fumo e frastuono,
 Fin dell'ingegno e dell'età dell'oro.
 Come un asteroide nei cieli qui ruota
 Il demone di note.

Per quale ragione, dorata gioventù
 sul pavimento a specchi mesci con i piedi
 La galassia e bevi birra, e per di più
 il Rave Wave osanni e nulla vedi?
 Per quale ragione l'avo sporco, l'unno
 Non cadde tra le dune?

Non può l'esperto di spazi interstellari
 Che domina comete e la loro irruenza
 Vegliar come veglia una corrente d'aria,
 come veglia il distruttore di anima e coscienza.
 Ma può da estraneo trascorrer la sua era
 Terribile e nera.

Mentre le stelle stanno in cielo ancora,
 Mentre ancora dormono i potenti,
 È morto Lettorio ed all'interno, ora
 Infuriano lascivia, passioni deliranti.
 Della supernova senza aver paura
 Giubila Lordura.

Invano giubila, tu, uomo ottuso!
 Sappi, tra le stelle una pietra ci sarà.
 Di come bruciò racconterà il tunguso
 Una fiamma celeste la sua taigà.
 Salendo in fumo al di là dei nuvoloni,
 Chiedine ragione!

1997

UNA LEZIONE DI UMBERTO ECO ALL'MGU

*Noi l'abbiamo visto e abbiamo con lui vissuto*³⁰

O. M.

L'accoglienza dell'ospite tanto caro fu calorosa,
o meglio afosa. Sul Telegraf³¹ c'era stata un'intervista
dopo che l'RGGU³² l'aveva visto. Aveva fatto una lezione,
anche lì e c'erano Sveta e Gon.

Sveta poi disse che era grasso, nulla di che,
ma *simbadico*³³, come dev'essere. Le risposte, la cosa più importante,
erano spiritose ed esaurienti. Si erano dati un gancio ai
trinomi al quadrato³⁴,
qualcuno di noi aveva tirato pacco, chissà chi.

L'aria era afosa. Da mezz'ora dall'inizio
Era già inizio. Sudano studenti e i dottorandi,
qualcuno il posto sta cedendo ai professori preferiti,
quelli rifiutano: "Davanti al genio tutti sono uguali".

Venti minuti prima dell'inizio qualcuno va via.
Qualcuno avrebbe voluto perdere i sensi, ma ahimé,
non ci stava nemmeno uno spillo, figurarsi una ragazza prosperosa,
un metro e settantotto, senza mettersi in punta di piedi.

Dopo poco compagno Vedenjapin³⁵ e Prokop'ev³⁶. Un inchino.
C'è altra gente conosciuta più vicino alla cattedra,
Golovanov³⁷, Levšin³⁸, Veronika Bodé³⁹,
Vasja Kuznecov⁴⁰ e due o tre ancora.

A cinque minuti dall'inizio (il ritardo è inevitabile)
C'è chi estrae i registratori, le macchine fotografiche.
Sta bene chi siede sui davanziali. Il secondo di lettere⁴¹
ha visto ben altro. Dappertutto cartelli con le frecce: "Eco".

Katja ha troppo caldo, si appresta ad uscire,
ma nota Koreckij⁴² e si fa strada verso lui.
Ben presto passa un rumore per la classe, un ondeggiare,
un brivido nervoso, un fremito, un comune entusiasmo: "Eco".

Lo può persino vedere, chi ha raggiunto le poltrone
(solo un minuto prima se n'era andata una coreana).
Tutto sommato, non fa caldo, tutto sommato, non è angusto.
Lui parla. In italiano e in inglese. Con acume e finezza.

Un po' parla un po' legge (più di tutto ha letto),
traduce la Kostjuković⁴³, che ha tradotto *Il nome della rosa*.
Se fossimo arrivati prima d'un paio d'orette
Avremmo seduto di fianco al genio. Così vanno le cose.

E fa una lezione. Parla in generale di pregiudizi.
Tipo, han sempre promesso che *quello* avrebbe vinto *questo*,
ma ecco che nell'applicare una dubbia facezia
il computer non seppellirà il libro, ma al contrario, piuttosto.

La strada da Gutenberg a Internet è dritta – non c'è
differenza tra di
loro. Cioè la differenza, in realtà, c'è, in effetti,
come la differente concezione del mondo di Robinson e Venerdì:
non la si può considerare tragica sotto nessun aspetto.

C'è, è vero, il pericolo che le immagini vincano il segno, si sa.
Probabilmente l'umanità presto si dividerà persino in due classi:
in quelli che leggeranno così e quelli che leggeranno così,
cioè che non leggeranno per nulla. Sarà una massa

e i primi rimarranno intellettuali. In saecula saeculorum.
Ma, rivolgendosi alla sala, siamo voi ed io, naturalmente.
Applausi, risa. Lo scherzo per gli scemi e per quelli come loro
È passato inosservato, e tutti fan schioccare la labbra sensualmente.

La tirannia della simpatia. Due o tre scherzi.
Autografi, per chi ha fatto in tempo.
Nel corridoio ho incontrato Ščuplov⁴⁴ con un ragazzo
E ancora Olen'ka Snejk.

Che fai, ha detto, qui, ascolti questo,
sì, ascolto questo, e tu? Anch'io, sì.
OK, ciao, ciao. Ho comprato un succo di mela.
Ed ecco Koreckij e Katja, vengono qui.

venne un uomo coi denti d'oro e con la pelle bianca
con la pelle bianca e un cuore marcio
ci portò una macchina per cucire le pezze
di paura vischiosa ed appiccaticcia
della paura che verrà l'apprensione violerà e riderà
venne un uomo disse: cucitevi una coperta
io ve la comprerò per essa vi darò
molte molte coperte normali dai mille colori
condurrò un branco di renne porterò molte perline
cucimmo la coperta di paura
vendemmo la coperta di paura
ed ora non temiamo ciò che n'è venuto fuori

mattino presto. paesaggio di vetro.
una testa mozzata sul pavimento
– disegnami un bambino con delle tele, sentenza
ed agita le palpebre con grande eloquenza

³⁰ Versi tratti dall'*Ode a Stalin* di Osip Mandel'stam.

³¹ Giornale ultraliberale, poi chiuso.

³² RGGU [Rossijskij Gosudarstvennyj Gumanitarnyj Universitet]: altra importante università di Mosca.

³³ La traduzione vuole riportare la voluta inesattezza dell'originale *simpatišnyj* al posto di *simpatičnyj*, versione esatta.

³⁴ Kvadratnyj treččlen [trinomio al quadrato]: espressione gergale per il monumento agli studenti dell'MGU, morti durante la seconda guerra mondiale, luogo di ritrovo dei giovani. Nell'originale il termine contiene anche la parola *člen*, membro, dato dal fatto che il monumento ha un che di fallico nel modo in cui si presenta.

³⁵ Poeta, traduttore dall'inglese.

³⁶ Traduttore dal tedesco.

³⁷ Giornalista.

³⁸ Scrittore di prosa.

³⁹ Poeta, giornalista. Ora lavora a Radio Svoboda a Praga.

⁴⁰ Filosofo.

⁴¹ Si intende il secondo corpo dell'MGU.

⁴² Poeta.

⁴³ Traduttrice.

⁴⁴ Redattore, giornalista.

gli studenti hanno preso un diavolo
al prof di fisica l'hanno portato
dice il prof: ma cheddiavolo
da me l'avete portato

alla professoressa di biologia portatelo, presto
(non la amano in molti in questo posto)
e a lui treman le gambe, vuol fumare due note
ma a scuola non può e il pacchetto poi è vuoto.

nel romitaggio ebbe una visione:
un alto uomo magro con in testa un catino da barba in sella
ad un ronzino
e insieme a lui su un somaro un panzuto piccolino
lottarono con qualcuno di invisibile tutta la notte fino all'alba
finché non s'accese in cielo una lampada elettrica
da 220W

DAL CICLO "TEMETE IL COLOSSO DISARMATO CHE INCEDE
CON CAUTELA PER NON SCHIACCIARVI SENZA VOLERLO"

dove la tentaztùne ci ha condotti
laddove tentazvòini stan facendo schifefze
dove un qualche io aveva timore
di fregarsi per delle sciocchezze,
un confetto un bimbetto un'etichetta
una lettera del nemico più caro
l'erroneità è finita in gabbietta
ma senza gabbia io non so stare

zappa badile ed un tridente
oltre il vetro kostromà
ed un rastaman defunto
un libro e un faro giù in città
di natura ci son i dettami
e salute e vodka e tasse
un incendio lontano e i cani
e una guardia di paradossi

il rimprovero ha un sospiro amaro
che abbia occhi non si crede
la vita è infetta ora è chiaro
è una sola e senza mete
sguazza la gioia nella padella
e schizza fuori con gran corsa
ma a nessuno han fatto un tranello
nessuno è libero dalla morsa

STANISLAV L'VOVSKIJ

... Ecco dov'è l'impiccio *la runa*
D.D Morrison
A T. P.

cuore radicale di sinistra rivolta (chi
ha chiamato questa città per nome
soltanto ieri?)
notte piovosa il piccolo stelo di cenere
ha già messo radici
all'interno del filtro lasciatemi andare
dice questa piccola donna
infagottandosi in una giacca bagnata
passandosi la mano fra i capelli
dai quali gocciola acqua
avanzando lenta su velli di pioggia

direi ancora *bisogna aver pazienza*
son nel lettino da bambino tranquillo di notte
chi dorme non sente. chi è alto
verso di me sale per la scala "con una risatina"
rumoreggian le foglie ma da bambino eppure
a tu per tu con chi con chi ama ancora, ma Lei
non ha ancora scordato me, rabbi, me
con i piccoli palmi sudati e bollenti, con il Suo amore
per me io soltanto da bambino
perfettamente da solo abbracciato a un cagnolino giocattolo
da solo nel lettino dove il Sole
tramontato oltre i boschi dietro ai mari alle alte montagne e sempre
con grande pazienza L'ho dimenticata, rabbi.

qui tutta la città
è una brodaglia estranea sulle piccole stazioni di una giornata
dei passi insicuri sulle voci notturne del metrò
della sera dei giorni della bassa stagione che girano
tanto lentamente Signore
che questo piccolo tepore sanguigno
dura ancora

per il fatto
che il passato è andato
e non ci sarà più
tanto simile a un'infanzia fusasi
d'improvviso si verserà
come luce ardente alle porte della morte
quando tu con entrambe le mani prenderai la fiamma del giorno
con le parole mai più non succederà più nulla
ora noi stessi siamo diventati il tempo

autunno
una piccola bambina
che silente ci redarguisce seguendo i salmi

su una qualche nuova
oscurità finora mai vista

di mattina
navigare seguendo la corrente guardare le altezze
dove le nuvole fanno le loro cose dove soffia il fon
in casa, dove vivono i discorsi
mostrando le carte del giorno
indovinare le direzioni degli avvallamenti e la profondità dei venti
nella casa dove vive il Signore
l'amore vince la morte

IN MEMORIA DEGLI OGGETTI

la mamma

a O. P. Ja. V. T. S.

qui si può essere un bambino piccolo molto piccolo
ed aspettare tutto il giorno il ritorno della mamma
la mamma vedere in sogno
che si spoglia lentamente davanti allo specchio
una donna di nome Annemari
la sua solitudine nelle finestre del giorno
il tuono dei treni merce
alle periferie di krasnojarsk
e molto altro
si possono comporre versi su piccoli militari amuleti
a proteggerci dalla morte e da molto altro
votare tutto ciò ch'è effimero in alucce di mica l'estate
su strade ferrate e molto
quando tutto
tutte le cose del mondo
sono sistemate nel crepuscolo con tanto amore
e spessissimo sogni la mamma

4 novembre 1992

le campanelle di scuola

sulla carta del mattino di scuola
passano le periferie sonnolente il tuono delle fabbriche
stanze vuote
l'album coagulato della luce del giorno
raduna ancora affettuosi nomi
sparpagliati sulla bianca
carta dell'inverno
inconcepibilmente lontano
verso la sera
la brace della sigaretta infine si spegne

alba
la vasistas con il suo biancore promette
ancora qualche incontro in case popolari
e un breve ricordo soltanto noi
in questo luogo di nascita d'infanzia profumate di medicine
d'esseri misteriosi e spaventosi ci troviamo

ed essi dicono indovina indovina
in quale mano stringo la salvezza

come diuccio di legno metterà sull'anima
della carne rossa e del sublimato corrosivo porrà
da berci insieme e guarderò:
la Luce Divina un Angelo vola; gli spalmerò
le labbra di ricotta e dirò:
rendimi un bimbo piccolo,
ché non mi vergogni tanto a piangere sempre

chi fa la guardia a frontiere vuote?
ed io son senza forze ho perso il cuoricino
donna le spalle sono avvolte in villain
presso finestre suggellate nella cupa
aria industriale quasi europa ed io
non so far nulla al di là delle finestre il vento
un uccello vola ci sarà la guerra io
ho paura da minsk
il radiofaro raduna dall'occidente la tenebra Signore
ho tanta paura ma una donna con un fazzoletto l'amore
un bambino il latte è sparito non uno
sparo sulle frontiere
il crepuscolo ancora un giorno e tutto ed io
non so far nulla il mio cuore, Signore dov'è mio fratello
Caino non ha fatto in tempo

con un lieve incrinarsi
si spezza la ragnatela di febbraio

qualche piccolo uomo
si è inventato l'Europa
per viverci
ma non ci ha vissuto
ché la morte non dorme
guarda sempre in casa tua
e miagola come una gatta

i bimbi hanno pena di Dio perché
la Sua famiglia viveva poveramente
e non aveva di che comprare i giocattoli

a Tanja e Ališer

ed ecco che io ho chiuso
questi occhi ho chiuso
col giungere della neve come una moltitudine di palpebre
ed ecco che ho chiuso anche questi occhi
di uomo, che si procura fame e pane
per sua moglie e i figlioletti suoi e ho chiuso

questi occhi sulla morte, l'infedeltà e la paura
 mia ho chiuso con mille modi di chiudere gli occhi
 e ho visto: sono chiusi i loro libri
 i bimbi si sono addormentati sul far del giorno, inutili son le parole,
 tra l'altro siamo stanchi. in questo giorno
 la mamma è morta mio padre è invecchiato

a T. S.

la patria è un tribunale
 dove sono pesate la nostra malinconia e goffaggine
 su piccole tazzine di coincidenze

IRINA ŠOSTAKOVSKAJA

ICARO

Dottore, è davvero tanto difficile
 Lei sembra un triangolo, una cosa tanto semplice
 L'ho ingoiata
 Dottore, ricordi il cielo sopra Austerlitz,
 Il cielo sopra Auschwitz?
 Là si poteva morire di paura
 Si poteva amare di paura
 Non mi hanno mai insegnato ad amare la libertà,
 Sei già defunto, dottore, è successo diverse volte
 Quando tu avessi saputo chi di voi, quanto avresti voluto respirare e
 vivere!
 Quando tu avessi saputo quanto è bella!
 Quando io, cinto in una curva, gridai "Mamma!", o "Patria!",
 o qualcos'altro. . .

Fine.

KIRILL MEDVEDEV

mi sembra di aver avvertito
 il senso del vuoto
 quando poco tempo fa camminavo
 sul roždestvenskij bul'var
 accanto alle case
 e all'improvviso ho sentito
 un qualche vuoto
 che mi si era aperto
 nello spazio vuoto
 fra le case;
 ho subito avvertito
 che quel vuoto
 prima non c'era
 in quel posto,
 ma a lungo
 non potei comprendere
 che cosa ci fosse prima
 al suo posto;
 poi mi ricordai
 che
 lì
 accanto al monastero
 due giorni prima

dei monaci stavano tagliando un albero,
 ed io dapprima
 non ci feci caso
 e passai
 proprio sotto l'albero
 che avevano già cominciato a segare
 e che
 poco dopo avrebbe dovuto
 abbattersi sul marciapiede; ed ecco che,
 quando avevo già quasi passato quel posto, un monaco,
 che stava un po' discosto,
 mi guardò
 e fece un cenno con la testa,
 perché avrebbe potuto travolgermi
 quell'albero
 che stavano segando;
 ed ecco che ora
 passando accanto
 a quel posto
 ho avvertito
 quel vuoto
 che da lì si muoveva verso di me,
 ho sentito
 una qualche breccia stregata
 al posto degli alberi
 e in quel momento
 mi sono immaginato in maniera molto chiara
 gli alberi che c'erano al suo posto,
 ai quali
 non badavo
 quando passavo loro accanto
 ed immediatamente ho avvertito
 il loro rumore e odore;
 pensai che perché
 accada qualcosa
 (qualche emozione, uno sconvolgimento
 interiore,
un crepito,
 una qualche posizione storta,
 uno spasmo dell'animo,
 un'interruzione,
 forse,
 un balzo infernale)
 dapprima qualcos'altro
 deve accadere,
 evidentemente, dapprima il vuoto
 deve mandare un bagliore
 come un'allucinazione,
 mi sembra che dapprima debba aprirsi
 un qualche
 fallimento bruciante,
 perché
 lo spirito umano
 (il macchinario dello spirito umano,
 il suo enorme, capriccioso
 macchinario)
 si metta a lavorare
 in quel posto
 in cui all'uomo
 è stato tolto qualche cosa,
 cioè, in definitiva, su un posto
vuoto
 (è preferibile che gli sia tolto

ciò che non ha mai apprezzato,
 e ancora meglio addirittura ciò
 che neppure
 non ha mai conosciuto)
 dopo quest'emozione
 legata al vuoto,
 che mi si era aperto
 al posto degli alberi tagliati dai monaci
 io, così mi pare,
 ho compreso davvero bene
 il senso del vuoto

sebbene io sia un *concertista*⁴⁵
 mi interessano molto le illusioni;
 mi piace
 pensare alle illusioni,
 mi piace
 centellinarle
 o spazzarle via;
 una delle illusioni più interessanti dell'ultimo periodo
 per me
 è immaginarmi che,
 mettiamo, a un uomo sembra
 di sapere qualcosa di qualcuno
 ma in realtà non sa nulla
 di nessuno
 (non sa *nulla*
 perché non lo *può* sapere)
 ieri ho detto alla mia ragazza Anisa:
 hai visto quelli che erano seduti di fianco a noi al "Mumu"?
 sono i tipici delinquenti,
 ma Anisa ha detto
 che aveva sentito i loro discorsi
 e dai discorsi era chiaro
 che non erano affatto delinquenti, ma dottori, comuni dentisti,
 e io fui molto irritato dal fatto di avere sbagliato,
 anche perché ho una certa esperienza,
 ho un occhio molto esercitato per i delinquenti (*è una battuta*)
 una volta ho passato diverse ore
 ostaggio di delinquenti
 ieri con Anisa stavamo andando in metro
 e di fronte a noi
 sedeva una giovane famiglia:
 una bambina molto bella di circa otto anni con dei capelli biondissimi,
 sua mamma, anche lei davvero bella,
 ma che non le assomigliava,
 e il papà, decisamente non bello;
 in seguito venne fuori che non era il papà,
 perché la bambina lo chiamava "zio Saša";
 si tenevano per mano
 (pensai ancor prima di capire che non fosse il papà:
 "ma com'è,

la figlia è già così grande, e si tengono ancora per mano")
 anche Anisa, come poi venne fuori,
 pensava la stessa cosa;
 che cosa significa tutto ciò?
 che cosa dimostra questo?
 forse spiega qualcosa
 a qualcuno?
 (forse
 questo dimostra qualcosa
 a qualcuno?)
 tutti noi viviamo in un mondo
 pieno delle nostre congetture;
 esistono luoghi mitizzati:
 caffè, stazioni, ospedali
 (soprattutto caffè)
 si può dire
 che questi luoghi
 come tali non esistono,
 tanto sono mitizzati:
 la gente lì
 mangia fette di torta, salatini, beve acqua, te, succhi,
 è ammalata, ritorna in salute,
 muore,
 ma fa tutto questo
 all'aria aperta
 in un vuoto spazio tonante
 (in un'insolita aria di seconda scelta,
 in uno spazio angusto)
 credo (penso)
 che sarebbe bene
 se qualcosa li accompagnasse
 in questo loro viaggio
 per posti inesistenti,
 sarebbe comunque bene se qualcosa di reale, familiare
 li trascinasse,
 li accompagnasse,
 non sarebbe male
 se avessero
 almeno un qualche sostegno
 oppure per ogni evenienza una qualche
 illusione di fede
 in questo strano trascorrere il tempo
 chi ti accompagnerà
 quando ti preparerai ad andare nella città vicina
 per qualche affare di poco conto?
 chi ti accompagnerà?
 chi verrà
 quando non potrai più
 bere, mangiare, dormire, stare seduto
 in solitudine? chi giungerà, chi si farà vivo?
 chi ti sarà accanto allora?
 chi verrà
 e ti starà accanto
 quando ti sembrerà che per te
 è ora di morire?
 chi verrà
 e ti sarà accanto
 quando non ti sembrerà che
 è ora di morire?
 chi perirà, chi si illuminerà, chi si dileguerà
vedo persone nei supermercati e nei centri commerciali
 vedo folle di persone nella metro
 persone che vanno a fare le proprie cose,

⁴⁵ Il concretismo era una corrente letteraria non ufficiale dell'inizio degli anni Sessanta, che proponeva una letteratura assolutamente reale, che trattasse temi aventi a che fare solo con la descrizione della realtà. Massimi esponenti sono E.L. Kropivnickij, V. Nekrasov, I. Cholin, G. Sapgir. Kirill Medvedev traspone questo tipo di scrittura (riferendolo alla propria poesia) ai giorni nostri, facendo riferimento al fatto di scrivere di cose reali, in maniera diretta

persone che vanno *in servizio*
 persone che entrano
 negli infiniti partiti politici;
 sono tutti in gamba
 tutti sospettano qualche cosa
 ma penso che sarebbero felici
 di sapere qualcosa di assodato:
nessuno verrà da noi
quando comincerà a sembrarci
che per noi è ora di morire
nessuno ci impedirà
di godere appieno
di quei minuti
 (e non certo i nostri compagni di battaglia
 ci impediranno di goderne
 appieno);
 vale dunque in assoluto la pena
 di fare affidamento su qualche cosa?
 si può davvero promettere qualcosa
 a giocatori, a soldati,
 a quelli della televisione, a dottori e dentisti?
 chi consolerà le ragazze della provincia
 che vengono nella grande città
 con la sicurezza
 che il loro corpo può dare loro TUTTO?
 non so
 chi le consolerà, non so nemmeno
 chi smonterà le loro certezze,
 credo solo
 che spazzar via le illusioni
 sia assolutamente necessario;
 non c'è nulla di più poetico
 che spazzar via le illusioni,
 nulla di più terribile
 dello straziante, tonante, tetro
 centellinarle
 o spazzarle via.

ho capito con orrore
 che non posso consolare nessuno;
 ci sono persone che possono consolare me;
 una persona o due
 che non hanno a che fare con la letteratura;
 ma io non posso consolare nessuno
 per qualche ragione non posso nemmeno
 descrivere il dolore fisico
 dove ti fa male la testa esattamente
 chiede mia mamma
 descrivimi il tuo dolore
 dice
 dopo tutto sei
 un letterato
 e io non posso
 descrivere il mio dolore fisico
 e quindi a maggior ragione non posso descrivere
 il dolore altrui e non posso
 consolare nessuno
 già georgij ivanov aveva scritto
 che i letterati non possono più consolare nessuno
 penso che possano

fare altro
 (è perfettamente possibile)
 in verità non so cosa di preciso
 solo non questo;
 per qualche ragione ora la letteratura s'è allontanata così tanto dal
 lettore;
 lui ha ancora bisogno che vengano descritte le sue sofferenze;
 lui ha bisogno
 di essere spaventato o irriso
 e a volte
 consolato
 la letteratura però ha tradito il lettore
 ma forse è il contrario, che il lettore abbia tradito la letteratura,
 l'ha scambiata con volgari divertimenti
 avventure inconsistenti
 cambiamenti
 politica mistica
 psicologia
 computer
 cinema
 balli di san Vito
 selvagge convulsioni da condannati
 sul bordo dell'inferno infuocato
 della Geenna bollente
 ed io penso
 che sia avvenuto un tradimento reciproco

mi sembra che se fai qualcosa
 devi
 avere meno dubbi
 possibile;
 per di più non è importante che cosa tu faccia di preciso,
 la cosa più importante per te
 è avere meno dubbi possibile;
 e se scrivi poesie,
 secondo me,
 non puoi avere nessun dubbio,
 se no quasi certamente
 non ti riesce nulla;
 mi sembra
 che questa riflessione
 non sia così semplice
 come può sembrare
 a prima vista;
 posso portare un esempio
 di un altro ambito,
 gli esempi di altri ambiti
 di solito sono molto più convincenti;
 una donna
 era stata investita da una macchina
 e gli infermieri che erano arrivati
 con l'ambulanza di "soccorso"
 dapprima andarono dall'autista
 che l'aveva investita
 e gli dissero
 che se avesse pagato loro mille dollari
 lei sarebbe rimasta in vita;
 mi sembra
 che gli infermieri avessero escogitato
 questa mossa molto tempo prima

di quel fatto;
 ho la sensazione
 che l'avessero
 già messa in pratica da molto,
 ed è perfettamente possibile che sia
 una mossa diffusa, molto conosciuta,
 che gli infermieri si tramandano
 di generazione in generazione:
 e difficilmente hanno pensato
 se fosse bene o male
 ciò che stavano facendo
 (ed è ancora più improbabile che abbiano pensato
quanto fosse bene o male)
 mi sembra che questo caso
 sia una buona conferma del fatto che
 se fai qualcosa
 in nessun caso devi
 dubitarvi

DINA GATINA

Vattene dalle mie nuvole.
 Assomigli poco a un uccellino .
 E, in generale, nulla di generale,
 e, per idea, nessuna idea.
 Il tuo volo ingobbato non mi riscalda,
 mi sollazza soltanto.
 Me ne vado nel paese degli odori sconosciuti,
 dove non puoi capitare neppure per sbaglio.

Si sono estinte le idrometre con un fondo solo
 Ed un whisky doppio.
 Mi brucia la nuca
 Senza vitellini
 Che non hanno biglietto.
 I vitellini son diventati bisticche,
 Sono andati sulla forca.
 Incorporata
 Osservazione, appena pudica.

Mio fratello mi bacia sulla coscia
 Con l'incesto sotto il palmo.
 Ed io mi uccido con la fionda
 Come un tempo quando, ricordi,
 tiravamo ai gatti e alle galline
 e nessuno fumava ancora.
 Ed ora io, da sola,
 ho fatto una boccata
 di fronte alla pupilla.
 Mi vuoi in cambio di questo?
 Gireremo un western,
 dove io dico:
 Io, Novo-Caina,
 Faccio a te, Novo-Abele,
 un'anestesia

liberandoti
 dalla capacità stessa
 del male.
 Delle capre gli occhi umidi
 Son su di te.
 Pazienta,
 il padre ha detto, come si conviene.
 Non ci metterò molto,
 farò il prima possibile,
 ma com'è possibile così?
 Ma tu dici:
 Io, Novo-Abele,
 Prendo te Novo-Caina,
 Tra le sue illegittime,
 Ma chi ce lo permetterà.
 E mi baci in pubblico
 Sulla cucitura sotto il cuore,
 e gira
 in me l'erede
 di piccoli troni di frutti,
 s'adira,
 il nostro Tutti-Frutti,
 scalcia con la gambina,
 urla:
 Un brutto, brutto libro,
 urla:
 Voi Mentite Tutti.
 Tu copri la bocca
 Con un incesto silente,
 e lui batte già il tip tap. . .
 Io so che crescerà,
 e diverrà silente-
 silente.
 Io so che crescerà
 E si sparerà con la fionda.

ANDREJ SEN-SEN'KOV

DAL CICLO "SOPRA/SOTTO" LE STELLE

E più in giù, in giù, più in alto delle stelle

E. Švarc

una nonstella + un'altra nonstella = due
 carte di caramella di colore spento

stoviglie in frantumi x aria graffiata dalle stoviglie
 in frantumi = minuto flusso di ceramica di sconvolgimento
 dell'imponderabilità

$\sqrt{\text{attimo}}$ = l'apertura che lasciano
 i gomiti appuntiti degli occhi femminili

schiaffo (dall'esterno) - schiaffo (dall'interno) = follia
 nello spazio delle linee del destino

vino rosso : vino bianco = flottamarinaverticale
 di un piccolo bicchierino

CHIODI. L'ESISTENZA DELL'UOMO PINOCCHIO

Non esiste realtà altra dell'uomo rinchiuso in se stesso.

S. de Beauvoir

chiodi -
 gocce di lunghezza piantate
 al di sopra del movimento
 della pioggia cieca

chiodi -
 dolori arrotolati
 in periferia
 tappetini di ferro
 dello stesso
 dolore

chiodi -
 archetti
 che gradualmente scompaiono
 nell'equilibrio della musica
 di stanze vuote

INFANZIA: INCAPACITÀ -

Siamo lontani, non ci possiamo fondere con lui...

Rilke

ero piccolo e credevo
 che il verso di una poesia scritto con inchiostro
 blu fosse in grado di navigare sull'acqua
 (lontano-lontano)
 che il verso di una poesia scritto con inchiostro
 nero fosse in grado di volare nella notte
 (lontano-lontano)

+

ASTROFILIA

*Come croci, cespugli, quadrati
 le stelle sedevano al di sopra della terra
 seppellita*

M. Bulgakov

le stelle sono piccole tane lattee
 d'avventure
 amorose

le stelle sono freschezza
 formatasi
 nella
 compattezza d'un pensiero

le stelle sono il ripetersi circolare
 di maltempo zuccherino
 in un
 bicchiere di te

le stelle sono la ricercatezza di mais
 del colore
 bianco

"M-M-MUSICA"

*La musica è la cieca pratica
 della metafisica, del filosofare
 inconsio...*

A. Schopenauer

...
 il violino stringeva
 l'archetto
 quasi come
 una donna sola abbandonata dimenticata infreddolita
 la coperta

...
 i tasti si alzano si abbassano
 si alzano si abbassano cadono
 come se
 cercassero d'involarsi
 lacrime
 con ali non ancora del tutto sviluppatesi

...
 una sonata lunare
 una pallida tedesca
 nata per morire vergine
 superiore di un lunare
 monastero
 nel paese dei piccoli e dei grandi
 beethoven

...
 il violoncello dopo il concerto
 ha l'odore
 di una tazzina da tè
 dalla quale beve
 la mia
 amata

...
 la musica è è
 è un contenuto liquido
 sangue
 che si versa all'interno
 di un farfallino strappato
 da direttore d'orchestra

...
 le lacrime
 sono
 pastorali
 che scorrono
 da sotto le palpebre socchiuse
 di una brutta donna

...
 il trombone
 è
 la lussazione fisiologica
 nella zona esogena
 del jazz
 nero

...
 la luna
 era piatta
 come il fondo del cappello di un musicista di strada
 nel quale donne fiacche
 gettano le impronte delle proprie dita
 sotto forma
 di monete d'argento

...
 c'è una cosa importante
 la cosa più importante
 è una cosa importante
 è segnalato con franchezza da
 pezzetti d'inchiostro
 all'interno di un quaderno di spartiti
 come il lago ciad
 all'interno

...
 il pianoforte
 e un neo scuro
 sul corpo niveo della musica
 capace di risuonare
 come
 i racconti di nabokov
 letti

dell'africa
 ...
 violino
 calore che si può
 toccare
 violino
 essere senza sesso
 come
 l'angelo del Signore

a voce alta
 ...
 in casa mia
 c'è
 bach
 e un tubetto con la vernice viola
 ma non è per nulla un tubetto
 ma un tappeto
 avvolto nel tubetto
 nel quale quasi certamente si strugge
 un minuscolo musulmano

...
 l'orecchio musicale
 è probabilmente
 la capacità di vedere
 nella raffigurazione di zeri
 i seni di tutte le madri
 che hanno portato
 che portano
 il nome maria

...
 la bacchetta del direttore d'orchestra
 volando verso l'alto viene a mancare
 e avvampa
 sopra l'orchestra
 come
 la stella sopra
 Betlemme

PROVA D'ORCHESTRA: PICCOLI INFINITI DI VIOLINO,
 VISTI DALL'ALTEZZA DI UN VOLO D'UCCELLO

Il senso degli avvenimenti è negli avvenimenti stessi
 Guan In-Dzi

∞
 ∞
 ∞
 ∞
 ∞
 ∞
 ∞

IL'JA KUKULIN

Quando esce sul sentier della guerra Pelevin, scrittore,
 rinviene nelle proprie tasche cordicelle di diversa lunghezza e spessore.
 Nessuno lo toccherà, può succedergli di tutto anche in eccedenza,
 penetreremo nei nodi delle cordicelle e ne allontaneremo la fine
 essenza.

Le cordicelle si slegheranno non in tasca, ma su una rete, come fuoco
 sul mondo.

Le dimensioni di Pelevin crescono, arrivando ad essere come la mia
 testa, in fondo.

La mia testa però non si trova nel cosmo, ma all'interno di chiavi a
 coppie legate,

e nessuno sa ancora quale muso sia più spaventoso e quale sia il più
 caldo dei tracciati.

C'è l'idea che di tanto in tanto si spezza il crescendo della gamma dei
 suoni:

la gente cammina, le case vedono nuvole in sogno, le cose fanno ciò
 che hanno intenzione.

Ed allora io quasi come Paul Kludel scrivo usando lunghi versi,
 cercando di riempire la scrosciante stranezza delle settimane scorse.

Quando ti trovi in una macchia senza vita non ha senso in polemica
 entrare.

L'altro io domanda: "Delle penne d'oca! E date anche a me erba da
 fumare!

Voglio essere un indiano vero, il suo tamburello, il suo scudo di fregi
 coperto

con le belve del mondo delle anime che saranno al nostro fianco di
 certo".

Sullo scudo di Achille i bimbi e le bimbe giocano a prendersi, cercan
 pianoforti tra l'erbetta,
 spaventano una ninfa colta in flagrante con un diavolo avvolta in un
 mantello in tutta fretta.

Un satiro scappa, risuonan gli zoccolotti, i bimbi urlano beffardi, le
 bimbe non guardano e tessonno serti.

Così lo scudo d'Achille lotta con la realtà ma sarebbe ora di
 giocare a vinciperdi.

Come direbbe una ragazza, giocare è molto semplice: testa nella sabbia
 e avanti, va'.

A vinciperdi si sa chi ha perso, anche se il perdente morirà.

Ed io faccio domande alla ragazza immaginaria ma risposte a lei
 non do:

"Se facciamo dello scudo un tamburello, diventerà lui più probò,
 almeno un po'?"

L'altro io prega di dimenticare la domanda, rifiutarsi di giocare e passar
 come temporale.

Il primo io siede in un angolo del palco in attesa del suo Godot
 personale.

Comunicherà a ragazzi e ragazze: state di merda, siete liberi, comincio
 a contare.

E scorre dall'interno verso lo scudo un fiume-cordone ombelicale.

Per tutta la vita ho voluto fischiare come un grillo mescolando il buio
 del futuro,

ma mi son ridotto ad essere una rete dilatata, che si muove come
 un punto scuro.

Io dissolvo scudi e tamburelli, ma sugli ermafroditi non mi sono
 mai gettato.

Ecco, sebbene l'altro io sia un ipocrita, un istrione, Pelevin mi
 ha notato.

Puoi legare le cordicelle come vuoi – Godot verrà, ma non nelle
 nostre porte.

Non capisco di chi è la tasca dove sono - ci son cavi e microschemi
 da ogni parte.

Il terzo io vuol lottare col fantasma di Pelevin, che in un buco nero
 ha dimora,

e si picchian da mane a sera e strillan come antichi in diatriba dentro
 il loro foro.

In flagrante: sul luogo del reato; eufemismo abbastanza diffuso per indicare amanti
 sorpresi in atteggiamenti inequivocabili (N.d.A.)

DMITRIJ KUZ' MIN

IN MEMORIA DI EVGENIJ CHARITONOV

Non bisogna mai ascoltare ciò che i fiori dicono

A. de Saint Exupery

Il grande Pan è morto.
 Il piccolo Mozart,
 dormendo nei treni, nelle stazioni,
 è cresciuto d'un tratto.
 S'è tagliato i capelli alla moda.
 Ha dato i documenti per il viaggio.
 Indietro, bisogna tornare.

Il ristorante è chiuso. Il vicino odora di capra.
 La divinità, rimasta affamata
 S'addormenta, appoggiando la testa su valige altrui.
 La maglietta strappata
 Scopre una striscia di pelle bianca d'innocenza
 Con un neo accanto alla colonna vertebrale.

Sono nato giardiniere.
 Tutti i fiori m'han voltato le spalle.
 Non c'è più nessuno che suoni il flauto⁴⁶.

a M. P.

Andavamo in metrò alla stazione.
 E mi ripetevi mi ripetevi come ti piace il metrò.
 Una goccia della tua saliva
 È caduta sul mio labbro
 Come un freddo puntino
 (come ha fatto a raffreddarsi in volo?).
 Questo è tutto ciò che di te m'è rimasto.

Di continuo mi ripeto
 come un esorcismo:
 hai tutto tu,
 hai tutto tu:
 una casa, una famiglia, l'amore, un lavoro e di rado dei versi,
 hai tutto tu,
 hai tutto anche così,
 non è nulla se sei seduto
 da quasi tre ore e da solo al bancone di un *gay-bar*.

Vista dal dodicesimo piano:
 nel crepuscolo dopo un giorno torrido
 comincia il temporale,
 un lampo dal cielo grigio
 accende una dopo l'altra
 le finestre alle case grigie,
 dal bosco per i sentieri che si diramano

corre fuori la gente,
 aspettando un poco, già bagnata,
 va tranquilla.
 Ed infine il fragore regolare del rovescio.

“Il metrò ora c'è fino a mezzanotte”
 una scopa nuova
 nel budget cittadino
 per i granai
 e una carretta fino al Vasil'evskij
 viene a costare un occhio.
 Resta qui,
 ti metti là, sul divano.
 Solo che non ho biancheria pulita;
 Sereža Filatov ha passato qui due notti.
 Non mi disprezzerai?
 Un ragazzo dagli occhi grigi con una statura da cestista,
 giovani russi
 scandinaveggianti
 popolano i paesi baltici,
 testimoniando il trionfo della cultura sulla natura,
 sparso nell'aria – al di sopra di ciò che c'è nei geni –
 sta bene dappertutto,
 sul podio della casa di moda locale,
 nello studio angusto della radio dei giovani
 (nuova generazione: poeti-topmodel, poeti-dj),
 sul divanetto troppo corto
 (io ci sto).
 Il ragazzo dai capelli chiari
 Si sdraia sempre con una maglietta bianca
 immancabilmente linda che avvolge il corpo
 e lì si addormenta.
 Io sto sdraiato a lungo alla luce gialla della lampada da tavolo,
 sfogliando la raccolta di versi che ha lasciato ieri,
 con spiagge notturne e balli lenti con ragazze dalle lunghe gambe.

Trentamila diplomati,
 riferisce l'Eco di Mosca,
 han trascorso questa notte
 nelle vie della città.
 Tre o quattro
 dopo le quattro sotto la finestra
 scandivano disordinati: “Fanculo! Fanculo!”
 Quanti
 si stavano mentalmente lasciando col primo amore
 come me quindici anni fa?

IN MEMORIA DI BULAT OKUDŽAVA

Tutto il giorno l'hai portato con te
 tirandolo un po' sulle spalle
 nei passaggi sotterranei
 Ma quando il cielo lento si è intorpidito
 hai scritto qualcosa appoggiando la spalla
 al fianco liscio
 e l'hai liberato
 In fretta si nascose la macchiolina azzurra

⁴⁶ Evgenij Charitonov (1941–1981): poeta e scrittore di prosa. Fondatore della letteratura russa gay. Questo testo vuole essere un dialogo tra il testo di Charitonov *Slezny na cvetach* [Lacrime sui fiori] e quello di Saint Exupery “Il piccolo Mozart”, tratto da *Terres des hommes*

in direzione dell'Arbat
Chi catturerà
dall'oceano d'aria
uno spossato uccellino azzurro

EVGENIJA LAVUT

siamo tutti figli di qualcuno il vizio c'è rimasto
di preferire gli accendini ai cerini di nascosto
di camminare scalzi bisbigliar le cose amate
a chi prova ad ascoltarci di non dormire per nottate
dentro vasche fatte a pera a turno c'hanno fatto il bagno
le estati abbiamo trascinato in scomode cassette in legno
dai colori dilavati, con estranei odori e
con stupore ci accorgiamo di esser diventati re
che far con la capitale che sta stesa ai nostri piedi?
con il raggio di una ruota stuzzicarla in ciò che vedi?
costruirle sulla fronte una casetta di cartone?
noi per questo abbiam studiato a scuola con tribolazione?
abbiam cantato, fatto amici, abbiam mangiato crude sfoglie?
e non turbiamo la sua pace e che dio una mano tenda
ma la cosa più importante è quel che ora ti sto offrendo:
sottraiamoci all'incesto, e trucchiamoci di fogli
di parole sulla carta noi dobbiamo avere cura
di non dirci mai più nulla ché di ugual fattura
ci ha fatti un rimprovero più grande di un assunto
di ancora una parola ed avrai sol più lo spunto
per un'esclamazione "oh! ma dove siam finiti?"
la libertà sfrigola sulla radio ancora accesa
i bimbi cercano qualcosa per fare colazione
è chiaro sul terrazzo e sulla tela cerata
della cartina c'è il conto che abbiam fissato ieri
le sigarette nazionali, frammenti di patate.
il materasso a strisce è sbucato dal lenzuolo
lungo la strada per il cesso splendon gialli i fior d'aneto
son seduta sulla soglia con le braccia mie incrociate
e davanti a me troneggia una vasca fatta a pezzi

Sopra di me scintilla tutta la volta del cielo
Come di colori sconosciuti fosse steso un telo
Un omeone con il fiasco e una vecchia bassa e grigia
camminando sulla testa passan lungo la battigia
E più facilmente dei rami ritti noto
le radici penetrate attraverso la renella
Sento una vocina fioca mentre nuoto
lungo il piano delle acque d'una puttarella
inafferrabile e che vale non più di due lire,
d'un idrometra esangue; e quando d'un tratto
voglio alzarmi comincio a capire,
sento di essere acqua, e sento là sotto
che non ho più bisogno d'amiche ed amichetti
mai abbiamo io e te cantato una canzone
pardon, mai abbiamo fatto duetti
e lungo il corridoio in pietra di prigione
è giunta di tetri giorni da noi la risacca
scorderemo la serie d'inutili esercizi
e il controllo del tempo che non conosce fiacca
come si guarda un *horror* sbirciamo da interstizi

spegneremo il nostro infiammato motore
forse la compagna tua sono stata
e mamma e fratello tra sorelle e ancora
come alla rana lo stupido di il tuo commiato
e non andar le mie ceneri in giro a cercare
per le pietruzze e la lemna ora il cuore si strugge
per il cielo che in danze d'uccelli fugge
per gli storioni dalle ali d'argento nel mare

... In silenzio tornerò come verso un guscio scordato
Un topo ritorna come dopo esser stato fustigato
Un ragazzo scappato torna dai genitori
Non una goccia di sangue verrà sparsa intorno
Più alte son le mura alla luce del giorno
Ricoperte di vernice, d'azzurri colori
E un coro taciturno sarà la mia accoglienza
Di volti d'alate infermiere senza differenze

SULL'AMORE

Di falene morte odorava il tuo pastrano
Si scorgeva nelle indolenti dita del mercante la piega senza finezza
Sembrava grottesco voler toccare con mano
Del tuo torso la manchevolezza

Ma quando tu non c'eri era come se mancasse pane e tutto
E quando c'eri si freddavan e marcivano i pranzetti,
Come se avesse aperto con le gambe il cielo un putto
E pisciasse sopra la mia casa e sopra i miei tetti

MICHAEL GRONAS

tutto ciò ch'è stato guadagnato è bruciato: carboni
vado a rastrellare via la cenere forse troverò un rubletto d'argento
(da molto

fuori corso) o un frugolo con l'argento vivo
nel vecchio angolo dei bambini
ma nella vecchia cucina non ci si può cacciare, rischia di crollare:
le coperture

sono fragili, le fondamenta, i montanti
voi, bambini miei, vecchi miei vi siete ritrovati sulla strada senza
sapere dove ficcarvi
tra l'altro il signore non ha pietà né dell'inverno freddo né del cibo
gratis

ne è venuto fuori che la casa era inutile all'esterno non così pessima
e tutto un po' alla volta si sistema
anche i nostri vicini sono vittime di un incendio
e loro

stan ricostruendo la casetta
non credo molto nel successo di queste nuove beghe: non sono
costruttori ma vittime come noi di un incendio ma non è qui il punto
ma semplicemente non si capisce perché vogliano una casa; ricorderà
loro la casa a casa delle case la gente ricorderà la gente la mano una
mano tra l'altro nella nostra lingua scordare rappresenta la nascita del-
l'essere scordare rappresenta la nascita dell'essere non c'è nulla di più
fulgido e devo andare prima di congedarmi ripeto diverse volte che
scordiate per bene:

scordare rappresenta la nascita dell'essere

scordare rappresenta la nascita dell'essere
 scordare rappresenta la nascita dell'essere

non amare non amare non baciare non baciare nessuno non portare
 nessuno non portarlo da nessuna parte giaci in una scatola tremi un
 pochino nel gelo

ecco fa male ecco sei stanco ma le labbra son bocca e quello ancora e
 quello ancora quello parla ancora quel vuoto e il sedimento da stamane
 è o un pesce sulla costa del mare o una voce nell'acqua non occorre non
 occorre non ascoltare

per molto forse per poco forse
 fa male forse hai freddo forse
 fa buio albeggia
 la strada fino al cielo si vede
 non hai modo di sollevarti la voce tua è pallida
 ma amico
 odi come le acque in cucina
 prendono il dominio
 sul silenzio sul silenzio
 ama, o frate, la sola presenza
 piangerai l'assenza come muro
 del pianto buono per telefono degli amici
 prende il dominio
 sul silenzio sul silenzio

quando piansi quando piansi quando piansi l'ultima volta?
 non ricordo quando piansi quando piansi l'ultima volta
 tastiera tastiera tastiera megera
 tastiera tastiera tastiera mamma
 andiamo senno andiamo libertà
 nel campo incolto nel campo freddo
 là dove c'è c'è qualche
 là dove c'è qualche là ce ne andremo
 là dove c'è qualche là ci addormenteremo
 ci addormenteremo dormire e ci sveglieremo svegliare
 andremo remo giungeremo remo
 moriremo iremo vivremo viv
 non c'è altra via non c'è altra vi
 non c'è altro modo
 che con nudiscalzi
 bianchi salami
 danzando per la terra
 non c'è altr modo e non c'è altr luogo
 soltan dormire e anche là m'aspetti un poco

[Traduzioni dal russo di Massimo Maurizio]

www.esamizdat.it

La disintegrazione dell'atomo

Georgij Ivanov

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 205–223]

Il cattivo maestro e la congiura del silenzio:
appunti e testimonianze su *Raspad atoma* di Georgij
Ivanov

di Simone Guagnelli

GEORGIJ IVANOV PROSATORE E PRIME REAZIONI
ALL'ATOMO

Georgij Ivanov (1894–1958), poeta tra i più noti dell'emigrazione russa, durante tutto il corso della sua vita non trascurò mai la prosa. Di lui come prosatore ci restano infatti: diversi racconti (più volte rielaborati); un romanzo (*Tretij Rim* [La terza Roma]) volutamente incompiuto (e tradotto in italiano)¹; una serie di “memorie romanizzate” sulla bohème Pietroburghese prima e durante la rivoluzione (*Peterburgskie zimy* [Gli inverni di Pietroburgo] e *Kitajskie teni* [Le ombre cinesi]), che, vivo ancora l'autore, suscitavano grande scandalo per la quantità di imprecisioni, invenzioni e menzogne; vari saggi critici; un libro di carattere storico (*Kniga o poslednem Carstvovanii* [Libro dell'ultimo Regno]); e naturalmente *Raspad atoma* [La disintegrazione dell'atomo]. Ivanov stesso manifestò più volte di tenere in altissima considerazione la propria prosa e di avere particolarmente a cuore proprio *La disintegrazione dell'atomo*. In una lettera a Vladimir Markov dell'11 giugno 1957 ad esempio scrive: “l'Atomo mi è davvero molto caro [...] lo considero un poema e ritengo che il suo contenuto sia religioso”².

Scritto in Francia nel 1937, e pubblicato l'anno seguente³, *La disintegrazione dell'atomo* non sfuggì al destino contraddittorio di tutte le opere del suo autore. Eppure gli elogi erano cominciati addirittura prima che il libro uscisse a stampa; Merežkovskij infatti aveva preannunciato l'opera definendola “geniale”⁴, e, subito dopo la pubblicazione, Zinaida Gippius, intervenendo a una serata organizzata alla Zelenaja lampa [Il lume verde] e dedicata proprio a *La disintegrazione dell'atomo*, aveva detto che nel libro:

sembra non accadere nulla, mentre in realtà avviene qualcosa di talmente importante da essere più significativo delle più complicate avventure. Qualcosa di talmente importante che persino l'autore sembrerebbe non aver compreso fino in fondo il proprio libro. Nel libro non viene rivelato qualcosa di nuovo; in esso viene rivelato in modo nuovo qualcosa di eterno⁵.

La scrittrice ne elogiava ogni aspetto, dallo stile al contenuto, perché lo riteneva in grado di mostrare con grandissima forza “la morte attuale della letteratura, di ogni arte; la sua inutilità, la sua impossibilità al presente”⁶, aggiungendo che:

questo libro non vuole essere “letteratura” [...] Ma è scritto come un'autentica opera d'arte, e questo è importante: se fosse scritto male e in modo debole non presteremmo ascolto a ciò che dice, pensa, sente il nostro contemporaneo⁷.

L'unico rimprovero mosso all'autore consisteva nell'aver svolto troppo spesso opera di “disturbo”, ovvero nell'aver eccessivamente guidato il destino dell'eroe fino al suicidio. Oltre a elogiare il libro, la Gippius ne profetizzava il difficile destino, anticipando le future accuse di ateismo, indecenza, pornografia, tutte cose che secondo lei rappresentavano sì degli eccessi, ma che costituivano soltanto l'aspetto più superficiale dell'opera. In conclusione la poetessa si diceva sicura che *La disintegrazione dell'atomo* sarebbe stato uno dei pochi libri dell'emigrazione russa a salvarsi dalla polvere dell'oblio anche se, allo stesso tempo, non si stupiva della possibilità che nell'immediato futuro quest'opera sarebbe potuta risultare una “voce che grida nel deserto”⁸. Ma gli elogi in sostanza finirono qua, se si eccettua qualche raro intervento di coloro che più tardi Ivanov definirà “accoliti dei fratelli minori”⁹. Tra questi va ricordato almeno Vladimir Zlobin, segretario della Gippius, che nel 1939, pur considerando l'opera estremamente importante, tanto da accostarla alla *Civitas Dei* di Sant'Agostino¹⁰, si lamentava che il libro: “senza neppur aver suscitato scandalo, [fosse] caduto nel vuoto”¹¹, ritenendo, anche lui come la Gippius, che la colpa fosse dello stesso

¹ G. Ivanov, *La terza Roma*, Roma 1995.

² G. Ivanov - I. Odoevceva, *Briefe an Vladimir Markov (1955–1958)*, Köln-Weimar-Wien 1994, p. 68.

³ G. Ivanov, *Raspad atoma*, Paris 1938.

⁴ V. Chodasevič, *Koleblemyj trenožnik*, Moskva 1991, p. 607.

⁵ Z. Gippius, “Čerty ljubvi”, *Krug*, 1938, 3, p. 139.

⁶ Ivi, p. 143.

⁷ Ibidem.

⁸ Ivi, p. 149.

⁹ G. Ivanov - I. Odoevceva, *Briefe*, op. cit., p. 29.

¹⁰ V. Zlobin, “Čelovek v naši dni”, *Literaturnyj smotr*, a cura di Z. Gippius, Paris 1939, p. 161.

¹¹ Ivi, p. 158.

Ivanov perché aveva tentato di unire tematicamente “l’uomo, Dio e il sesso”¹².

I più autorevoli interventi negativi scritti negli anni Trenta su *La disintegrazione dell’atomo*, appartengono invece alla penna di due grandi scrittori, Vladislav Chodasevič e Vladimir Sirin-Nabokov, entrambi, anche se per motivi diversi, particolarmente invidiosi a Ivanov. Occorre ricordare infatti che molte delle esaltazioni e delle stroncature che gli scrittori russi dell’emigrazione si riservarono l’un l’altro erano frutto di antipatie personali e di divisioni ideologiche all’interno di una vera e propria “guerra letteraria” che, tra i russi di Parigi, fu negli anni Trenta particolarmente aspra¹³. Sirin-Nabokov, recensendo il volume nel quale era contenuto l’articolo di Zlobin, scrive:

e infine, *pour la bonne bouche*, troviamo l’articolo di V. Zlobin sul libretto di G. Ivanov *La disintegrazione dell’atomo*. L’autore dell’articolo parla a non finire, tentando di stabilire perché questo libretto sia stato così presto dimenticato. Non gli viene in mente che forse ciò è avvenuto perché questo opuscolo con la sua diletta ricerca di Dio e la banale descrizione degli orinatoi (in grado di scioccare solo i lettori più ingenui) è semplicemente pessimo. Zinaida Gippius e Georgij Ivanov, due poeti singolari, mai e poi mai riusciranno a cavarsela nella prosa¹⁴.

Quello tra Chodasevič e Georgij Ivanov, che a lungo contesero a Marina Cvetaeva il trono di “miglior poeta dell’emigrazione russa”, fu un rapporto particolarmente travagliato sin da prima dell’abbandono della Russia ed è stato più volte oggetto di indagine critica¹⁵. Particolarmente famosa, perché in seguito letta come profezia avveratasi del destino umano e artistico di Ivanov, è la recensione scritta da Chodasevič all’uscita della prima edizione del volume di poesie di Ivanov, *Veresk* [L’erica], e apparsa sul giornale *Utro Rossij* [Il mattino della Russia] il 7 maggio del 1916¹⁶:

Georgij Ivanov è capace di scrivere poesie. Ma difficilmente diventerà un poeta. Forse solo se gli capiterà nella vita una catastrofe, una giusta scossa, simile a un dolore grande e autentico. È l’unica cosa che gli si debba augurare¹⁷.

In realtà questo giudizio, lontano dall’essere una profezia, rappresenta un tipico esempio dell’approccio critico di Chodasevič. Un giudizio analogo lo espresse infatti nel 1921 anche nei confronti di Annenskij: “Dietro la sua lirica non si avverte nessun tormentoso e terribile dramma umano”¹⁸. Da quel momento però Georgij

Ivanov, che pure nel 1914 aveva accolto favorevolmente l’uscita del libro di Chodasevič *Vojna v ruskoj lirike* [Guerra nella lirica russa], cominciò a ripagare quest’ultimo con la stessa moneta. In un articolo del 1927, ironicamente intitolato *V zaščitu Chodaseviča* [In difesa di Chodasevič], Ivanov scrive:

Provate a sfogliare la recente *Raccolta di poesie*, dove è riunito “tutto Chodasevič” degli ultimi 14 anni. Come è freddo e limitato, come è misero il suo mondo interiore. Come è ingenerosa e incapace di cantare l’“anima” di questi giambi così perfetti¹⁹.

La beffa e lo scherno si tramutarono in scandalo quando nel 1930, in occasione dei 25 anni di attività poetica di Chodasevič, G. Ivanov scrisse (con lo pseudonimo di A. Kondrat’ev, vero nome di un poeta russo emigrato a Varsavia, che si indignò per l’accaduto), un intervento dal titolo *K jubileju V.F. Chodaseviča* [In occasione dell’anniversario di Vladislav Chodasevič]:

L’attività di Chodasevič si fa notare maggiormente con il colpo di stato bolscevico. Lo scrittore si avvicina a certi circoli culturalmente illuminati [...], occupa il posto di vicedirettore della sezione moscovita della *Vsemirnaja literatura*, il Gosizdat pubblica i suoi libri e così via²⁰.

Oltre a questa pesante accusa di connivenza con il potere sovietico, l’articolo conteneva anche un finale particolarmente sprezzante:

I piccoli uomini creano una grande cultura! Creando secondo le proprie forze cose modeste ma preziose e utili, questi poeti, come Chodasevič, non sono meno utili alla letteratura dei grandi talenti [...]. Infatti preservano la lingua russa e si prendono cura dei grandi valori creati da altri, e in questo senso è buono e giusto, accanto allo splendente nome di Blok, preservare nella storia della letteratura anche il modesto nome di Chodasevič²¹.

Si spiega dunque anche così il giudizio negativo espresso da Chodasevič a proposito de *La disintegrazione dell’atomo*. Sempre alla luce di una guerra letteraria continua va letta anche la velenosa stroncatura di Nabokov, al quale Georgij Ivanov aveva riservato nel 1930 parole molto rozze e di cui mai si pentirà:

Al cinematografo ogni tanto mostrano un falso conte che si insinua nell’alta società. Indossa un frac irreprensibile, le sue maniere sono il “vertice della nobiltà”, il suo albero genealogico immaginario arriva fino ai crociati... Ma tuttavia è un impostore, un figlio di cuoca, un plebeo, un servo della gleba²².

Senza contare poi l’amicizia che legava Nabokov e Chodasevič. Quest’ultimo in una lettera del 25 gennaio 1938 scrive all’amico, riferendosi alla propria recensione de *La disintegrazione dell’atomo*:

Nel prossimo numero di *Vozroždenie* leggerà un mio articolo sul nostro amico Georgij Ivanov. Non mi è riuscito molto bene, l’ho finito

¹² Ivi, p. 159.

¹³ E. Vitkovskij, “Žizn’ kotoraja mne snilas’”, G. Ivanov, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, I, Moskva 1994, p. 27.

¹⁴ V. Sirin, “Literaturnyj smotr”, *Sovremennye zapiski*, 1940, 70, p. 284.

¹⁵ A questo proposito si veda in particolare N.A. Bogomolov, “Georgij Ivanov i Vladislav Chodasevič”, *Russkaja literatura*, 1990, 3, pp. 48–57.

¹⁶ G. Ivanov, *Veresk. Vtoraja kniga stichov*, Petrograd 1916.

¹⁷ E. Vitkovskij, “Žizn’”, op. cit., p. 29.

¹⁸ N.A. Bogomolov, “Georgij Ivanov”, op. cit., p. 49.

¹⁹ G. Ivanov, *Sobranie*, III, op. cit., p. 512.

²⁰ Ivi, p. 528.

²¹ Ivi, p. 530.

²² Ivi, pp. 523–524.

di scrivere ieri sera in uno stato di forte debolezza, ma qualcosa in esso, spero, apprezzerà²³.

L'articolo di Chodasevič ha il merito peraltro di aver assegnato a *La disintegrazione dell'atomo* la definizione di genere che tutt'oggi prevale: poema lirico in prosa. Ovviamente la sua definizione non intendeva essere un complimento, ma un tentativo di circoscrivere le doti di Ivanov entro gli ambiti della poesia, cosa che Nabokov in effetti avrà sicuramente apprezzato:

il guaio tuttavia è che Ivanov per natura e doti proprie è un poeta e non un prosatore, e non gli è riuscito di costruire la storia di un eroe in modo che fosse obiettivamente convincente²⁴.

IL TRIANGOLO IVANOV-GUL'-MARKOV

L'articolo di Chodasevič del 1938 accennava anche a quella che in futuro assunse i contorni leggendari di un'autentica "congiura del silenzio":

[dal momento dell'uscita de *La disintegrazione dell'atomo*] è girata la voce che in qualche luogo qualcuno avesse deciso e stabilito di punirlo condannandolo a morte attraverso silenzio, a causa delle oscenità e la mancanza di senso estetico²⁵.

Il recensore respingeva fermamente questa "condanna a morte", spinto dal desiderio di accentuare semmai i "gravi difetti" dell'opera da un punto di vista puramente estetico e ideologico.

Quasi venti anni dopo, ricordando il momento dell'uscita de *La disintegrazione dell'atomo*, Georgij Ivanov scriverà in una lettera a Vladimir Markov del 18 aprile 1956:

L'atteggiamento della maggioranza è stato formulato in modo preciso in una lettera con la richiesta: "lettori, comunicate la vostra opinione su questo libro". La risposta testuale fu questa: "Gli scrittori russi di una volta scrivevano col sangue, Georgij Ivanov ha scritto il suo *Atomo con la merda*". E ora 19 anni dopo, secondo me, questa risposta è ancora valida²⁶.

Un ultimo accenno al silenzio che circondò fin da subito *La disintegrazione dell'atomo* lo troviamo in un articolo (del 1955, ma ripubblicato più volte negli anni successivi) scritto da Roman Gul' in difesa e per il rilancio di Georgij Ivanov:

Nel 1938 a Parigi Georgij Ivanov uscì allo scoperto con un rischioso manifesto sul tema della morte dell'arte contemporanea. Pubblicò *La disintegrazione dell'atomo*. Un libro notevole. Ma fu fatto passare sotto silenzio. All'epoca a Parigi circolava questa storia a metà strada tra l'aneddoto e il fatto letterario. Qualcuno, un avversario di Ivanov in letteratura, si rivolse con una lettera a Pavel Miljukov, redattore di *Poslednie Novosti*, il più diffuso quotidiano di allora, con la supplica in nome della conservazione della famiglia russa nell'emigrazione, in

nome di tutte le migliori tradizioni dell'opinione pubblica russa, di far passare sotto silenzio *La disintegrazione dell'atomo*. Il mittente era anonimo. La firma: "Una madre russa". La supplica dello sconosciuto firmatosi "una madre russa" ebbe i suoi effetti su Pavel Miljukov. Nel giornale non ci furono recensioni. Non è dato sapere se questa "madre russa" abbia spedito la sua lettera anche a altre redazioni. Ma si creò una congiura del silenzio²⁷.

La "voce" che secondo la testimonianza di Chodasevič sarebbe girata a proposito di un silenzio su *La disintegrazione dell'atomo* imposto dall'alto, si trasforma nelle parole scritte da Ivanov a Markov in una leggendaria lettera di condanna morale e trova la sua veste definitiva e ufficiale proprio nel passaggio appena citato dell'articolo di Gul'.

Negli ultimi anni della sua vita Georgij Ivanov porterà avanti in contemporanea due importanti rapporti epistolari: uno con Roman Gul', l'altro con Vladimir Markov. La corrispondenza con il primo, che ebbe inizio nel 1953 e fu motivata dal bisogno del poeta di ringraziare il critico per la recensione positiva a *Gli inverni pietroburghesi*, è stata pubblicata in modo molto parziale e selettivo da Gul' stesso²⁸ e ha carattere di grande complicità. Basti pensare che poco prima di scrivere un articolo su Ivanov, il 14 maggio 1955, Gul' ne anticipava alcuni passaggi all'amico:

So già da cosa comincerò. Non indovinerà mai: da una citazione di Michajlovskij, proprio così, a proposito dell'etica e dell'estetica (Caino e Abele). Non tema, non tema, Lei, ovviamente, sarà Caino, non La offenderò con nessuna nevrastenia²⁹.

Come ha giustamente notato A. Aksenova, Roman Gul' aveva colto "in modo sufficientemente preciso i desideri di Ivanov di essere Caino, cioè di avere un'immagine piuttosto di carnefice che di vittima"³⁰. Nell'articolo in questione, Gul' esaudirà in pieno questa volontà del poeta:

Di recente a proposito delle ultime poesie di Ivanov un mio interlocutore ha detto: "Avrei voglia di condannarlo alla privazione di tutti i diritti e forse persino di assegnarlo a un carcere preventivo". La ragione di una condanna tanto crudele il mio interlocutore l'ha così motivata: "nella poesia di Georgij Ivanov si percepisce la più autentica 'voce dall'inferno', questo cattivo [žutkij] maestro raccoglie i più velenosi fra i fiori del male"³¹.

Ma in un'altra lettera a Gul' del 10 maggio 1954 e da quest'ultimo non inclusa nella raccolta delle lettere da lui pubblicata, Ivanov, lamentandosi del silenzio di cui si sentiva circondato, scrisse:

²⁷ R. Gul', "Georgij Ivanov", *Russkoe Zarubež'e*, 1993, 1, p. 230.

²⁸ R. Gul'-G. Ivanov, "Perepiska čerez okean", *Novyj žurnal*, 1980, 140, pp. 182-210.

²⁹ Ivi, p. 209.

³⁰ A. Aksenova, "Žutkij maestro", *Daugava*, 1995, 3, p. 125.

³¹ R. Gul', "Georgij Ivanov", op. cit., p. 227.

²³ V. Chodasevič, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, IV, Moskva 1996, p. 533.

²⁴ V. Chodasevič, *Koleblemyj trenožnik*, op. cit., p. 609.

²⁵ Ivi, p. 607.

²⁶ G. Ivanov - I. Odoevceva, *Briefe*, op. cit., p. 29.

Su di me [...] tranne il Suo lusinghiero trafiletto [la recensione a *Gli inverni pietroburghesi*], del quale le sarò sempre grato, non è stata scritta nemmeno una parola [...] Altro che “cattivo maestro”³².

Ora, visto che quest’ultima lettera precede l’articolo di Gul’ e che quella che sembra per contenuto esserne l’immediata replica (12 giugno 1954) inizia con un inusuale “Caro maestro” e prosegue riservando più volte questo appellativo a Ivanov, delle due una: o Gul’ aveva parlato a Ivanov del giudizio del “suo interlocutore” in una lettera precedente, omessa da Gul’ in fase di pubblicazione, oppure il supposto interlocutore in realtà non è mai esistito, ma fu inventato in qualche modo da Gul’ stesso o su “suggerimento” di Ivanov. Una lettura completa e un’analisi accurata dell’intera corrispondenza tra Georgij Ivanov e Roman Gul’ chiarirebbero probabilmente non pochi aspetti della personalità e della strategia artistica del poeta pietroburghese³³.

La corrispondenza con Vladimir Markov iniziò nel 1955 e anch’essa è stata pubblicata in maniera parziale, se non altro perché mancano tutte le repliche di Markov. Quest’ultimo, nato nel 1920, era assai più giovane di Ivanov e il loro rapporto fu meno confidenziale e complice, rispetto a quello con Gul’. Nonostante ciò Markov fu l’unico, assieme allo stesso Gul’, a tentare di rilanciare Ivanov negli anni Cinquanta; entrambi scrissero sul poeta col piglio e la passione di autentici avvocati. Negli articoli che i due critici pubblicarono in quegli anni, *La disintegrazione dell’atomo* ha un ruolo centrale. Gul’, che definì Ivanov “l’unico esistenzialista russo nella nostra letteratura”, scrisse che “ne *La disintegrazione dell’atomo* ci sono pagine bellissime, scritte con quella sincerità di cuore che sempre si accompagna a una grande talento”. Eppure, a proposito della pornografia e del cinismo di Ivanov in generale e de *La disintegrazione dell’atomo* in particolare, ammetteva che come avvocato non gli restava che appellarsi alla clemenza della corte in quanto:

puntando sulla provocazione, Georgij Ivanov ha riempito il proprio libro di pornografia studiata e rozza, rivaleggiando in questo con i *Tropici del Cancro e del Capricorno* di Henry Miller. Ma la provocazione non è riuscita. La pornografia stentata e inutile, come un boomerang, ha colpito l’autore, uccidendo ciò che di interessante c’è nel libro³⁴.

In quegli stessi anni Markov scrisse un articolo che, pur motivato dalle medesime intenzioni “riabilitative” che agitavano Gul’, si dimostrò ben più radicale nel difendere fino in fondo lo sguardo tragico e nichilista di Ivanov, al punto da entrare in velata polemica con Gul’ stesso. L’autore divideva le possibili reazioni alla “poesia” di Ivanov in due tipologie, quella dei denigratori, che al massimo riconoscono la qualità “sufficientemente alta” del suo dono poetico ma che sono indignati dal suo nichilismo e quella dei cosiddetti “pudici difensori”:

Costoro riconoscono che in ciò che scrive il poeta ci sono cose non del tutto accettabili nella buona società e sono pronti a presentare a quella società le proprie sincere scuse al posto suo [...] A questo proposito vale la pena ricordare che nel 1938 Georgij Ivanov ha scritto il libro *La disintegrazione dell’atomo* a causa del quale in modo particolarmente pudico chiedono scusa i suoi “pudici difensori” [...] I loro cuori patriottici potrebbero riempirsi di orgoglio, se sapessero che [...] si tratta del più rigoroso “nichilismo” della letteratura mondiale, in quanto Georgij Ivanov ha superato e surclassato “lo stesso” Henry Miller. Sarebbe però una perdita di tempo tentare di spiegare che la prosa di Georgij Ivanov a volte è ottima, che le immagini disgustose di questo libro sono simboli e come tali non trasmettono tutte le qualità delle “cose raffigurate”, che formano in modo chiaro l’ornamento musicale dei motivi e che infine la percezione delle parole e delle immagini in un’opera letteraria è un’altra cosa rispetto ai fenomeni della vita, rappresentati da queste parole³⁵.

Da questo punto di vista Markov è davvero il più strenuo difensore e ammiratore dell’opera di Ivanov. Questa continua linea di difesa e elogio è testimoniata anche dalla corrispondenza che in quegli stessi anni Markov intrecciò con il poeta D.I. Klenovskij (1892–1976)³⁶. La corrispondenza prese avvio nel 1952 col tentativo da parte di Klenovskij di portare il suo interlocutore su posizioni antroposofiche, ma, nonostante l’insuccesso, il rapporto si mantenne su cordiali attestati di reciproca stima e scambi di idee a proposito della letteratura russa di quegli anni. La cordialità durò fino a quando non sopraggiunse un argomento che ben presto divise in maniera netta i due corrispondenti, rischiando di rovinare drammaticamente il loro rapporto: Georgij Ivanov. Purtroppo, ancora una volta, la loro corrispondenza è stata pubblicata in modo parziale e mancano tutte le risposte di Markov. Se inizialmente Klenovskij sembra quasi divertito [lettera del 25 novembre 1954]:

E ora litighiamo a proposito di Ivanov [...] Su di me il nichilismo spirituale di Ivanov non agisce e le sue poesie, seppure ben fatte, non mi toccano [...] Non è necessario essere dei cristiani praticanti per rifiutare i pensieri di Ivanov [...] Giudicare le poesie di Ivanov al di là del loro contenuto non si può poiché lui stesso ci insiste³⁷.

³² G. Ivanov, “Devjat’ pisem k Romanu Gulju”, *Zvezda*, 1999, 3, p. 139.

³³ Dando alle stampe la sua corrispondenza con Ivanov, Gul’ dopo aver affermato che nel suo archivio c’erano: “62 lettere di G. Ivanov e 47 copie di [sue] risposte”, pubblicava sei delle prime e nove delle seconde. A. Ar’ev, pubblicando nel 1999 nove lettere di Ivanov a Gul’ come parte di un progetto che prevedeva la pubblicazione integrale dell’epistolario a cura di Grigorij Poljak (progetto interrotto dalla morte del curatore avvenuta nel 1998), sottolineava, *en passant*, che “75 lettere di Ivanov sono conservate nell’archivio della casa editrice Serebrjanyj vek. (È interessante che lo stesso Gul’ contò solo 62 lettere [di Ivanov] e 47 copie delle sue risposte). Andrej Ar’ev, “Vlast’ reči”, *Zvezda*, 1999, 3, p. 136.

³⁴ R. Gul’, “Georgij Ivanov”, op. cit., p. 230.

³⁵ V. Markov, “O poezii Georgija Ivanova”, *Opyty*, 1957, 8, p. 88.

³⁶ “...Ja molčal 20 let, no eto otrazilos’ na mne skoree blagoprijatno. Pis’ma D.I. Klenovskogo V.F. Markovu 1952–1962 gg.”, *Diaspora*, Sankt-Peterburg 2001, II, pp. 585–693.

³⁷ Ivi, pp. 614–615.

Dopo la pubblicazione su Opyty dell'articolo di Markov, lo stupore di Klenovskij si trasforma in apprensione [lettera del 21 dicembre 1957]:

Ha davvero stregato anche Lei il suo [di Ivanov] assai primitivo (ma, certamente, magistrale) nichilismo spirituale? Georgij Ivanov in sostanza è solo un'edizione lussuosa [...] della nuda propaganda antireligiosa sovietica. E anche peggio, perché il discorso qui non riguarda tanto la religione, quanto la stessa dignità dell'“io” umano³⁸.

Peccato non avere le risposte di Markov perché nella lettera successiva del 10 febbraio 1957 Klenovskij incalza e il tono si fa agitato:

[Il suo articolo su Ivanov] è scritto in modo notevole, ma a me personalmente (non si arrabbi, mio caro!) suona come... il discorso di un avvocato di grande talento che difenda il corruttore e l'assassino di una bambina di sette anni. La differenza, evidentemente, è che un avvocato difende per soldi, mentre Lei per coscienza! [...] Ciò che mi risulta particolarmente ributtante in Ivanov è la sua assoluta mancanza di rispetto per l'uomo. Per esprimermi su un piano più elevato: di Ivanov mi disgusta il fatto che le sue poesie offendono lo Spirito Santo. Nel vangelo è scritto che all'uomo si perdona qualsiasi offesa (cioè persino quelle rivolte a Dio e a Cristo), ma l'offesa verso lo Spirito Santo all'uomo non si perdona. Perché? Ma perché l'offesa allo Spirito Santo è offesa non verso un concetto astratto, ma contro qualsiasi principio e natura spirituale nell'uomo, e rifiutarli nell'uomo è peggio dell'assassinio o del suicidio [...] Sono pronto piuttosto a perdonare Dem'jan Bednyj per i suoi versi offensivi verso Dio, perché sono “solo” offesa verso Dio, e non verso la natura spirituale dell'uomo (poiché in un qualche aspetto deformato persino Dem'jan Bednyj crede in essa) [...] Più in basso di Ivanov non si può andare, è il limite estremo della caduta³⁹.

La replica di Markov deve essere stata particolarmente piccata, visto che nella lettera successiva [del 10 aprile 1958] Klenovskij, dopo aver puntualizzato con amarezza di non aver mai nemmeno pensato che Dem'jan Bednyj fosse poeta superiore a Ivanov, conclude:

C'è un solo passaggio della Sua lettera che mi ha, non dico offeso, ma fortemente amareggiato. Lei scrive testualmente: “A proposito, Ivanov si trova in ospedale in condizioni di salute davvero pessime. Mi auguro non vorrà ripudiarlo su questo piano”. Per chi mi ha preso, mio caro? Davvero pensa che io possa rallegrarmi della malattia di Ivanov o augurargli la morte? Non sono ancora caduto tanto in basso! Le poesie di Ivanov, certo, le respingo indipendentemente dal suo stato di salute, ma non ho mai augurato del male a nessuno e non lo auguro neanche a lui. Il fatto che Lei abbia potuto sospettarmi di questo, sinceramente non mi ha fatto piacere⁴⁰.

È un punto di non ritorno nella loro corrispondenza, la polemica su Ivanov si trascinerà ancora per un paio di anni e muterà quel tono iniziale di reciproca stima e considerazione. In una lettera del 18 luglio 1960 Klenovskij scrive a Markov:

Nella Sua buona (come Lei scrive) disposizione verso di me (come poeta) io, a esser franchi, non credo. Se Georgij Ivanov ha giocato nella Sua vita un ruolo così importante, l'ha cambiata, come Lei si è espresso, completamente [...] allora le mie poesie non possono piacerLe, e di conseguenza, non può nemmeno avere una buona considerazione di me come poeta, in quanto io e Georgij Ivanov siamo agli antipodi [...] E ancora: non riesco a capire come possano le poesie di Georgij Ivanov cambiare completamente la vita di qualcuno, cioè trasmetterle un qualche contenuto effettivamente nuovo. Secondo me, possono soltanto “svuotare”. Cosa può cambiare l'acido solforico? Può soltanto corrodere ciò che tocca. Non è un avvenimento, ma una sfortuna...⁴¹

La corrispondenza tra Klenovskij e Markov andrà avanti a intermittenza fino al 1969, ma la polemica su Ivanov terminerà ben prima; continuarla dopo l'ultima lettera in cui il nome di Ivanov viene fatto da Klenovskij [29 agosto 1960] avrebbe probabilmente significato la completa rottura del loro rapporto:

Georgij Ivanov è l'unico poeta russo che io, nonostante tutto il suo talento, non accetto. Non lo accetto proprio perché mi offende e non solo come cristiano (cosa peraltro grave), ma anche come uomo. [...] Tra Nekrasov e Fet non c'è quell'abisso [...] che esiste tra Georgij Ivanov e qualsiasi altro poeta russo, compreso Klenovskij⁴².

L'ATOMO COME TESTO

Le qualità poetiche di Ivanov non furono mai negate da Chodasevič, che semmai ne sottolineava la mancanza di sincerità e originalità. Il critico notava il progressivo carattere imitatorio della poesia di Ivanov, una certa abilità a citare motivi di altri poeti in maniera a volte velata, a volte palese e deformata fino all'errore. Questo aspetto, che Vladimir Markov considera invece un tratto peculiare e di grande valore artistico di Ivanov, perché grazie a lui l'antica tradizione del centone prosegue e si trasforma in modo originale (“la citazione diventa corpo e sangue della poesia citata”⁴³), è presente praticamente lungo tutto il testo de *La disintegrazione dell'atomo*. Se Chodasevič si stupiva di come Ivanov riuscisse a citare male lo stesso Puškin (“na cholmy Gruzii legla nočnaja mgl'a” invece del corretto “na cholmy Gruzii ležit nočnaja mgl'a”), Markov afferma che *La disintegrazione dell'atomo* è costruito proprio sull'intreccio e sull'inversione di motivi e piani prevalentemente riconducibili a una citazione⁴⁴. Per composizione il monologo dell'eroe è orientato sulla complicata interazione di vari modelli letterari, in primo luogo *Zapiskij iz podpol'ja* [Memorie del sottosuolo] di Dostoevskij e *Zapiski sumasšedšego* [Memorie di un pazzo] di Gogol', questi ultimi a loro volta magistralmente fusi e confusi con *Šinel'*

⁴¹ Ivi, pp. 675–676.

⁴² Ivi, p. 677.

⁴³ V. Markov, “Russkie citatnye poety: zametki o poezii P.A. Vjazemskogo i Georgija Ivanova”, Idem, *O svobode v poezii*, Sankt-Peterburg, 1994, p. 230.

⁴⁴ Ivi, p. 226.

³⁸ Ivi, pp. 650–651.

³⁹ Ivi, pp. 651–653.

⁴⁰ Ivi, p. 656.

[La mantella] dello stesso autore. È interessante notare a questo proposito che, per testimonianza stessa di Ivanov, *La disintegrazione dell'atomo* prevedeva all'inizio un finale diverso. La lettera scritta dal protagonista prima di suicidarsi e indirizzata al commissario, doveva concludersi con le seguenti parole: "Heil Hitler, evviva il padre dei popoli il grande Stalin, mai, mai mai l'inglese sarà schiavo!"⁴⁵. Perfetta, nel doppio senso di aderenza tematica e coincidenza strategica, è qui l'adesione al modello gogoliano dei *Zapiski sumasšedšego* per i quali anche il loro autore all'inizio contemplava un finale diverso, ma ugualmente straniante. Allo stesso modo le bestioline immaginarie (*zver'ki*) che all'improvviso compaiono sulla scena col "loro particolare linguaggio deformato" hanno una funzione analoga a quella delle lettere che nel racconto di Gogol' si scrivono i cagnolini parlanti, ovvero rappresentano il crinale tra la sanità di mente e la follia e il passaggio da un piano strettamente biografico-personale a quello storico-universale.

Il protagonista de *La disintegrazione dell'atomo* è un tipico rappresentante dell'intelligencija russa emigrato a Parigi, tormentato dai suoi ricordi personali (l'abbandono dell'amata) e dai ricordi relativi alla storia russa. Ma contemporaneamente l'eroe rievoca tutta un'altra serie di personaggi reali e immaginati nei quali si tramuta e si fonde (il disonorato firmatario del trattato di Versailles, un ratto ucciso dal veleno, un pittore mediocre e suicida, Puškin, Gogol', Akakij Akakievič, Popriščin e altri ancora) e che rappresentano, come ha ben evidenziato N. Barkovskaja, il dramma dell'"io" senza il "tu"⁴⁶. Infatti anche questo "tu" a sua volta non ha un'identità precisa, ma si frantuma – si disintegra appunto – in tutta una serie di fantocci (l'amata che ha abbandonato l'eroe, Dio, la Russia traditrice dell'epoca di Puškin, Psiche, una prostituta, la fanciulla morta e violentata, l'arte, la vita, il senso dell'esistenza).

Riassumere il contenuto de *La disintegrazione dell'atomo* è quindi operazione impossibile e tutto sommato inutile. È un racconto che affascina e disorienta allo stesso tempo, frutto di un sofisticato e consapevole gioco letterario, del quale Ivanov si dimostra perfettamente padrone. Il poeta che sapeva trasformare la disperazione in gioco e che guardava all'arte e alla vita come due specchi che reciprocamente deformano l'immagine riflessa, crea in queste poche pagine una *summa* perfetta del proprio credo artistico e nello stesso tempo un testo in grado di rievocare e concludere idealmente la cultura russa da Puškin al secolo d'argento.

*Sprofonda, allora! Potrei dire: salì!
È lo stesso.*

[Faust, seconda parte]

RESPIRO . Che quest'aria sia nociva? Ma è l'unica aria che mi sia concesso di respirare. Sono cose diverse quelle che, ora vagamente, ora con precisione straziante, riesco a percepire. Che sia inutile parlarne? Ma è necessaria o meno la vita, è intelligente o stupido lo stormire degli alberi, il calare della sera, lo scroscio della pioggia? Provo un sentimento confuso di superiorità e debolezza verso ciò che mi circonda: nella mia coscienza le leggi della vita sono intimamente intrecciate alle leggi del sogno. Deve essere in virtù di questo che, ai miei occhi, la prospettiva del mondo si è fortemente alterata. Ma è anche l'unica cosa che io abbia ancora a cuore, l'unica che ancora mi separi dall'atrocità del mondo che tutto travolge.

Vivo. Cammino per la strada. Entro in un caffè. È questa la mia giornata, la mia vita irripetibile. Ordino un boccale di birra e lo bevo con piacere. Al tavolo accanto al mio è seduto un signore anziano con la rosetta di un ordine. Questi vecchietti felici secondo me andrebbero soppressi. Sei vecchio. Sei saggio. Sei un padre di famiglia. Hai una certa esperienza della vita. Ma, bastardo! Fatti da parte. Questo signore ha un aspetto gradevole. Una cosa che si apprezza. Che idiozia: gradevole. Fosse bello, misero, terribile, come vi pare. No, proprio gradevole. In Inghilterra, a quanto pare, esiste persino la professione di falso testimone dall'aspetto gradevole in grado di ispirare la fiducia dei giudici. E non solo ispira fiducia; è di per sé una fonte inesauribile d'autostima. Una delle caratteristiche dell'atrocità del mondo è proprio la gradevolezza.

Eppure io sono un uomo felice. Ovvero un uomo incline alla felicità. Non è una cosa così frequente. Desidero le cose più semplici, le più comuni. Desidero l'ordine. Non è colpa mia se l'ordine è crollato. Desidero la pace dell'anima. Ma l'anima è come una pattumiera torbida: una lisca d'aringa, una carogna di ratto, tozzi di pane, mozziconi di sigarette, tutte cose che si mescolano, ora immergendosi nel fondo torbido, ora riaffiorando in superficie. Desidero aria pura. Questa

⁴⁵ Ivanov lo racconta in una lettera a Gul' del 29 luglio 1955, R. Gul'-G. Ivanov, "Perepiska", op. cit., p. 192.

⁴⁶ N. Barkovskaja, "Problema dialoga v prozaičeskoj poeme G. Ivanova Raspad atoma", *Kormanovskie čtenija*, 1998, 3, pp. 91-98.

putredine dolciastra, alito dell'atrocità del mondo, mi perseguita, come la paura.

Cammino per la strada. Penso a cose diverse. Insalata, guanti... Fra le persone sedute nel caffè all'angolo, qualcuna morirà prima, qualcun'altra dopo, ciascuna nel suo termine preciso e stabilito. C'è molta polvere, fa caldo. Questa donna è sicuramente bella ma a me non piace. Indossa un abito elegante e cammina sorridendo, eppure me la immagino nuda, sdraiata sul pavimento con il cranio fracassato da una scure. Penso alla lascivia e al ribrezzo, a sadici omicidi, al fatto che ti ho perduta per sempre, definitivamente. "Definitivamente" è una parola penosa. Ma, considerate nel loro suono, tutte le parole non sono forse ugualmente penose e terribili? È l'antidoto del significato che cessa di agire in modo sorprendentemente veloce lasciando dietro di sé l'incomunicabile vuoto della solitudine. Ma che ne sapevano loro di cose penose e terribili, loro che credevano alla parola e al significato, loro, i sognatori, i figli, i favoriti senza merito del destino?!

Penso a cose diverse e, attraverso queste, penso costantemente a Dio. A volte mi sembra che Dio con la stessa costanza, attraverso mille cose estranee, pensi a me. Onde di luce, orbite, oscillazioni, gravità, e trapassando tutte queste cose, come un raggio, il pensiero costantemente rivolto a me. A volte mi sembra persino che il mio dolore sia parte dell'essenza di Dio. Quindi, quanto è più forte il mio dolore... Un momento di debolezza quando si desidera pronunciare ad alta voce: "Io credo, Signore...". Il ravvedimento che, immediatamente dopo il momento di debolezza, rientra nel suo diritto.

Penso alla croce che porto sin dall'infanzia come si porta in tasca una pistola: in caso di pericolo deve difendere, salvare... Al fallimento ineluttabile e fatale. Allo splendore dei falsi miracoli che a turno incantano e disincantano il mondo. E all'unico miracolo degno di fede: l'incrollabile desiderio di miracolo che, nonostante tutto, alberga negli uomini. All'enorme significato di tutto questo. Al suo riflesso in ogni coscienza, soprattutto in quella russa.

Oh, questa coscienza russa, oscillante, ondivaga, musicale, masturbatoria. Eternamente ronzante intorno all'assurdo come un moscerino intorno a una candela. Le leggi della vita congiunte alle leggi del sogno. L'orribile libertà metafisica e barriere fisiche a ogni passo. Fonte inesauribile di superiorità, di debolezza, di geniali insuccessi. Oh, le nostre strane specie che vagano ancora come ombre di dannati: anglomani, tolstojani, snob russi, i più infantili snob del mondo, e vari ragazzi russi, foglie resinose, e il tradizionale tipo russo, il cavaliere del glorioso ordine dell'intelligencija, un vigliacco con un senso di responsabilità sviluppato in modo morboso. Sta sempre di guardia, lui, come un segugio, fiuta l'ingiustizia ovunque ci sia la possibilità che l'uomo comune lo segua. Oh, il nostro passato e il nostro futuro, e la nostra attuale sofferenza espiatoria. "Ma com'era vivace il fanciullo..."⁴⁷. Oh, quest'abisso di nostalgia, lungo il quale passeggia solo il vento soffiandovi la terribile Internazionale e strappandone una voce lamento-sa, astrale che celebra fedelmente l'ufficio funebre per la Russia. "Dio, restituisci lo Zar"...

Cammino per la strada, penso a Dio, osservo i volti femminili. Ecco una tizia carina, mi piace. Me la immagino mentre si lava le parti intime. Allargando le gambe e piegandosi leggermente sulle ginocchia. Le calze scivolano dalle ginocchia, gli occhi in profondità si fanno scuri come il velluto, l'espressione è innocente, da uccellino. Penso a come di regola la ragazza francese media si lavi con cura le parti intime ma raramente i piedi. Perché? Indossa sempre le calzette, molto spesso senza neppure togliersi le scarpe. Penso alla Francia in generale. Al diciannovesimo secolo che qui si è fermato. Alle violette sulla Madeleine, ai panini inzuppati negli orinatoi, agli adolescenti che vanno alla prima comunione, alle castagne, alla diffusione della gonorrea, al brivido argenteo dell'Ave Maria. Al giorno dell'armistizio nel 1918. Parigi sembrava impazzita. Le donne andavano a letto col primo venuto. I soldati salivano sui lampioni, gridando come galli. Tutti danzavano, tutti

⁴⁷ Citazione di un verso di Nekrasov.

erano ubriachi. Nessuno prestava ascolto a ciò che aveva detto la voce del nuovo secolo: “Guai ai vincitori”.

Penso alla guerra. A quanto sia accelerata, come al cinematografo, condensata in un estratto di vita. Perché di per sé la guerra non è responsabile delle sciagure che sono capitate nel mondo. È solo il colpo che ha accelerato l'inevitabile e nulla più. Come per un malato è nocivo tutto ciò che è nocivo, così il vecchio ordine si è sgretolato al primo colpo. Il malato ha mangiato un cetriolo ed è morto. La guerra mondiale era quel cetriolo. Penso alla banalità di queste riflessioni e nello stesso tempo percepisco, quasi si trattasse di calore o luce, la dolcezza lenitiva della banalità. Penso all'epoca che si sta depravando davanti ai miei occhi. A due tipi fondamentali di donna: le prostitute, e quelle che sono orgogliose di aver evitato la prostituzione. Alla grazia disumana del mondo e all'animata atrocità del mondo. Alla natura, a come sia stupido il modo in cui la descrivono i classici della letteratura. Alle porcherie di ogni genere che gli uomini si combinano a vicenda. Alla pietà. Al fanciullo che ha chiesto a Babbo Natale degli occhi nuovi per la sorellina cieca. Al modo in cui è morto Gogol': a come l'hanno rasato, a come l'hanno terrorizzato con il giudizio universale, a come gli hanno applicato le sanguisughe, a come l'hanno costretto a forza nella vasca da bagno. Mi torna in mente una vecchia ninnananna: “La gattina brontolina aveva una matrigna arcigna”. Ripenso che sono un uomo incline alla felicità. Desideravo la cosa più comune: l'amore.

Dal mio punto di vista, maschile... Del resto, un punto di vista può essere solo maschile. Non esiste un punto di vista femminile. La donna di per sé non esiste. È solo corpo e luce riflessa. Ma ecco che tu hai assorbito la mia luce e sei andata via. E tutta la mia luce mi ha abbandonato.

Stiamo ancora procedendo lungo la superficie della vita. Lungo la periferia. Lungo le azzurre onde dell'oceano. Parvenza di armonia e ordine. Fango, tenerezza, mestizia. È ora di tuffarsi. Mi dia la mano, amico sconosciuto.

Il cuore cessa di battere. I polmoni si rifiutano di respirare. Un tormento simile all'estasi. Tutto è irreale,

tranne l'irreale, tutto è assurdo, tranne l'assurdo. L'uomo nello stesso tempo perde e recupera la vista. Ora l'armonia e ora il caos. Una parte, divenuta più del tutto, la parte tutto, un intero nulla. Intuizione che la chiarezza e la perfezione del mondo siano solo il riflesso del caos nel cervello di un pazzo mansueto. Intuizione che i libri, l'arte, poco importa che descrivano gesta gloriose e viaggi, siano destinati a chi non andrà mai da nessuna parte e non compirà gesta gloriose. Intuizione che l'enorme vita spirituale cresca e bruci nell'atomo, nell'uomo che esteriormente non ha nulla di straordinario, ma che è l'eletto, unico, irripetibile. Intuizione che il primo che si incontra per strada sia questo eletto, unico, irripetibile. Una moltitudine di intuizioni contraddittorie che sembrano affermare in modo nuovo l'eterna impalpabile verità. Sogni misteriosi. Dimmi cosa sogni di nascosto e ti dirò chi sei. Va bene, proverò a dirtelo, ma tu sei davvero in grado di capirmi? Tutto è stato murato e reso liscio, sulla superficie della vita non affiora neppure una bollicina. L'atomo, il punto, il genio sordomuto, e sotto i suoi piedi lo strato profondo del sottosuolo, l'essenza della vita, carbon fossile di epoche marcite. Il record mondiale della solitudine. Dai, rispondi, dimmi, cosa sogni di nascosto, nel fondo estremo della tua solitudine?

La storia della mia anima e la storia del mondo. Sono intrecciate come la vita e il sogno. Si sono unite e sono germogliate l'una nell'altra. Dietro di loro, come uno sfondo, come uno schizzo tragico, c'è la vita contemporanea. Abbracciate, fuse, intrecciate, scompaiono nel vuoto con la terribile velocità delle tenebre, dietro le quali pigramente, senza neppure tentare di raggiungerle, si muove la luce.

Trombe. Mattino. Una tenda sfarzosa. Non c'è nessuna tenda. Ma il desiderio di solidità, di compattezza è così imperioso che sento al tatto la sua spessa seta intessuta. La tessevano dalla mattina alla sera certe sperse lavoratrici dagli occhi azzurri. Una era fidanzata... Non la tessevano da nessuna parte. Avanti. Avanti.

La carogna di ratto giace nella pattumiera, fra mozziconi di sigarette buttati via da un posacenere, accanto all'ovatta con la quale per l'ultima volta la fidanzata si

è lavata le parti intime. Il ratto era avvolto in un foglio di giornale che nella pattumiera si è aperto e il ratto così è risalito in superficie; è ancora possibile leggere frammenti di notizie dell'altroieri. Due giorni fa erano ancora fresche, dal mozzicone saliva ancora il fumo, il ratto era vivo, l'imene era ancora intatto. Ora tutto ciò, mescolandosi, sbiadendo, sparendo, distruggendosi, vola via nel vuoto, scompare con la terribile velocità delle tenebre, dietro le quali, come una tartaruga, senza neppure tentare di raggiungerle, si muove la luce.

La lama di un rasoio di sicurezza, incastrata a un mozzicone di sigaretta ormai unto, riflette, attraverso l'immondizia, un raggio di sole iridato e lo dirige verso il muso del ratto. Digrigna i denti affilati sui quali c'è dell'icore. Come è potuto accadere che questo vecchio, esperto, cauto, timorato ratto non si sia preservato, abbia ingerito il veleno? Come ha potuto, sul declinare della vita, il ministro che ha sottoscritto il trattato di Versailles commettere peculato a causa di una ragazzina? Di aspetto gradevole, colto inamidato di pietra, croce da commendatore, "la Germania deve pagare", e a conferma di questo assioma un sicuro svolazzo su una pergamena storica, con una storica penna dorata. E all'improvviso una ragazzina, calze, ginocchia, respiro tenero e caldo, vagina calda e rosa, e non c'è più né il trattato di Versailles né la croce da commendatore, il vecchietto disonorato sta morendo sulla branda di un carcere. La vedova, non bella, rispettabile, imbacuccata nel cespito, è in procinto di partire per sempre per la provincia, i figli si vergognano del nome del padre, i colleghi al senato scuotono le teste calve con fare triste e riprensivo. Ma il colpevole di tanto fango e scempiaggine si è lasciato alle spalle tutto questo, se l'è lasciato da tempo, se l'è lasciato già nel momento in cui la porta della camera da letto si è chiusa dietro di lui, la chiave è girata, il passato è scomparso, è rimasta una ragazzina distesa su un ampio letto, una cambiale contraffatta, la beatitudine, il disonore, la morte. Dopo essersi lasciato il destino alle spalle, ora vola in uno spazio ghiacciato, e le tenebre eterne frusciano contro le falde del suo cappotto cerimonioso e fuori moda. Di fronte a lui volano i mozziconi di sigarette e i trattati storici, capelli pettinati e le idee logore del mondo, dietro, altri capelli, trattati, mozziconi di sigarette, idee, sputi. Se alla fi-

ne le tenebre lo condurranno ai piedi del trono, a Dio non dirà "La Germania deve pagare". "Oh, tu, ultimo amore... ", balbeterà smarrito.

Coito con una ragazzina morta. Il corpo era morbidissimo, appena un po' freddo, come dopo il bagno. Con intensità, con particolare piacere. Lei giaceva come addormentata. Non le ho fatto del male. Al contrario in quei febbrili minuti la vita proseguiva intorno a lei, se non per lei. Una stella stava sbiadendo attraverso la finestra, i gelsomini erano al culmine della fioritura. Il seme è tornato indietro, l'ho asciugato con una fazzoletto. Alla fiamma di un grosso cero mi sono acceso una sigaretta. Avanti. Avanti.

Hai portato via la mia luce lasciandomi nell'oscurità. Tutta la grazia del mondo si è concentrata in te sola, interamente. E io mi tormentavo pensando che un giorno saresti invecchiata, ti saresti ammalata, ti saresti imbruttita, saresti morta con angoscia, e io non sarei stato accanto a te, non ti avrei mentito assicurandoti che ti saresti rimessa, non ti avrei stretto la mano. Dovrei rallegrarmi di non dover attraversare questo tormento. Del resto qui si è concentrata la cosa principale, forse l'unica a costituire l'amore. Il terrore causato da questo solo pensiero è sempre stato la stella della mia vita. Ed ecco che tu non ci sei più da tanto tempo, e lei come prima brilla alla finestra.

Mi trovo in un bosco. Il terribile, fiabesco, paesaggio innevato dell'anima ansiosa e condannata che nulla comprende. Barattoli con tumefazioni tumorali: intestino, fegato, gola, utero, seno. Pallidi aborti immersi in un spirito verdognolo. Nel 1920 a Pietroburgo questo spirito lo si vendeva come bevanda e veniva chiamato appunto "innocentino". Vomito, catarro, muco che penetra strisciando lungo le pareti intestinali. Una carogna. Una carogna umana. La sorprendente somiglianza fra l'odore del formaggio e l'odore dei piedi sudati.

Natale al polo nord. Luce e neve. Il sudario dell'inverno che ricopre la vita.

Sera. Luglio. La gente cammina per la strada. La gente degli anni Trenta del ventesimo secolo. Il cielo

comincia a imbrunire, presto appariranno le stelle. Le stelle degli anni Trenta del ventesimo secolo. È possibile descrivere questa sera, Parigi, la strada, il gioco di ombre e luci nel cielo nuvoloso, il gioco della paura e della speranza nell'anima solitaria di un uomo. Lo si può fare in modo intelligente, con talento, metaforicamente, con verosimiglianza. Ma il miracolo non può più compiersi; la menzogna dell'arte non la si può più spacciare per verità. Fino a poco tempo fa sarebbe stato ancora possibile. Ma ecco che...

Ciò che era possibile ieri è diventato impossibile oggi, inconcepibile. Non si può credere all'apparizione di un nuovo Werther, grazie al quale all'improvviso cominciano a scoppiettare per tutta Europa gli entusiastici spari di suicidi affascinati e inebriati. Non si può immaginare un quaderno di poesie, sfogliando il quale l'uomo contemporaneo metta da parte le lacrime e guardi con struggente speranza al cielo, ecco, a un cielo che esattamente come questo volge alla sera. È impossibile. Impossibile a tal punto che si stenta persino a credere che un tempo sia stato possibile. Le nuove ferree leggi che come pelle umida stringono il mondo, non conoscono la consolazione dell'arte. E soprattutto, queste leggi ancora poco chiare, già ineluttabili, impietosamente giuste, queste leggi che nascono nel nuovo mondo o che lo generano, possiedono una forza retroattiva: non solo non si può creare una nuova geniale consolazione, ma già è impossibile consolarsi come prima. Ci sono persone capaci tuttora di piangere sul destino di Anna Karenina. Se ne stanno ancora ritti su una zolla che sta scomparendo insieme a loro, là dove è stato piantato il fondamento del teatro, dove Anna, col gomito poggiato sul velluto della menzogna, risplendendo di tormento e bellezza, viveva il suo disonore. Questo splendore quasi non giunge fino a noi. E da questi raggi obliqui, appena offuscati, non proviene né l'ultimo riflesso di ciò che è perduto, né la conferma che la perdita è irrimediabile. Presto tutto appassirà per sempre. Resterà il gioco dell'intelligenza e del talento, una lettura avvincente che non costringa a credere e non desti più la fede. Sul tipo de *I tre moschettieri*. Ciò che Tolstoj ha avvertito prima di tutti, il tratto fatale, il confine oltre il quale non ci sarà nessuna consolazione da parte della bellezza fittizia, né alcuna lacrima per un destino fittizio.

Desidero le cose più semplici, le più comuni. Desidero piangere, desidero consolarmi. Desidero guardare al cielo con struggente speranza. Desidero scriverti una lunga lettera d'addio, ingiuriosa, celeste, turpe, la più tenera del mondo. Desidero chiamarti angelo, creatura, augurarti felicità e benedirti, e dirti ancora che dovunque andrai, dovunque fuggirai, il mio sangue come una miriade di particelle che non perdonano, che non perdoneranno mai, turbinerà sempre intorno a te. Desidero dimenticare, riposare, salire su un treno, andarmene in Russia, bere birra e mangiare gamberi in una calda sera dentro un ristorante che galleggia sulla Neva. Desidero vincere l'abominevole sensazione di torpore: le persone non hanno un volto, le parole non hanno un suono, nulla ha senso. Desidero distruggere in qualche modo questa sensazione. Desidero soltanto riprendere fiato, prendere un po' d'aria. Ma di aria non ce n'è.

Lo splendore della luce e la calca ai caffè danno ogni tanto l'illusione della libertà: l'hai scampata, sei sfuggito, la morte ti è passata accanto. A voler spendere 20 franchi è possibile andare con una ragazzina pallida e carina che cammina lenta sul marciapiede fermandosi quando incrocia lo sguardo di un uomo. Se ora le farai un cenno l'illusione prenderà corpo, si rafforzerà, si farà rosea, come un'incursione improvvisa della vita, come un fantasma che ha bisogno di sangue, si allungherà di dieci, dodici, venti minuti.

Femmina. Carne. Strumento dal quale l'uomo trae l'unica nota della gamma divina che gli sia concesso di sentire. Una lampadina brilla al soffitto. Il volto è appoggiato sul cuscino. Si può pensare che sia la mia fidanzata. Si può pensare che io abbia fatto ubriacare la ragazzina e l'abbia violentata con l'inganno e la forza. Si può non pensare nulla, rabbrivire, prestare attenzione, ascoltare cose sorprendenti, attendere l'arrivo del momento in cui il dolore e la felicità, il bene e il male, la vita e la morte, come durante un'eclissi, incroceranno le proprie orbite, pronte a unirsi in una sola, quando l'orribile luce verdognola della vita-morte, della felicità-tormento sgorgherà dal passato morto, dalle tue pupille spente.

La storia della mia anima e la storia del mondo. Si sono intrecciate e sono germogliate una nell'altra. La contemporaneità dietro di loro, come un tragico sfondo. Il seme che non poteva fecondare nulla, è tornato indietro, l'ho asciugato con un fazzoletto. Tuttavia fino a quando è durato, la vita ha continuato a palpitarci.

La storia della mia anima. Desidero realizzarla, ma riesco solo a distruggerla. Invidio lo scrittore che fa risaltare il suo stile, il pittore che sa dosare i colori, il musicista immerso nei suoni, tutti costoro che ancora non sono scomparsi dalla faccia della terra, questa specie sensibile e impietosa, presbite e miope, famosa, ormai inutile, la quale crede che il riflesso plastico della vita equivalga alla vittoria su di essa. Se almeno ci fosse il talento, un particolare spermatozoo creativo nella mente, fra le dita, nell'udito, basterebbe prendere qualcosa di un'idea, un po' di realtà, un po' di tristezza, un po' di fango, livellare tutto come i bambini con la paletta spianano la sabbia, abbellire con stile e fantasia come con la glassa una torta, e l'affare è fatto, tutto è stato salvato, l'insensatezza della vita, la vanità della sofferenza, la solitudine, il tormento, il terrore appiccicoso e nauseante; tutto trasfigurato dall'armonia dell'arte.

So quanto valga tutto questo e tuttavia li invidio: sono beati. Beati dormienti, beati morti. È beato l'intenditore di fronte a una tela di Rembrandt, santamente convinto che il gioco di ombre e luci sul volto di una vecchia sia un trionfo mondiale, di fronte al quale la stessa vecchia è nulla, un granello di polvere, uno zero. Beati gli esteti. Beati gli amanti dei balletti. Beati coloro che ascoltano Stravinskij e Stravinskij stesso. Beate sono le ombre che abbandonano il mondo, riversandovi gli ultimi, dolci, falsi sogni che a lungo hanno cullato l'umanità. Andandosene, abbandonando già la vita, esse porteranno con sé l'enorme ricchezza immaginativa. Cosa ci resterà?

La certezza che la vecchia è infinitamente più importante di Rembrandt. L'incapacità di comprendere cosa dovremmo farci con questa vecchia. Il desiderio tormentoso di salvarla e consolarla. La chiara consapevolezza che non si può salvare o consolare niente e nessuno. La sensazione che solo attraverso il caos delle contraddizioni sia possibile avvicinarsi alla verità. Che av-

vicinarsi a essa sia possibile solo travisando le cose. Che non si possa fare affidamento sulla realtà: una fotografia mente e qualsiasi documento creato dall'uomo è solo una contraffazione. Che tutto ciò che è medio, classico, sereno, è ormai inconcepibile e impossibile. Che il senso della misura sguscia via dalle mani di chi tenta di afferrarlo come un'anguilla, e che questa inafferrabilità sia l'ultima delle sue proprietà ad essersi conservate. Che quand'anche alla fine venisse afferrato, colui che ci sarà riuscito si ritroverà in mano la volgarità. "Fra le sue braccia giaceva morto un fanciullo"⁴⁸. Che ovunque tutti quanti tengano fra le braccia questi fanciulli morti. Che chi vuole, attraverso il caos delle contraddizioni, penetrare la verità, o anche solo un suo pallido riflesso, abbia un'unica via: camminare lungo la vita come un acrobata su una fune, lungo lo squallido, logoro, contraddittorio stenogramma della vita.

Una fotografia mente. Qualsiasi documento creato dall'uomo è solo una contraffazione. Una volta che mi capitò di smarrirmi in un edificio della polizia di Berlino, mi ritrovai casualmente in questo corridoio. Le pareti erano ornate di fotografie. Ce n'erano a decine, e raffiguravano tutte la stessa cosa. La polizia li aveva trovati così, tutti questi suicidi o vittime di delitti. Un giovane tedesco appeso a un paio di bretelle, le scarpe, sfilate per comodità, giacciono accanto a una sedia capovolta. Una vecchia: una grossa macchia sul petto con una forma che ricorda un gallo; un grumo di sangue dalla gola sgozzata. Una prostituta grassa e nuda con la pancia squartata. Un pittore che si è sparato per la fame o per un amore infelice, o per tutte e due le cose. Sotto il cranio scavato c'è un sontuoso fiocco da artista, accanto, sul cavalletto, rami e nuvole, una sgorbiatura dell'arte sacra lasciata a metà. Occhi spalancati, lingue morsicate, pose ripugnanti, ferite orrende, e tutto ripreso in modo uguale, accademico, senza angoscia. Nessuna spirale d'intestino fuoriuscita da un ventre squarciato, nessuna smorfia, nessuna ecchimosi è sfuggita all'obiettivo del fotografo, ma è sfuggita la cosa più importante, manca la cosa principale. Guardo e non vedo nulla che mi commuova, che faccia rabbrivire l'anima. Mi faccio violenza ma niente. E all'improvviso il pensiero che

⁴⁸ Citazione di un verso di Goethe nella traduzione di Žukovskij.

tu respiri qui sulla terra, all'improvviso nella memoria, come fosse vivo, il tuo volto, bello, crudele.

E subito vedo e sento tutto, tutto il dolore, tutta la sofferenza, tutte le inutili suppliche, tutte le parole che precedono la morte. La vecchia che rantola con la gola sgozzata, la prostituta che fugge dal sadico, impigliandosi negli intestini, il pittore mediocre, affamato – ed ero proprio io – che muore. La lampada accesa. All'alba. Il ticchettio della sveglia. La lancetta che si avvicina alle cinque. All'inizio indugia, poi, una volta presa la decisione, si umetta le labbra. Stringe la pistola nella mano maldestra e sudata. La canna di ghiaccio tocca la bocca accaldata. Come doveva odiarli coloro che rimanevano in vita, come doveva invidiarli.

Vorrei andarmene in riva al mare, sdraiarmi sulla sabbia, chiudere gli occhi, sentire il respiro di Dio sul mio viso. Vorrei cominciare da lontano, da un vestito azzurro, da una lite, da un giorno invernale gonfio di nebbia. “Sulle colline della Georgia si stese la caligine della notte”⁴⁹; con parole di questo tipo vorrei parlare alla vita.

La vita non comprende più questa lingua. L'anima non ne ha ancora imparata un'altra. Così l'armonia svanisce dolorosamente nell'anima. Forse quando svanirà del tutto, come una piaga che si cicatrizza, l'anima tornerà di nuovo a sentirsi leggera come in origine. Ma il passaggio è lento e tormentoso. Per l'anima è terribile. Le sembra che, una dietro l'altra, inaridiscano tutte le cose che la rendevano viva. Le sembra di inaridire essa stessa. Non può tacere e ha disimparato a parlare. E muggisce convulsamente, come una sordomuta che fa smorfie indecenti. “Sulle colline della Georgia si stese la caligine della notte”, vuole pronunciare in modo squillante e trionfale glorificando il Creatore e se stessa. E con un disgusto simile al piacere, borbotta bestemmiando, da una palizzata metafisica, qualcosa del tipo “*dyr bu ščyl ubeščur*”⁵⁰.

Un vestito azzurro, una lite, un giorno invernale gonfio di nebbia. Migliaia di altri vestiti, liti, giorni. Migliaia di sensazioni che inconsapevolmente attraversano l'anima di ogni uomo. Alcune, ottenuto il diritto di cit-

tadinanza, sono entrate a far parte della letteratura, della vita quotidiana, dell'uso. E le altre, innumerevoli, non hanno ancora trovato espressione letteraria, non si sono separate dall'uterino nucleo transmentale. Ma non per questo sono meno triviali: migliaia di banalità rimaste senza corpo che attendono pazientemente il loro Tolstoj. Intuizione che l'arte, che la creazione in senso lato, non sia altro che caccia a banalità sempre nuove. Intuizione che l'armonia verso cui tende l'arte, non sia altro che la banalità suprema. Intuizione che l'autentica strada dell'anima si avviti da qualche parte, come un cavatappi, come un cavatappi attraverso l'atrocità del mondo.

Voglio parlare della mia anima con parole semplici, convincenti. So che queste parole non esistono. Voglio raccontare come ti amavo, come morivo, come sono morto, come sulla mia tomba venne posta una croce e come il tempo e i vermi hanno trasformato questa croce in polvere. Voglio raccogliere un pizzico di questa polvere, guardare il cielo per l'ultima volta e con sollievo soffiare sul palmo. Desidero diverse cose, tutte ugualmente irrealizzabili: respirare di nuovo l'odore dei tuoi capelli sulla nuca e trarre dal caos dei ritmi quell'unico ritmo grazie al quale, come una roccia a causa di una detonazione, crollerà l'atrocità del mondo. Voglio raccontare di un uomo che giace su un letto disfatto, mentre pensa, pensa, pensa a come salvarsi, a come fare ordine, senza riuscire a escogitare nulla. A come si è assopito, a come si è svegliato, a come si è subito ricordato tutto, di come ad alta voce, proprio come si parla di un estraneo, ha detto: “Egli non era un Re. Aveva soltanto questo amore. Ma in esso era racchiuso tutto, il potere, la corona, l'immortalità. Ed ecco che è crollato, l'onore è stato sottratto, strappato dai persecutori”. Voglio spiegare con parole semplici, convincenti una moltitudine di cose magiche, irripetibili, di un vestito azzurro, di una lite, di un giorno invernale gonfio di nebbia. Inoltre voglio mettere in guardia il mondo da un nemico terribile: la pietà. Voglio gridare in modo che tutti sentano: uomini, fratelli, tenetevi forte per mano e giurate di essere spietati l'uno con l'altro. Altrimenti lei, il principale nemico dell'ordine, si lancerà contro di voi e vi spazzerà via.

⁴⁹ Citazione imprecisa di un verso di Puškin. Traduzione tratta da A.S. Puškin, *Opere*, a cura di E. Lo Gatto, Milano 1967, p. 576.

⁵⁰ Citazione imprecisa di un celebre verso transmentale di Kručnych.

Voglio per l'ultima volta evocare dal vuoto il tuo volto, il tuo corpo, la tua tenerezza, la tua crudeltà, voglio raccogliere mescolato, ridotto in polvere ciò che è tuo e ciò che è mio, come un pugno di cenere su un palmo, e con sollievo soffiarmi sopra. Ma la pietà di nuovo mi confonde, di nuovo mi frena. Vedo di nuovo la nebbia di una città estranea. Un mendicante gira la manovella dell'organino, una scimmietta, tremando dal freddo, con un piattino passa tra gente piena di sé. Costoro, sotto gli ombrelli, gettano cupi e svogliati degli spiccioli. Forse basteranno per un misero alloggio, coprirsi, restare abbracciati fino al mattino. . .

Tutto questo mi si è presentato nel mezzo di un ballo chiassoso, fra champagne, musica, risa, il fruscio della seta, la fragranza dei profumi. Era uno dei tuoi giorni più felici. Splendevi di gioventù, grazia e crudeltà. Ti divertivi, trionfavi sulla vita. Guardai verso di te che sorridevi circondata di gente. E vidi: la scimmietta, la nebbia, gli ombrelli, la solitudine, la miseria. E per un acre senso di pietà, come per un bagliore insopportabile, abbassai gli occhi.

Fremite che suscita pietà. Fremite pronto a trasformarsi in sentimento di vendetta. Per un bambino sordo, per la vita che è priva di senso, per le umiliazioni, per le soles consumate. Vendicarsi del mondo felice, il pretesto non ha importanza. "Chi ha cuore"⁵¹ lo sa. Questo passaggio quasi meccanico da una pietà smarrita al "te la faccio vedere io", a un'altra forma di impotenza. Persino le bestioline erano in fermento, confabulavano, impiegarono molto tempo per comporre un "Pamphlet-protesta": *Voi che torturate i gatti*. Si informarono se non ci fosse la possibilità di pubblicarlo in qualche rivista affinché tutti lo leggessero.

Noi e le bestioline eravamo inseparabili. Mangiavano dai nostri piatti e dormivano nel nostro letto. Fra loro i più importanti erano i due Razmachajčik.

Il Razmachajčik Occhietti-Verdi era di animo buono, dolce, non faceva mai male a nessuno. Occhietti-Grigi, una volta cresciuto, rivelò un bel caratterino. All'occorrenza poteva anche morsicare. Li avevamo trovati sotto una panchina della metropolitana, in una confezione di

datterri. Appuntato sulla confezione c'era questo avviso: "Razmachajčiki, o Razmachaj, o Razmachajcy. Di origine australiana. Chiedono di essere amati, nutriti e portati a passeggio al Bois de Boulogne".

C'erano anche altre bestioline: un Golubčik, una Žuchla, un Fryštik, un Kitajčik, uno stupido Cutik che a qualsiasi domanda rispondeva sempre la stessa cosa, "ecco son Cutik". C'era una vecchia Chamka con la coda di pesce mozzata, un po' rozza, ma dall'animo dolcissimo. In disparte, senza mai unirsi alla compagnia, suscitando ostilità e paura, c'era il tetro von Klop.

Le bestioline avevano un loro stile di vita, abitudini loro, filosofie loro, un loro onore, visioni del mondo tutte loro. Avevano un paese loro, i cui confini, come un oceano, erano bagnati dal sogno. Il paese era vasto e non era mai stato ispezionato fino in fondo. Si sapeva che al sud vivevano dei cammelli, ogni venerdì un cavallo bianco doveva lavarli e curare il loro pelo. All'estremo nord brillava sempre l'albero di Natale.

Le bestioline comunicavano in una lingua mista. Questa lingua era composta da parole australiane che usavano solo loro, trasformate di modo che suonassero australiane. Così nelle lettere ci si rivolgeva con l'appellativo di "pedregio" e sulla busta si scriveva "sua eccedenza". Amavano i balli, il gelato, le passeggiate, i fiocchi di seta, le feste, gli onomastici. Simile era anche il loro modo di guardare alla vita: cosa costituisce un anno? Trecentosessantacinque giorni di festa. E un mese? Trenta onomastici.

Erano bestioline eccezionali. Per quanto era nelle loro possibilità si sforzavano di abbellire la nostra vita. Non chiedevano del gelato quando sapevano che non c'erano i soldi. Persino quando erano molto tristi, ballavano e festeggiavano onomastici. Voltavano le spalle e si sforzavano di non ascoltare quando sentivano qualcosa di brutto. "Bestioline, bestioline", sussurrava loro alla sera da una fessura il tetro von Klop, "la vita sta finendo, l'inverno si avvicina. La neve vi ricoprirà, gelerete, morirete, bestioline, voi che amate tanto la vita". Ma loro si stringevano più forte l'una all'altra, si tappavano le orecchie e tranquillamente, con dignità, rispondevano: "La cosa non ci punge".

⁵¹ Citazione tratta da Osip Mandel'stam.

Un uomo vaga per le strade, pensa a cose diverse, getta uno sguardo a finestre estranee. La sua immaginazione lavora indipendentemente da lui. E lui non si accorge di questo lavoro. Siede a un caffè, beve birra e legge un giornale. Un dibattito alla camera dei deputati. Automobili da comprare a rate. Sonnacchia e fa un sogno sciocco. Dell'inchiostro è colato sulla tovaglia. È passato un pesce e l'inchiostro è scomparso. C'è da chiudere una porta, ma la chiave non entra nel buco della serratura. L'opinione pubblica inglese. Un ciclone. Alla fine risulta che il pesce è la chiave, ed è proprio per questo che non entra. L'uomo addormentato si sveglia all'improvviso. Non c'è né il pesce, né l'opinione pubblica.

Restarsene seduti in un caffè, vagare per le strade, gettare uno sguardo a finestre estranee sono una consolazione tutto sommato migliore di Anna Karenina o di una qualsiasi Madame Bovary. Seguire una coppia di innamorati che, dopo essersene stati seduti e avvinghiati davanti a un caffè non bevuto, e aver poi vagabondato per le strade, alla fine, lanciato uno sguardo attorno, entrano in un albergo di infima categoria, ha lo stesso valore, se non maggiore, dei più bei versi d'amore. "Incedono minuscoli piedini, svolazza una ciocca dorata"⁵². Ed ecco che lei, piedini minuscoli, incede sull'asfalto di un marciapiede di Montmartre, ecco apparire e poi sparire la ciocca dorata oltre la porta a vetri di un hotel. Questa giornata, questo attimo palpitante e irripetibile che vola via, sempre che il paragone sia possibile, è superiore a tutti i versi del mondo. Il calpestio dei piedini si è spento, la ciocca è apparsa e poi scomparsa dietro la porta. Fermiamoci, aspettiamo. Ecco che si è illuminata una finestra al piano terra. Ecco che hanno chiuso la tenda.

Il cameriere ha ricevuto un franco per il tè e li ha lasciati soli. Una lampada al soffitto, carte da parati variopinte, un bidet bianco smaltato. Forse è la prima volta. Forse è l'amore più felice del mondo. Forse Napoleone ha combattuto e il Titanic è affondato solo perché stasera questi due giacessero affianco nel letto. Sopra il lenzuolo, sopra la coperta pesante come pietra un abbrac-

cio frettoloso, senza dolcezza, immortale. Le ginocchia con le calzette calate sono allargate; i capelli arruffati sul cuscino, il volto alterato in modo incantevole. Oh, ancora, ancora. Più veloce, più veloce.

Aspetta. Ma lo sai cos'è questa? È la nostra vita irripetibile. Un giorno, fra cento anni, scriveranno un poema su di noi, ma ci saranno solo rime squillanti e menzogna. La verità è qui. La verità è questo giorno, questa ora, questo istante che vola via. Nessuno ha mai allargato le tue ginocchia, ed ecco che io sotto una luce vivida, sopra una coperta bianca e ben stirata, le sto allargando senza nessuna cerimonia. Provi vergogna e dolore. Ogni goccia del tuo dolore e della tua vergogna entra a pieno peso nel mio trionfo in deliquio.

Chi sono questi due? Oh, fa lo stesso. Ora non ci sono più. C'è solo un bagliore che, fino a quando tutto questo dura, si propaga all'esterno. Solo la tensione, la rotazione, la combustione, la beata rigenerazione del senso recondito della vita. Il vertice di ghiaccio della grazia del mondo, illuminato da un fuoco accelerato. Canali spermatici, ovaie, imene lacerato, un ciliegio selvatico, ginocchia allargate, perdita dei sensi, stelle, saliva, lenzuolo, tremano le vene, all'impazzata, all'impazzata, hi... hi... hi... L'unica nota comprensibile all'uomo, il suo suono spaventoso. Oh, ancora, ancora. Più veloce, più veloce. Gli ultimi spasimi. Sperma caldo che cola in un utero, piccolissimo, vibrante. Il desiderio ha prima descritto il cerchio completo delle spirali che girano profondamente verso l'eternità e poi è tornato indietro nel vuoto. "È stato così bello che non può finire con la morte", scrive proprio dopo la prima notte delle nozze il giovane Tolstoj.

In un caffè è seduto un uomo. Un uomo qualunque, una nullità. Uno di quelli per cui dopo una catastrofe scrivono: 10 morti e ventisei feriti. Non il direttore di un trust, non un inventore, non un Lindbergh, non un Chaplin, non un Monterlan. Ha letto un giornale e ora conosce l'orientamento dell'opinione pubblica inglese. Ha finito il caffè e chiama il cameriere per pagare il conto. Pensa distrattamente che ha altro da fare, andare al cinema o puntare dei soldi alla lotteria. È tranquillo, di buon umore, dorme, fa un sogno sciocco. E all'im-

⁵² Verso di Puškin.

provviso, vede davanti a sé il buco nero della sua solitudine. Il cuore cessa di battere, i polmoni si rifiutano di respirare. Un tormento simile all'estasi.

L'atomo è immobile. Dorme. Tutto è stato murato e levigato, sulla superficie della vita non affiora neppure una bollicina. Ma se si prova a stuzzicarlo. A smuovere la sua essenza dormiente. A toccare, scuotere, disintegrare. A liberare attraverso l'anima un milione di volt, e poi affondare nel ghiaccio. Amare qualcuno più di se stessi e dopo vedere il buco della solitudine, un buco nero, di ghiaccio.

Un uomo, un omino, una nullità guarda smarrito davanti a sé. Vede il nero vuoto e in esso, come un lampo improvviso, l'incomprensibile essenza della vita. Migliaia di domande senza nome, senza risposte, illuminate all'improvviso da un fuoco accelerato e subito dopo divorate dalle tenebre.

La coscienza, tremando spossata, cerca una risposta. Non c'è nessuna risposta. La vita pone domande e non dà risposte. L'amore pone... Dio ha posto all'uomo, in quanto uomo, una domanda, ma non gli ha fornito una risposta. E l'uomo è condannato soltanto a chiedere, incapace di una minima risposta. L'eterno sinonimo del fallimento: la risposta. Quante belle domande sono state poste nella storia del mondo, e che risposte sono state date...

Due miliardi di abitanti della terra. Ciascuno composto della propria sofferata, irripetibile, unica, inutile, odiosa complessità. Ciascuno, come l'atomo nel nucleo, racchiuso nell'impenetrabile corazza della solitudine. Due miliardi di abitanti della terra, due miliardi di eccezioni alla regola. Ma nello stesso tempo anche la regola. Tutti disgustosi. Tutti infelici. Nessuno può cambiare e capire nulla. Fratello Goethe, fratello portiere, entrambi non sapete cosa create e cosa crea con voi la vita.

Il punto, l'atomo, la cui anima sprigiona milioni di volt. Ora la disintegreranno. Ora l'immobile impotenza avrà fine con una terribile forza esplosiva. Ora, ora. La terra ha già cominciato a oscillare. Qualcosa ha già scricchiolato nelle fondamenta della torre Eiffel. Il samum con le sue correnti torbide si è attorcigliato nel deserto. L'oceano affonda le navi. I treni precipitano

in un pendio. Tutto esplode, frana, fonde, crolla trasformandosi in cenere: Parigi, la strada, il tempo, il tuo semblante, il mio amore.

Un uomo, un omino, una nullità resta seduto con lo sguardo fisso. Si avvicina il cameriere, consegna il resto. L'uomo respira, si alza. Si accende una sigaretta, cammina per la strada. Il suo cuore non è ancora scoppiato, batte nel petto come prima. L'atrocità del mondo non è crollata, eccola; è simile a roccia e stringe il mondo come prima.

Un vestito azzurro, una lite, un giorno invernale gonfio di nebbia. Desiderio di parlare, tentativo di cantare, del proprio amore, della propria anima. Sciogliersi, singhiozzare con semplici convincenti parole, parole che non esistono...

Come è cominciato il nostro amore? Banalmente, banalmente, come tutte le cose belle è cominciato banalmente. Probabilmente anche l'armonia è una banalità. Probabilmente non ha senso lamentarsene. Probabilmente c'è una sola ed unica via per tutti: camminare lungo la vita, come un acrobata su una fune, lungo la sofferta percezione della vita. Percezione inafferrabile che nasce nell'estrema intimità fisica, nell'estrema inaccessibilità, nella tenerezza che lacera l'anima, nella perdita di tutto questo per sempre, per sempre. L'alba alla finestra. Il desiderio ha descritto un intero percorso e si è ritirato nella terra. Un bambino è stato concepito. A che serve un bambino? L'immortalità non esiste. Non può non esistere l'immortalità. A che mi serve l'immortalità se sono così solo?

L'alba alla finestra. Sul lenzuolo spiegazzato, fra le mie mani, tutta l'innocente grazia del mondo e una sconcertante domanda su ciò che ne è stato fatto. È sacra, è disumana. Che se ne fa l'uomo dello splendore disumano della grazia? Un uomo è rughe, borse sotto gli occhi, calce nell'anima e nel sangue, un uomo è prima di tutto dubbio sul proprio sacro diritto a compiere il male. "L'uomo comincia dal dolore"⁵³ come disse un certo poeta. E chi lo discute? L'uomo comincia dal dolore. La vita comincia domani. Il Volga sfocia nel mar Caspio. Dyr bu ščyl ubeščur.

⁵³ Citazione di un verso di Aleksej Ejsner.

Questo giorno, questa ora, questo minuto che scivola via. Migliaia di giorni identici e minuti unici, irripetibili. Questo tramonto parigino nuvoloso che mi offusca gli occhi. Migliaia di questi tramonti, sopra la contemporaneità, sopra i secoli futuri, sopra i secoli passati. Migliaia di occhi che guardano con identica speranza verso lo stesso vuoto splendente. L'eterno sospiro della grazia del mondo: sto invecchiando, mi spegnerò, non ci sarò più. "Sulle colline della Georgia si stese la caligine della notte". Ed ecco che si è stesa anche sulla collina di Montmartre. Sui tetti, agli incroci, sulle insegne dei caffè, sugli emicicli di un orinatoio, dove con un rumore inquietante, proprio come nel fiume Aragvi, scorre l'acqua.

Di fronte all'orinatoio c'è una panchina. Sulla panchina c'è un vecchio vestito di stracci. Fuma composto una cicca raccolta dal marciapiede. Ha un aspetto indifferente e sonnolento. Ma sta fingendo. Quasi fosse di guardia, segue chi entra nell'orinatoio dove, sopra un foglio di giornale, c'è un pezzo di pane impregnato d'urina. Ecco un operaio dal collo taurino che si sbottona velocemente i pantaloni. Allarga bene le gambe e pischia sul panino. Un brivido sacro nell'anima pidocchiosa del vecchiccio. Ora, dopo aver sbirciato e avere in fretta e furia svolto il giornale zuppo, sul quale è ancora possibile leggere frammenti delle notizie di ieri, porterà a casa il panino. Ora, ora, biascicando, bevendo vino rosso, immaginandosi minuziosamente l'operaio dal collo taurino, il ragazzaccio con le scarpe gialle, tutti, tutti coloro che con la loro aspra, calda urina hanno impregnato questo mezzo chilo di *gros pain*. Ora, ora. Un tormento simile all'estasi, un brivido sacro. Andandosene via borbotta qualcosa. Forse la sua anima sordomuta tenta di farfugliare a suo modo: "Sulle colline della Georgia. . .".

Tramonti, migliaia di tramonti. Sulla Russia, sull'America, sul futuro, sui secoli passati. Puškin ferito si appoggia col gomito sulla neve e sul suo volto sgorga un rosso tramonto. Tramonto in una camera ardente, in una sala operatoria, sopra l'oceano, sopra le Alpi, su una latrina di assi di legno in un campo: tutte sfumature di giallo e marrone che riempiono di macchie le pareti, un fetore composito, contrastato dall'aria fresca che penetra da una fessura. Una recluta, un ragazzo vi-

goroso, reggendo con una mano la porta, con l'altra si masturba frettolosamente. E raggiunge l'orgasmo emettendo un grido soffocato. Scacciando delle mosche da un bicchierino con un liquido caldo e appiccicoso per immergere le dita, cade nella melma marrone. Il volto del ragazzo si fa grigio. Fiaccamente tira su i pantaloni. E così non gli è riuscito di immaginarsi la fidanzata rimasta in campagna. Probabilmente lo uccideranno in guerra, forse quest'anno stesso.

Tramonto su Temple. Tramonto sulla Lubjanka. Tramonto nel giorno della dichiarazione di guerra e nel giorno dell'armistizio: tutti ballavano, erano tutti ubriachi, nessuno sentiva la voce che diceva "Guai ai vincitori". Tramonto in una camera dove un tempo vivevamo io e te: un vestito azzurro giaceva su questa sedia.

Il precoce tramonto pietroburchese si è spento da tempo. Akakij Akakievič⁵⁴, uscito da lavoro, procede verso il ponte Obuchov. La mantella è già stata rubata? Oppure sta soltanto sognando una mantella nuova? L'uomo russo smarrito si trova su una strada estranea, di fronte a una finestra estranea, e la sua coscienza masturbatoria immagina ogni sospiro, ogni spasmo, ogni piega sul lenzuolo, ogni vena pulsante. Una donna lo ha già ingannato, si è già dissolta senza lasciare tracce nel cielo nuvoloso della sera? Oppure lui prevede soltanto un incontro con lei? Che differenza fa?

Il tramonto si è spento da tempo. Il lavoro è finito da tempo. In un solaio vicino al ponte Obuchov gorgoglia della birra calda, turbina il fumo del tabacco. "Lui era consigliere titolare, lei figlia di un generale"⁵⁵, con modi lusinghieri, vellutati e teneri sospira una chitarra. Fiorisce il mito cancelleresco del solaio, il mito di autodifesa e contrappeso al mito di ghiaccio della chiarezza puškiniana. Il mito (acido solforico, sogno misterioso) che deformerà, corroderà, stuprerà questa chiarezza.

Akakij Akakievič riceve lo stipendio, copia delle scaruffie, mette da parte i soldi per una mantella, pranza e beve tè. Ma tutto questo è solo la superficie, un sogno, una sciocchezza, qualcosa di assolutamente distan-

⁵⁴ Protagonista del racconto *Šinel'* [La mantella] di Gogol'.

⁵⁵ Versi iniziali di una poesia di P.I. Vajnberg (1831-1908) divenuta in seguito una romanza nazionale.

te dall'essenza delle cose. Il punto, l'anima, è immobile e così piccola che non la si riesce a scorgere nemmeno col più potente dei microscopi. Ma all'interno, nel nucleo impenetrabile della solitudine, c'è un'infinita e assurda complessità, una terrificante forza esplosiva, sogni misteriosi, corrosivi come acido solforico. L'atomo è immobile. Dorme pesantemente. Sogna il lavoro e il ponte Obuchov. Ma se provate a smuoverlo, a urtarlo, a frantumarlo. . .

La figlia di un generale, Psiche, un angioletto, corre, tutta in mussolina, verso l'ufficio di sua eccellenza mentre un topo d'ufficio, un omino, una nullità, ombra servile in finanziaria di spalle altrui, le fa un profondo inchino. Tutto qua. Psiche balbetta: *bon jour, papa*, bacia la rosea guancia generalizia, risplende in un sorriso, fruscia con la mussolina e vola via. E nessuno sa, nessuno sospetta che visione sia questa, che sogno, vanità. . .

Con la testa, ottenebrata dalla noia della vita e dalla birra, sotto l'insinuante mormorio di una chitarra, Akakij Akakievič abbandona la vanità e la superficie e sprofonda nell'essenza delle cose. Sogni misteriosi avvolgono la figura di Psiche, e a poco a poco il pensiero avido di lui trasfonde nella carne desiderata di lei. Le barriere, tanto invalicabili di giorno, cadono da sole. Lui senza far rumore scivola lungo la vuota città assopita, senza essere notato da nessuno entra nelle oscure stanze di sua eccellenza, come un'ombra silenziosa, fra una statua e uno specchio, lungo parquet e tappeti si avvicina alla camera da letto dell'angioletto. Apre la porta, si ferma sull'uscio, guarda "il paradiso che nemmeno nei cieli". Vede la biancheria di lei buttata sulla poltrona, vede il suo visetto addormentato sul cuscino, vede il panchettino dove lei ogni mattina poggia i piedini infilandosi le calzette candide come la neve. Lui era consigliere titolare, lei figlia di un generale. Ed ecco. . . Niente, niente, silenzio⁵⁶.

Al mormorio di una chitarra, ottenebrato da sogni misteriosi, da un'immaginazione decisa, infiammata, concentrata per lunghe ore, per lunghi anni verso un unico punto, lui materializza Psiche, la costringe a en-

trare nella sua soffitta, a giacere sul suo letto. E lei arriva, si sdraia, solleva l'orlo di mussolina, distende le ginocchia nude, di raso. Lui era consigliere titolare, lei figlia di un generale. Durante l'incontro le si era inchinato con fare servile, non osando sollevare gli occhi dalle proprie scarpe risuolate. Ed ecco che spalancate le ginocchia, sorridendo con quel suo innocente sorriso angelico, attende ubbidiente che lui goda di lei a sazietà, pienamente, pienamente.

"Compiaciti di te stessa, o città di Pietro, e sta' incrollabile"⁵⁷, esclama Puškin con fervore, nonostante un presentimento, ed è nutrito il suo catalogo da Don Giovanni. "Niente, niente, silenzio", borbotta Gogol', strabuzzando gli occhi nel vuoto, masturbandosi sotto un lenzuolo freddo.

"Compiaciti e sta'". Sulla superficie della vita, sui raggi chiari, anche se al tramonto, fai finta che sia davvero così. Ecco invece Parigi che tutt'ora sta. È bellissima in questa calda sera estiva. Castagne, automobili, sartine in abitini estivi. La magia dei lampioni accesi intorno alle statue più brutte del mondo. Una moltitudine di fiori nelle botteghe. Il Sacré cœur sotto un cielo che si fa scuro. Nonostante un presentimento l'anima tende verso la vita. Eccola fra i cirri leggeri. "Appassisco, mi spengo, non ci sarò più". E proprio come sul fiume Aragvi, in modo trionfale, triste, sordo, nell'orinatoio scroscia l'acqua.

Ma velocemente il tramonto si fa più scuro, e la caligine della notte si impossessa dell'uomo in modo sempre più rapido. Se lo trascina dietro a una profondità tale che, una volta riemerso, lui non la riconosce più. Ma tanto lui non tornerà. In una nera felicità, sempre più a fondo, come un cavatappi, come un cavatappi, si avvita l'anima; a cosa le serve questa solidità da tempo non più salda e la sua bellezza da tempo sciupata? Tireranno fuori Pietro dalle viscere della tomba e con una cicca fra i denti lo appoggeranno alle pareti della cattedrale di Pietro e Paolo sotto gli sghignazzi delle guardie rosse, e niente, non crollerà la cattedrale di Pietro e Paolo. Dantes ucciderà Puškin, ma Ivan Sergeevič Turgenev

⁵⁶ Refrain ossessivo del racconto *Zapiski sumasšedšego* [Memorie di un pazzo] di Gogol'. Da questo momento la storia de *La mantella* e delle *Memorie di un pazzo* si fondono.

⁵⁷ Citazione da *Il cavaliere di bronzo* di Puškin. Traduzione tratta da A.S. Puškin, *Opere*, op. cit., p. 784.

con garbo stringerà la mano a Dantes, e niente, non si paralizzierà la sua mano. E cosa ce ne importa, qui, esattamente al fondo delle nostre anime? Le nostre anime solitarie, diverse, ottuse hanno fiutato una meta comune e, come un cavatappi, come un cavatappi, attraverso l'apparenza e la superficie vi si avvitano. Le nostre anime abominevoli, infelici, solitarie si sono unite in una sola e come un cavatappi, come un cavatappi attraverso l'atrocità del mondo, per quanto possono, si fanno strada verso Dio.

Una ragazzina pallida e carina rallenta i passi incrociando lo sguardo di un uomo. Se provi a spiegarle che non ami farlo con le calze, lei, aspettando il seguito, si laverà volentieri i piedi. Un poco gonfi a causa dell'acqua bollente, con le unghie tagliate corte, innocenti; non usi a essere guardati, baciati, stretti a una fronte ardente, i piedi di una ragazzina di strada si trasformeranno nei piedi di Psiche.

Il cuore cessa di battere. I polmoni si rifiutano di respirare. Qualcuno sfilava le calzette nivee dai piedi di Psiche. Fintanto che lentamente, molto lentamente è stato denudato il ginocchio, la caviglia, il tenero tallone infantile, sono volati via gli anni. L'eternità è trascorsa, in attesa che apparissero le soffici dita... Ed ecco, tutto si è compiuto. Non c'è più nulla da aspettare, più nulla da sognare, nulla per cui vivere. Non c'è più nulla. Solo i piedi nudi di un angioletto, stretti a labbra intirizzite, e un unico testimone: Dio. Lui era consigliere titolare, lei figlia di un generale. Ed ecco, ecco...

Un lenzuolo freddo come il ghiaccio. La notte emana una luce torbida attraverso la finestra. Un minuto profilo da uccellino sta per essere rovesciato sui cuscini. Oh, ancora, ancora. Più veloce, più veloce.

È stato raggiunto tutto, ma l'anima ancora non si è saziata e trema all'idea di non potersi saziare. Finché c'è tempo, finché la notte continua, finché non canterà il gallo e l'atomo, sussultando, non scoppierà in miriadi di particelle, cosa si potrà ancora fare? Quanto più si penetra nel proprio trionfo, nell'essenza delle cose, tanto più questa essenza viene scavata, urtata, disintegrata. Aspetta Psiche, fermati tesoro. Pensi che questo sia tut-

to? Il punto superiore, la fine, il limite? No, non mi ingannerai...

Il silenzio e la notte. Le nude dita infantili attaccate a labbra intirizzite. Odorano di innocenza, di dolcezza, di acqua di rose. Ma no, no, non mi ingannerai. Come un cavatappi, come un cavatappi vortica l'avidità passione, attraverso l'apparenza e la superficie, puntando in modo estasiato a discernere nella carne dell'angioletto i sogni, la propria vergognosa essenza sanguigna. Tu dimmi, attraverso l'innocenza e l'acqua di rose, di cosa profumano, Psiche, i tuoi bianchi piedini? Nell'essenza delle cose di cosa profumano, rispondi? Della stessa cosa che i miei, angioletto, della stessa cosa dei miei, tesoro. Non mi ingannerai, no!

E Psiche lo sa: non si deve ingannare. I suoi piedini palpitano nei palmi avidi e capaci e, palpitando, donano l'ultima cosa che le sia rimasta, la cosa più segreta, la più preziosa, proprio perché la più vergognosa: l'odore più leggero, più effimero, che tuttavia non distrugge nessuna grazia, nessuna innocenza, nessuna ingiustizia sociale. Lo stesso che emana da me, dolcezza, lo stesso che emana dai miei piedi plebei, mia collegiale, angioletto, sangue blu. Quindi fra di noi non c'è alcuna differenza e non c'è nulla di mio di cui ti possa sdegnare: ho baciato i tuoi piedini signorili, ho dato la mia anima per loro, e quindi abbassati, bacia le punte dei miei piedi malridotti. "Lui era consigliere titolare, lei figlia di un generale...". Che me ne faccio di te ora, Psiche? Devo ucciderti? Non fa differenza perché anche da morta d'ora in poi verrai da me.

Per una città estranea cammina un uomo confuso. Il vuoto lo avvolge, come il flusso marino. Non gli si oppone. Mentre procede, borbotta fra sé: Russia di Puškin, perché ci hai ingannati? Russia di Puškin, perché ci hai traditi?

Il silenzio e la notte. Un silenzio pieno, una notte assoluta. Il pensiero che tutto finirà per sempre ghermisce l'uomo con un quieto trionfo. Lui sente, sa per certo che non è così. Ma fino a quando durerà questo secondo, lui non si opporrà. Pur non appartenendo più alla vita, senza ancora essersi aggrappato al vuoto,

si permette di cullare con una ninnananna, quasi fosse musica o risacca marina, una triste menzogna melodica.

Pur non appartenendo più alla vita, senza essersi ancora aggrappato al vuoto... Sul limite estremo. Oscilla su un filo di ragnatela. Vi è appesa tutta la gravità del mondo, ma lui non lo sa, fino a quando durerà questo istante, la ragnatela non si spezzerà, reggerà tutto. Fissa un solo punto, un punto infinitamente piccolo, ma fino a quando durerà questo secondo, tutta l'essenza della vita è concentrata là. Il punto, l'atomo, milioni di volt, che lo attraversano in volo e che fondono in mille pezzi, in mille pezzi il nucleo della solitudine.

... Una spirale è stata gettata profondamente nell'eternità. Lungo di essa è volato via tutto: mozziconi di sigarette, tramonti, versi immortali, unghie tagliate, il fango da sotto le unghie. Le idee del mondo, il sangue versato per esse, il sangue di un omicidio e di un coito, il sangue delle emorroidi, il sangue di piaghe purulente. Il ciliegio selvatico, le stelle, l'innocenza, tubature, tumefazioni tumorali, i comandamenti della beatitudine suprema, l'ironia, la neve delle alpi. Il ministro che ha sottoscritto l'armistizio di Versailles è volato via canticchiando "La Germania deve pagare", sui suoi denti affilati si è rappreso l'icore, una radiografia ha rilevato nel fegato la presenza di veleno per topi. Alla rincorsa della mantella è sfrecciato Akakij Akakievič, con un profilo da uccellino, in mutandoni di tela grezza, imbrattati del seme di un onanista. Tutte le speranze, tutti gli spasmi, tutta la pietà, tutta la spietatezza, tutto l'umore corporale, tutta la polpa fragrante, tutta l'ottusa solennità... E migliaia di altre cose. Il tennis con una maglietta bianca e i bagni in Crimea, i pidocchi tolti a un uomo che sta per essere divorato da essi nel carcere

delle isole Solovki. Una varietà di pidocchi: sugli abiti, sulla testa e alcuni particolari, sottocutanei, che possono essere sterminati da un solo unguento. Unguento, pillole contro l'obesità, pillole contro la gravidanza, il disgelo della Neva, tramonto sul Lido e tutte le descrizioni di tramonti e di disgeli di fiumi, negli inutili libri dei classici della letteratura. Nell'interrotto flusso screziato balenò un vestito azzurro, una lite, un giorno invernale gonfio di nebbia. La spirale è stata gettata nel fondo dell'eternità. L'atrocità del mondo, ridotta in mille pezzi, fusasi, accorciandosi, vibrando, se ne è scivolata velocemente lungo la spirale. Là, sul confine estremo, alla meta, tutto è di nuovo confluito in una sola cosa. Attraverso la rotazione, la trepidazione e lo splendore, rischiarandosi un poco, sono apparsi i lineamenti. Il senso della vita? Dio? No, sempre la stessa cosa: il tuo caro, crudele volto perduto per sempre.

Se le bestioline potessero sapere in quale importante lettera io mi servo della loro lingua australiana ne sarebbero certamente orgogliose. Io sarei morto da tempo ma loro si divertirebbero ancora, saltellerebbero e batterebbero i loro piccoli palmi.

"Pedregio signor commissario. Di mia volontà, con mente non particolarmente sobria, ma con una memoria di ferro, pongo termine ai festeggiamenti dei miei onomastici. Io stesso sono una particella dell'atrocità del mondo, e non vedo la ragione di fargliene una colpa. Vorrei ancora aggiungere parafrasando le parole di Tolstoj appena sposo: 'È stato talmente insensato che non può finire con la morte'. Con meravigliata, inconfutabile chiarezza lo capisco ora. Ma, di nuovo passando alla lingua australiana, tutto questo non punge sua eccedenza".

[G. Ivanov, "Raspad atoma", Idem, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, II, Moskva 1994, pp. 6-34.

Traduzione dal russo di Simone Guagnelli]

<hr/>	Ankety	<hr/>
“Nella profondità delle cave siberiane...”. <i>Il dottorato di ricerca e la slavistica</i>	227-248	Rispondono 29 dottorandi e dottori di ricerca. A cura di A. Catalano e S. Guagnelli

<hr/>	eSamizdat 2004 (II) 2	<hr/>
-------	-----------------------	-------

“Nelle profondità delle cave siberiane...”.

Il dottorato di ricerca e la slavistica

Rispondono 29 dottorandi e dottori di ricerca

A cura di A. Catalano e S. Guagnelli

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 227-248]

L'idea di quest'anketa (in cui non tutti hanno risposto a tutte le domande) è nata dalla sorpresa di scoprire l'esistenza di un numero di dottorati crescente di cui, onestamente, non avevamo mai sentito parlare. Il cambiamento strutturale che hanno attraversato i dottorati negli ultimi anni è stato profondo (a partire dall'età dei vincitori) e, come avviene spesso, non sempre ci si è resi conto delle implicazioni che una tale trasformazione comporta. Il passaggio da un modello ormai rodato (il dottorando è già di fatto uno studioso, che spesso ha cercato più volte di vincere il concorso e ha all'attivo una consistente bibliografia) a uno completamente nuovo (alcuni dottorandi sono giovanissimi e alle prime armi nel campo della ricerca, altri non hanno la borsa di studio) è tuttora in corso, ma molti problemi strutturali sono già evidenti. Quest'anketa non nasce quindi da un'intenzione polemica nei confronti degli organizzatori o di alcuni dottorati, ma da quella sensazione di disagio che è facilmente avvertibile da chi prova a stabilire un contatto con chi inizia oggi a fare un dottorato di ricerca in slavistica. Tutto sommato anche la decisione di molti di scegliere la strada della risposta anonima (che naturalmente rispettiamo e, almeno in certi casi, comprendiamo) non è certo un buon segnale del clima generale che circonda la fase di formazione dei futuri ricercatori. Sarà sicuramente interessante, in futuro, sentire anche l'altra campana, che in ogni caso, e per la prima volta, potrà valersi, nella pianificazione delle strategie future, di una raccolta dati piuttosto ampia sullo stato d'animo di chi oggi un dottorato vuole comunque farlo. Anche quando è difficile trovare una soluzione, conoscere l'esistenza di un problema è sempre un buon passo avanti...

A.C. & S.G.

eSamizdat *Raccontando agli amici che si fa un dottorato all'università, oggi si vede sul loro volto, a volte, un sorriso di circostanza. Tu perché lo fai (lo hai fatto, o vorresti farlo)?*

Alessandro Ajres Io ho intrapreso e concluso il percorso del dottorato spinto soprattutto dalla passione. Ne è riprova il fatto che ho accettato il posto come primo dei due esclusi dalla borsa di studio, dopo un concorso che mi ha lasciato col morale a pezzi e di cui ancora oggi mi sfuggono i criteri di valutazione. Due dei tre anni li ho spesi, così, lavorando per mantenermi e dedicando agli studi la parte restante delle giornate; mentre il terzo anno mi ha aiutato parecchio la borsa ministeriale di cui ho usufruito a Cracovia. Una scelta che a posteriori rifarei senz'altro, ma che mi stupisco sempre di aver fatto allora. E che giustifico unicamente con la passione.

Stefano Bartoni Già, un sorriso di circostanza. Io l'ho fatto e lo faccio perché mi permette di occuparmi della mia passione, la fantascienza.

Stefano Maria Capilupi Spirito d'avventura, chiamata del destino, desiderio di fare qualcosa di significativo...

Alessandro Catalano Anche se nessuno per il momento mi ha ancora chiesto esplicitamente “Perché lo fai, disperato ragazzo?”, mi fa sempre ridere che mia cugina (che però ha 10 anni) continui a non capire bene questa cosa del dottore che non fa le ricette... In ogni caso è certo che ormai non c'è più nessuno che, sentendo parlare di università, si impressiona più di tanto. Per certi aspetti mi sembra che il chiudersi nell'istituzione (e nell'erudizione) corrisponda a un non voler rendersi conto di quanto drammaticamente sia crollato negli ultimi an-

ni il prestigio sociale dell'università. Ma il fenomeno è di portata più vasta: fuori dall'università nessuno sa che cos'è un dottorato, molti di coloro che li organizzano sono entrati nell'università quando i dottorati non c'erano. Io l'ho fatto (in tempi in cui vincere un dottorato era oggettivamente più "difficile" di oggi) perché volevo continuare a occuparmi di letteratura (poi anche di storia) e soprattutto perché mi piace davvero insegnare. Non ho mai condiviso né l'atteggiamento di chi per snobismo il dottorato non ha mai provato a farlo, né quello di chi lo fa perché non ha altro da fare. Per me i quattro anni del dottorato resteranno sempre legati a un periodo di scoperte spensierate e di lavoro faticoso ma fruttuoso.

Tiziana D'Amico Siete fortunati! A me quasi chiedono che cosa sia!!! Perché? Perché non vedo molte altre possibilità per poter continuare i miei studi, far continuare (o meglio: iniziare) gli studi nel mio campo di ricerca. E poi perché non avrei mai pensato di passare l'esame!

Eleonora Gallucci L'ho fatto perché era la naturale prosecuzione di un discorso avviato negli ultimi due anni di università. L'incontro con Capaldo (e la Filologia slava) era stato per me folgorante. All'epoca, mentre studiavo per sostenere il concorso, ero per lo più circondata da amici che si erano laureati in fisica e si apprestavano, a loro volta, a provare un dottorato, ma con uno spirito del tutto diverso dal mio: "male che vada, mi riciclo come programmatista" – si dicevano. Io non vedevo sbocchi alternativi. Tutto ciò è profondamente sbagliato. Bisognerebbe sempre lasciare tutte le porte aperte.

Davide Giurlando Non sono ancora laureato, e ora come ora non sono ancora sicuro se fare il dottorato oppure no. Mi interesserebbe farlo per approfondire quello che ho imparato durante i quattro anni di Università. Ritengo infatti che solo dopo la laurea si abbiano conoscenze linguistiche a malapena sufficienti da poter affrontare certi campi di ricerca. D'altra parte, ripeto, molto dipende dalle priorità che isolerò in futuro e non è escluso che ritenga il "coinvolgimento in prima persona" negli ambiti della slavistica (stage all'estero o addirittura lavori a Mosca, e così via) più efficaci del

dottorato.

Ombretta Gorini Perché in ambito universitario posso trovare dei suggerimenti sulle possibili direzioni in cui instradare la ricerca che avevo in mente da un po'. Con il vantaggio di avere dei tempi prestabiliti e qualcuno a cui esprimere le rare intuizioni e le frequenti perplessità. Se dovessi tornare indietro, l'unica cosa che non ripeterei è la disgraziata scelta di accettare un posto senza borsa. Ho trascinato l'università per un tempo non proprio breve proprio a causa del "conflitto di interessi" col lavoro, e mi ritrovo di nuovo come prima, anzi peggio, ma tutto sommato, se si escludono le piccole grandi questioni logistiche dovute alla necessità di conciliare tutto, senza il dottorato mi sentirei pericolosamente "seduta", "arrivata", in un certo senso. E questo, per mia natura, mi darebbe profonda angoscia, molto più di un improbabile futuro in ambito universitario.

Simone Guagnelli Raccontando a dei vicini di casa che faccio il dottorato mi è capitato di essere svegliato nel cuore della notte perché la madre della signora del piano di sotto si sentiva male... o ancora, un altro vicino mi ha detto che aveva conosciuto un primario del Forlanini e, se volevo, poteva mettere una buona parola per me... A parte questi scontati aneddoti (ma reali!) del quotidiano, io non so bene rispondere perché faccio il dottorato, o meglio, non lo so più. Pensavo di poter migliorare in un campo che durante l'università mi aveva affascinato, pensavo che fosse una seria palestra di formazione, pensavo che avrei potuto avere uno stipendio fisso per alcuni anni e rimandare questioni angoscianti "a domani". Ma ora che il domani è alle porte, mi rendo conto che nessuno ha mai nemmeno pensato di farmi crescere, che la palestra è una struttura un po' fatiscente e priva di strumenti fondamentali. Insomma, come il viaggiatore cerimonioso di Caproni, mi sa che è giunto per me il momento di tirar giù la valigia e dire a tutti: "scendo, buon proseguimento!".

Leonardo Masi Per i soldi.

Massimo Maurizio Ho deciso di tentare il dottorato perché mi sembrava l'unico modo per approfondire gli studi e dare una certa organicità all'istruzione universitaria, per forza di cose (forse) incompleta e farraginoso

che ho ricevuto. Mi affascinava l'idea di provare a fare la vita dello “studioso” per tre anni.

Sergio Mazzanti Personalmente non ho mai incontrato alcun sarcasmo in coloro a cui racconto di essere un dottorando, anzi mi vengono di solito fatti i complimenti (per nulla, almeno così mi sembra, di circostanza). Alcuni, semmai, semplicemente non sanno che cosa sia il dottorato. Il motivo principale per cui faccio il dottorato è potermi occupare della disciplina che amo (fosse anche solo per tre anni) senza dovermi preoccupare di “dover sbarcare il lunario”; la questione economica, purtroppo, è fondamentale (non a caso ho rifiutato per due anni consecutivi il posto senza borsa), anche se solo come *conditio sine qua non* per studiare con la necessaria serenità.

Claudia Olivieri Banale rispondere che l'ho fatto perché mi piace? Per lo meno in una fase iniziale è stato così, anche a costo di risultare sentimentale; per quanto riguarda gli amici e i loro sorrisi di circostanza, credo che l'argomento lavoro per i giovani più o meno sia comunque scottante (leggi: l'università non è il coacervo di tutti i mali del mondo).

Laura Piccolo Per quanto riguarda il sorriso di circostanza mi è capitato rare volte, anzi devo dire che nella maggior parte dei casi i miei interlocutori si dimostrano parecchio interessati a quello che faccio (almeno dopo aver cercato di spiegare cosa sia la slavistica che quasi sempre per non rallentare troppo la conversazione si restringe a “letteratura russa”, sintagma dai contorni più concreti) forse per l'entusiasmo che ci metto. Perché lo faccio? La domanda giusta è perché lo stai facendo in questo momento, ed è una domanda alla quale non ho avuto ancora il tempo di rispondere. A volte ho l'impressione che prima di entrare nel dottorato sia meglio attendere qualche anno, dedicarsi magari alle pubblicazioni, viaggiare, imparare un'altra lingua slava, per poi poterlo vivere con una coscienza maggiore di come lo sto vivendo io. D'altro canto vincere un dottorato più in là diventa più difficile, si è forse più arrugginiti e si ha un'ansia per il futuro che io in questo momento non sento. Perché lo faccio, per amore, per follia, per un senso di libertà che sento di avere, per una fame insaziabile non tanto di sapere ma di scoprire. Ecco la risposta

che darei in questo momento.

Catia Renna Prima di tutto per una grande passione per lo studio in genere e per il desiderio che lo studio diventi un mestiere. La voglia di approfondire in modo meno manualistico certi temi e quella di provare a fare ricerca “sul campo” (in archivio e su fonti primarie).

Marco Sabbatini In ordine di priorità distinguerei i motivi ideali da quelli situazionali: ho fatto il dottorato per dedicarmi alla mia passione verso le culture dell'Est europeo, in particolare verso la Russia, perché volevo coltivare i miei interessi anche dopo la laurea, perché pensavo potesse essere un momento di crescita importante dal punto di vista umano e intellettuale. Ho fatto il dottorato perché con il concorso ho ottenuto una borsa di studio di tre anni. Essere pagati per studiare e sopravvivere è un privilegio cui, all'epoca, credevo fosse sacrilego rinunciare. A tal proposito rimpiango solo di non aver tentato all'estero, dove mediamente le borse di studio sono ben più dignitose rispetto alle nostre in Italia.

Bianca Sulpasso Ho provato a formulare una risposta articolata, ma la vera risposta è molto semplice: per passione.

Massimo Tria Sorriso di circostanza? Mi diverto a raccontare ad amici e interlocutori occasionali che faccio il “boemista” e che vengo anche pagato per questo (intendo la preziosa borsa di studio mensile del Dottorato). Nessun sorriso di circostanza, al massimo la stessa faccia sbigottita che se gli dicessi “sono tassidermista ipotattico”. Gli altri vedono dall'esterno il presente (questo qui “non fa niente” e si becca dei soldi). È chi ci sta dentro che vede il futuro: farò un sacco di cose e cosette, e lo farò, probabilmente, gratis.

Anonimo 1 I miei amici in genere non sanno cosa sia il dottorato, e io fatico a spiegarlo. Molti non concepiscono una risposta ibrida alla domanda: lavori o studi? Quelli che sanno cos'è, invece, mi ritengono una privilegiata. Anch'io la vedo così, il dottorato è un'ottima occasione (la prima per me) per dedicarsi finalmente allo studio senza l'incubo di dover anche lavorare. E siccome lascia una certa libertà, è anche il momento migliore per fare un sacco di altre cose. . .

Anonimo 2 Io lo faccio anzitutto per interesse verso la materia. Un dottorato come quello in Slavistica, che è quello a cui appartengo, abbraccia un campo molto vasto, e permette di colmare lacune e acquisire conoscenze anche su argomenti a cui non si è dedicata attenzione nel corso dell'iter universitario.

Anonimo 3 Per continuare a studiare, a interessarmi di problematiche letterarie e linguistiche che altrimenti dovrei mettere da parte per un lavoro che nel migliore dei casi richiederebbe solo in minima parte una preparazione slavistica. Il dottorato è per me un modo di unire competenze e interessi in una forma di quasi-lavoro. E non in ultimo perché sono stipendiato – se lo dovessi fare per la gloria probabilmente non lo farei, non potrei permettermelo.

Anonimo 4 Perché mi piace studiare e mi piace studiare soprattutto la letteratura russa. In realtà non so bene come io sia arrivata proprio alla letteratura russa, probabilmente se fossi arrivata alla letteratura italiana o tedesca le avrei studiate con lo stesso entusiasmo. Sta di fatto tuttavia che l'approdo è stato la letteratura russa e quindi mi dedico a questa. Il sorriso di circostanza l'ho sperimentato spesso, però, non so se per fortuna o per sfortuna, faccio anche molte altre cose, dunque talora riesco a risparmiarmelo.

Anonimo 5 In genere a me non capita di riscontrare questi sorrisi di circostanza, al contrario... Il momentaccio arriva dopo, quando ti chiedono: "E che prospettive ti dà il dottorato? Che lavoro farai dopo?". Io il dottorato lo faccio perché ritengo che sia un'occasione unica e irripetibile: mi piace studiare (ed è anche l'unica cosa che mi sento in grado di far bene); l'idea di poterlo fare a tempo pieno per tre anni, contando per di più su una borsa di studio, è uno dei privilegi più grossi che mi siano mai capitati. Cerco di approfittare di questo momento di libertà intellettuale per fare ciò che mi piace, sapendo che il futuro è incerto, anzi oscuro.

Anonimo 6 L'ho fatto perché il mio sogno è sempre stato insegnare la cultura e la letteratura. Il mio docente di riferimento dopo la laurea mi ha detto che il dottorato sarebbe stata una prova per vedere se me la sentivo e se volevo continuare a occuparmi dell'argomento. Ho

seguito il suo consiglio, era l'unica strada per rimanere in università.

Anonimo 7 I miei amici dicono che sono impazzita perché non c'è alcuna certezza del futuro. Quanto al perché della mia scelta, la risposta è semplice: mi piacciono enormemente la lingua e la cultura russa (ma non solo queste, anche quella inglese, quella spagnola) e il pensiero di dover "abbandonare per sempre" quest'area di studio è stato più doloroso che accettare un lavoro più o bene retribuito ma a tempo indeterminato.

Anonimo 8 Più che un sorriso di circostanza, io vedo sul volto degli amici un enorme punto interrogativo (ma che è 'sto dottorato?), quando poi dico che lo faccio in Slavistica, dicono "Ah! Fai Statistica?". Comunque io lo faccio semplicemente perché mi piace e più che l'inizio di una eventuale vita lavorativa lo considero uno strascico della vita universitaria.

Anonimo 9 All'inizio pensavo al dottorato un po' idealisticamente come a una possibilità reale di scambio e crescita intellettuale. Non è stato proprio così. Uno dei problemi più grossi e difficili da superare è stata la solitudine e la sensazione di abbandono da parte accademica. Non ci sono punti di riferimento scientifici. E i pochi studiosi attorno ai quali si vorrebbe gravitare si sottraggono alla responsabilità, forse troppo onerosa, di fare da capiscuola. Il dottorato l'ho fatto e lo rifarei perché penso che mi dia l'opportunità di continuare a occuparmi di Russia, e a questo punto per me è molto importante, credo di non riuscire a fare molto altro.

Anonimo 10 Per passione, una cosa che viene da dentro, e per nient'altro.

Anonimo 11 Lo faccio perché volevo continuare a studiare quello che mi piaceva; con il dottorato ho la possibilità di approfondire (sarebbe meglio se questa possibilità fosse maggiore) e allo stesso tempo anche quella di mangiare... .

eSamizdat Ritieni oggettivamente sufficienti le tue competenze linguistiche-traduttorie per affrontare il mestiere di "slavista"?

Alessandro Ajres Ritengo le mie competenze linguistico-

traduttorie appena sufficienti per il mestiere di polonista. Alla mia formazione manca certamente un contatto più continuativo con la Polonia per superare tale livello di sufficienza; così come mi manca un approfondimento ulteriore di altre lingue slave per iniziare a considerarmi uno “slavista” in senso pieno.

Stefano Bartoni Oggettivamente, no. L'unico modo di porre rimedio alle lacune è trasferirsi in loco.

Stefano Maria Capilupi Non mi sento uno slavista, in quanto i miei interessi sono per lo più storici e teologici. Però il mio amore per la Russia è grande. Come traduttore stare in Russia tre anni mi ha aiutato senz'altro.

Alessandro Catalano Francamente, alla luce degli anni passati a Praga, penso proprio di sì. Peraltro la quantità di proposte che ricevo (e che spesso rifiuto) indirettamente me lo conferma. Comunque le mie competenze non sono direttamente legate al dottorato, se non nell'avermi dato la possibilità di studiare senza dover lavorare. Tutte le competenze linguistiche e metodologiche le ho cercate e trovate altrove. Devo riconoscere che l'impulso principale che mi è arrivato (anche se poi nessuno ha mai controllato che effettivamente lo facessi) è stato l'incitamento a imparare il tedesco, cosa che poi ha cambiato non poco i miei interessi. Sono peraltro ideologicamente contrario all'idea che tutti gli slavisti debbano essere filologi e conoscere cinque lingue slave (anche se forse c'entra un po' l'atteggiamento di chi il mondo slavo lo vede da Praga).

Tiziana D'Amico Tralasciando le mie enormi riserve sulla questione “slavista”, non ritengo sufficienti le mie competenze linguistiche-traduttorie e culturali-letterarie né per affrontare il mestiere di slovaccista né quello di dottoranda che nella mia testa e a mio parere dovrebbero essere fondamentali.

Eleonora Gallucci Non per niente avete messo la parola slavista tra virgolette. Cosa dovrebbe mai essere uno slavista? Un tuttologo? In realtà ciascuno di noi ha un campo d'indagine molto ristretto nell'ambito del quale si è più o meno competenti e tanti altri in cui si è dei benemeriti ignoranti. Io non faccio eccezione alla regola.

Davide Giurlando No di certo. Non ancora.

Ombretta Gorini Sufficienti sì, ma sicuramente da migliorare. Soprattutto, dovrei riuscire a sciogliere il blocco rispetto al russo parlato, che non avevo quando ero ancora studentessa e che credo di poter risolvere andando a risciacquare i panni nella Moscovia, o Neva.

Simone Guagnelli Ritengo che siano cresciute grazie a me stesso, al mio impegno, allo scambio con altri “colleghi”, ai viaggi che ho fatto, alle curiosità che mi sono tolto, ma dire se siano sufficienti o meno proprio non saprei. Ne dubito, comunque.

Leonardo Masi No. Dovrei conoscere le lingue e le letterature di molti altri paesi oltre la Polonia, per potermi definire slavista. Quando saprò perfettamente il russo e a un livello accettabile un'altra lingua slava, oltre al polacco, potrò allora pensare di poter cominciare a fare lo “slavista” (non a definirmi “slavista”).

Massimo Maurizio Se si parla di competenze linguistiche-traduttorie in linea di massima sì.

Sergio Mazzanti Credo che le mie competenze linguistiche-traduttorie siano sufficienti, almeno per un giovane slavista. Penso di avere invece forti lacune nella mia preparazione letteraria e nella mia cultura generale, ma conto di avere in futuro la possibilità di rimediare.

Claudia Olivieri Siamo alla domanda spinosa, nonché alla annosa questione “lingua o letteratura?”: ovviamente no, le competenze linguistiche forniteci dall'università sono prossime allo zero (figuratevi a Catania), d'altro canto sono opportune almeno due precisazioni: a) la lingua è un fatto troppo individuale perché l'università possa darti la pappa bella e pronta (io come molti di voi al mio II anno, ho mosso il sedere – pardon – dalla sedia e me ne sono andata in Russia a prendere mazzate... linguistiche); b) è la mia personale opinione – forse poco popolare e condivisibile – la slavistica è un campo di studi molto ampio e certo sarebbe auspicabile che ogni docente sapesse bene almeno una lingua slava, d'altro canto credo si possa convenire che talvolta la lingua è solo uno strumento (per leggere testi in originale, fare ricerche bibliografiche e così via); morale della favola: molti buoni slavisti... non sono proprio dei lin-

guisti. . . per così dire esemplari. Personalmente ritengo che avere un buon russo (e ci sto lavorando su) sia più una vittoria individuale, che una questione professionale (vedi il caso della traduzione: per tradurre – cito Solonovič – bisogna conoscere prima di tutto l'italiano). Scusate la mia franchezza, eventualmente datemi della terrona, o comunque della provinciale.

Laura Piccolo La parola slavista nel mio caso è uno sproloquio. Diciamo che come russista cerco sempre di dedicare una parte del mio tempo alla lingua, per la quale per altro non ho il dono come si dice, ma sono alquanto cocciuta e non mi do per vinta.

Catia Renna Le mie competenze linguistiche e traduttorie sono il frutto quasi esclusivo di un lavoro da autodidatta – da questo punto di vista l'apporto dell'esperienza didattica della mia formazione universitaria è stato decisamente scarso, ma erano gli anni della perestrojka e del boom degli iscritti – la struttura universitaria era in affanno, ricordo che nell'auletta di russo al primo anno non c'erano posti a sedere, la gente stava anche in piedi. Il rapporto con i docenti era difficile in quelle condizioni di reciproco stress. Non dimenticherò mai il primo giorno di lezione: ci dissuasero quasi duramente dall'intraprendere una strada che non si prospettava rosea (lo intuivano nonostante il periodo apparentemente propizio), ci trattavano come soldati da prima trincea a uno sbarco da d-day, con durezza e disorientata apprensione. La didattica delle lingue slave aveva strumenti da archeologia sovietica, i lettori nel peggiore dei casi venivano in Italia come in vacanza, nel migliore dei casi erano sfibrati da epiche battaglie contrattuali. Molti dei miei compagni del tempo presto o tardi mollarono per acque più tranquille. Io mi tenni a galla. Il dottorato è stato la benedetta ciambella di salvataggio prima del tuffo in mare aperto (e dopo l'approdo di cinque anni su l'isolotto di un lavoro che ho lasciato per l'onda lunga della passione per lo studio).

Marco Sabbatini La "sufficienza" in materia di competenze linguistiche-traduttorie non esiste. Il mestiere di slavista è un processo di avvicinamento continuo verso una cognizione onesta di una o più culture slave, attraverso una analisi sempre più accorta dei codici linguistici e più ampiamente semiotici che le

contraddistinguono.

Bianca Sulpasso Un dottorando, per quanto bravo o colto, resta sempre uno studente in fase di perfezionamento. Quindi alla domanda: "ritieni oggettivamente sufficienti le tue competenze linguistiche-traduttorie", rispondo con un banale "non si finisce mai di imparare".

Massimo Tria Sufficienti o non sufficienti, se dovessi aspettare di raggiungere una perfezione compiuta, continuerei soltanto a leggersi libri e a scartabellare fra gli scaffali. A condizione di farlo con la coscienza dei miei limiti e cercando appoggio in colleghi più esperti, modestamente, a fare lo slavista io ci provo.

Anonimo 1 No, le mie competenze linguistiche sono vergognose per il mestiere di "slavista", che richiederebbe, mi dicono, la conoscenza di più lingue slave (io ne conosco solo una, e piuttosto male). Tradurre invece mi piace, e magari un giorno sarà quello il mio mestiere.

Anonimo 2 Le mie aree di specializzazione sono due, la russistica e la bulgaristica: specialmente per quanto riguarda la seconda, oggettivamente mi sentirei di rispondere di sì.

Anonimo 3 Sinceramente penso di proprio di sì. Oltre agli studi universitari ho vissuto per anni all'estero, ho approfondito conoscenze tecniche, ho insegnato traduzione e lavoro anche come traduttore. Se il dottorato non porterà a nulla di concreto, ho una professione pronta.

Anonimo 4 Ho molti problemi a parlare in russo. Sono dovuti a un insegnamento vecchio stampo che mi ha portato a studiare il russo come una lingua morta, al pari del latino e del greco, ma soprattutto a un'attitudine personale che mi porta a preferire la lingua scritta a quella parlata. Ovvio conseguenza: preferisco tradurre, anche se trovo che sia un mestiere ingrato. Le competenze traduttorie, ritengo, si affinano con gli anni e con lo studio, per quanto ci debba essere, di base, una propensione personale a questo tipo di lavoro.

Anonimo 5 Assolutamente no. Ma si impara solo con il tempo e con l'esperienza: non è mai troppo tardi!

Anonimo 6 No, sinceramente no, a volte mi capita an-

cora di cercare sul vocabolario parole che dovrei sapere oppure di non capire quando i russi parlano.

Anonimo 7 Dunque, ho avuto la fortuna di risiedere per non brevi periodi in Russia e questo ha sicuramente migliorato la mia conoscenza della lingua. Vivo, però, in una piccola cittadina della Lucania in cui la presenza di russi è scarsa e mi è difficile continuare a mantenere quella elasticità linguistica e mentale che avevo fino a tre mesi fa. In ogni caso, essere più o meno fluenti nell'eloquio non significa ritenersi all'altezza del mestiere. C'è ancora tanto da perfezionare, soprattutto la traduzione nella propria lingua!!!

Anonimo 8 Assolutamente no! Non so nelle altre università come si insegni il russo, ma a noi per troppo tempo lo hanno insegnato come se fosse latino o greco, una lingua morta. Bisogna dire però che l'unico modo per fare davvero progressi è andare sul posto e le università dovrebbero aumentare le possibilità di scambi culturali con le università slave.

Anonimo 9 Per il mestiere di slavista sicuramente no, ma per quello di russista ritengo di avere competenze linguistiche e traduttorie sufficienti. Immagino comunque che solo un filologo slavo possa a buon diritto ritenersi uno slavista, per il resto bisognerebbe, per onestà intellettuale, ammettere i propri limiti e specificare il proprio ambito di specializzazione.

Anonimo 10 No, vorrei imparare anche altre lingue slave; ho intrapreso da poco lo studio della terza, ma ritengo necessario studiarne almeno altre tre.

Anonimo 11 Non ancora, ma non sto neanche facendo il mestiere di slavista: sono solo in una fase di approfondimento, la strada è ancora lunga!

eSamizdat *Come valuti l'attenzione dedicata alla tua crescita scientifica e professionale da parte di chi ti segue (e/o ti ha seguito)?*

Alessandro Ajres La professoressa Jaworska, colei che mi ha seguito e con pazienza ancora mi segue, mi spinse col suo modo di fare gentile, premuroso eppure determinato tra le braccia del polacco. Ancora oggi, queste sono le doti che le riconosco maggiormente e che mag-

giormente apprezzo in lei. Col sorriso sulle labbra, lei ha il coraggio di dirmi cose molto dure, di farmi domande schiette che puntano a mettermi di fronte alla realtà. Mi fa sentire seguito ma, al contempo, mi fa stare coi piedi saldamente piantati a terra.

Stefano Bartoni Pressoché nulla. Da un lato la cosa presenta dei vantaggi, perché sono stato libero di seguire i miei interessi e i miei "pensieri associativi". Dall'altro, però, mi sarebbe veramente piaciuto avere interlocutori con cui scambiare idee e riflessioni.

Stefano Maria Capilupi Penso che molto dipenda da noi stessi. Qui mi hanno seguito relativamente, ma il mio spirito d'iniziativa e le coincidenze del destino mi hanno portato sempre le persone giuste al momento giusto.

Alessandro Catalano Beh, qui il discorso sarebbe complesso, sicuramente devo molto, sia per la capacità di suscitare curiosità che per il supporto successivo, ad Alena Wildová Tosi. Anche Dell'Agata mi ha sempre incitato e seguito con attenzione, anche se, almeno questa è la mia impressione, non sempre comprendendo certe mie scelte. Questo per quanto riguarda il lato "umano", che sento invece essere in molti casi ben al di sotto del minimo sopportabile. Per quanto riguarda quello professionale, sia mentre scrivevo la tesi di laurea che quella di dottorato ero a Praga, quindi in complesso direi che me la sono sempre cavata da solo (ma forse poi in fondo funziona poi sempre così). Dal resto della slavistica italiana il massimo che ho ricevuto sono state pacche sulle spalle (e del resto in certi momenti sono state utili anche quelle). È comunque sicuro che nei miei ricordi uno dei giorni più brutti della mia vita resterà quello della discussione della tesi con il collegio dei docenti del mio dottorato. In chiave più generale continuo a essere stupefatto dalla scarsa considerazione con cui vengono accolte anche le migliori iniziative di chi non è ancora "strutturato", rispetto al grande interesse che le stesse iniziative suscitano fuori dall'università e all'estero. Forse è per questo motivo che me ne sono andato a Vienna...

Tiziana D'Amico Direi nulla, pur dovendo riconoscere la più totale disponibilità e la libertà più ampia pos-

sibile datemi dal mio relatore. Ma lui, come ogni altro professore, non sa nulla di letteratura slovacca ed è quasi un miracolo che mi abbiano permesso di fare questo dottorato.

Eleonora Gallucci Il rapporto tra *naučnyj rukovoditel'* e laureando/dottorando è sempre complesso. Io ritengo di aver imparato tutto quello che so dalla persona che considero il mio Maestro (Mario Capaldo), che non solo mi ha dedicato tempo ed energie, ma ha cercato di fornirmi gli strumenti necessari perché io potessi formarmi e procedere in maniera autonoma. Se l'attenzione con cui sono stata seguita è stata da me percepita come discontinua, ciò è avvenuto essenzialmente perché io non sono stata in grado di rispondere a certe aspettative, di raggiungere in maniera autonoma risultati che ritenevo superiori alle mie forze, il che ha creato una situazione di non-dialogo, che non ho saputo gestire nel corso del dottorato. Col senno di poi capisco ora che c'è un momento in cui va necessariamente fatto un salto di qualità da entrambe le parti per uscire dai propri ruoli tradizionali. Il dottorando non potrà considerarsi in eterno un allievo, bisognoso della guida del maestro, deve saper far valere le proprie ragioni.

Davide Giurlando Ho avuto la fortuna di non incaparre mai in professori che se ne fregassero di me e di essere seguito più o meno sempre con costanza. L'unico guaio è stato quello di affrontare ambiti quali cinema, fumetti, e così via. il più delle volte poco conosciuti dai professori stessi.

Ombretta Gorini Ho la fortuna di essere seguita con interesse e sollecitudine dalle mie tutor, per cui di questo non mi lamento.

Simone Guagnelli Non vorrei rispondere con un semplice "negativamente" o "positivamente". Queste domande non credo siano state fatte per giudizi sommari, richiedono riflessione e obbiettività. Devo fare un discorso ampio, tornare ai primi anni di università quando dopo un anno di lettere con grossi successi in varie materie, mi sono sentito improvvisamente vuoto, quei successi non avevano senso, niente mi aveva appassionato. Stavo per lasciare. Poi sono entrato per caso nell'auletta dove si svolgevano le lezioni di letteratura russa.

Era la prima lezione e c'erano solo una decina scarsa di studenti. In qualche modo da quell'aula non sono più uscito, o meglio, non avrei mai voluto uscirne. Mi sono laureato in una piccola università di una grande città, ma che all'epoca per la slavistica poteva contare su un ottimo ordinario di letteratura russa e su due giovani ricercatori di grandi speranze, tutte confermate. Sono stati anni di autentica e importantissima formazione, ciascuno di loro tre mi ha trasmesso (che ne fossero consapevoli o meno non ha importanza) tesori professionali e umani che tutt'ora conservo. Mi hanno dato un metodo, un rigore, un'attenzione che è quanto di meglio si possa augurare a uno studente di russo. E poi mi sentivo stimato. Credo che "stima" sia la parola chiave del disagio del giovane "slavista". In ogni caso dopo la laurea, e l'ho scritto almeno a due di loro, mi sono sentito abbandonato, non seguito, non stimato, i rapporti, primo fra tutti quello umano, si sono persi chissà dove. Ho ricevuto risposte diverse (ma ugualmente sincere e calde), ognuna secondo il carattere del mittente, ho capito che c'entra anche il mio di carattere in tutto questo, che a volte ho dato troppo l'impressione di essere un cane sciolto o, per rimanere nella metafora zoologica, di non aver puntato su un cavallo preciso. Qualche rapporto è nel frattempo ripreso, forse non abbastanza, ma c'è ancora tempo, anche se il mio (e il loro) carattere difficilmente cambierà.

Per quanto riguarda il dottorato il discorso è completamente diverso. A seguirmi ultimamente ci pensa il mio relatore, e gliene sono grato, anzi dovrei essere io a farmi sentire un po' di più. Ma per il resto il dottorato è stata una delusione completa, una delle cose più inutili che abbia mai fatto in vita mia, per i primi tre anni sono stato parcheggiato, dimenticato, non considerato. C'è voluta una vita per vedere approvato (e timidamente) il mio progetto (che naturalmente ho dovuto cambiare più volte), una vita per vedermi assegnato un relatore. Poi ho scoperto che la mia era la condizione un po' di tutti i dottorandi di slavistica italiani; infine ho capito che avrei fatto di testa mia, che questi anni non sarebbero passati invano, che il cane sciolto (che per definizione non agita a comando né la lingua, né la coda) avrebbe dato un senso a questo benedetto dottorato. Io non so se mai mi "addottererò", se mai scriverò la mia tesi (ha un senso? Interessa a qualcuno? C'è qualcuno o qual-

cosa là fuori?), sicuramente però ho contribuito a creare qualcosa che ritengo infinitamente più importante, cioè eSamizdat che, senza il disagio che ho tentato di descrivere, non sarebbe mai nata.

Leonardo Masi Più che soddisfacente l'esperienza con Raffo: lui sì, è uno slavista. Per quanto vedo in giro, forse il migliore per il suo ampio campo di conoscenze. Del presente dottorato per ora non dico niente.

Massimo Maurizio A livello di commissione di dottorato, non sufficiente. Credo che l'attenzione nei confronti dei dottorandi sia stata generalmente bassa.

Sergio Mazzanti Per quel poco che ho potuto fino a ora notare, mi sembra che nel mio dottorato si stia tentando da quest'anno di uscire da un'evidente situazione di stallo (per usare un eufemismo), con uno sforzo organizzativo non indifferente. Tale tentativo è indubbiamente meritorio, tuttavia penso che senza andare alla radice del problema il valore di ogni dottorato rischia di continuare a dipendere solo dai ritmi altalenanti dello spirito di sacrificio dei singoli docenti.

Claudia Olivieri Anche troppa (risposta impulsiva, ma comunque seria e perfettamente rispondente alla realtà).

Laura Piccolo Chiedi e ti sarà dato. Questo è quello che ho capito forse un po' tardi nel dottorato. Vergognarsi non serve. Inoltre forse per i docenti il dottorato è anche un momento di evasione, rappresenta la possibilità di mettere alla prova anche se stessi e di cimentarsi in "avventure" che nel curriculum di laurea sono poco realizzabili se non impensabili.

Catia Renna La mia proposta di ricerca ha trovato subito generale consenso, in particolare il mio relatore si è dimostrato estremamente interessato all'argomento. Avrei però desiderato qualche sostegno tecnico in più e maggiore attenzione. Da un lato nessuno mi ha imposto nulla, lasciandomi piena libertà di organizzare a tempo pieno il mio studio e la mia ricerca senza forzature di alcun genere. Dall'altro avrei voluto qualche suggerimento bibliografico o metodologico, qualche contatto con specialisti stranieri della materia, qualche notizia di convegni e congressi sul tema della mia ricerca

(in qualche caso ho saputo casualmente che ci sono anche stati). Ci sono state rare persone e rare circostanze in cui questo è avvenuto. Niente di più (e niente di meno). In parte credo che sia anche mia responsabilità, in parte la strana sorte di trovarmi sempre in mezzo a fasi di perestrojka organizzativa. Mi sembra che da questo punto di vista le cose stiano lievemente migliorando.

Marco Sabbatini Valuto tale attenzione umorale, scordinata, a volte stravagante. Umana insomma. Molto dipende dal rapporto di fiducia che si instaura nel collegio dei docenti; ho capito che non bisogna esporsi eccessivamente al fuoco incrociato di chi vorrebbe accoppiare qualche disorientata anima "dottorandagia". Un buon rapporto c'è se si sanno portare avanti le proprie idee, dimostrandone la validità, è chiaro. Bisogna essere coscienti del fatto che talvolta anche i docenti vivono di apriorismi e per questo tendono a giudicare senza cognizione di causa. Nella maggior parte dei casi sono convinto che vorrebbero dare un buon consiglio, ma il problema può essere di comunicazione. In generale la mia sensazione è che hanno poco tempo da dedicare alle ricerche dei dottorandi.

Bianca Sulpasso Sono stata seguita prima della laurea e mi sento seguita anche ora. Chiaramente in modo diverso: fino alla laurea uno è abituato a essere "accudito", dopo la laurea tutto cambia: "esci dal guscio" e diventa fondamentale anche l'essere "propositivi". Questo non toglie che spesso l'intraprendenza non basti... Insomma, penso che oltre a essere "seguiti" si debba un po' anche "inseguire", sperando di trovare dall'altra parte delle risposte.

Massimo Tria Date le scomodità logistiche, le congiunture del mio caso e la sacrosanta verità che il dottorando (e l'uomo adulto in genere) deve sapersela cavare da solo, ritengo soddisfacente (anche se non ottimale) il modo in cui sono stato seguito, indirizzato e messo in grado di lavorare al meglio.

Anonimo 1 In passato, per la tesi di laurea, ho avuto la fortuna di lavorare con una persona che conosce il suo mestiere e ha un grande senso del dovere nei confronti degli studenti, cosa purtroppo molto rara. Mi ha dedicato energia, tempo, lavoro, mi ha dato fiducia e

coraggio e mi ha insegnato molto.

Da quando faccio il dottorato, l'attenzione da parte dei docenti è quasi nulla. Il poco che viene fatto è un pigro lavoro di facciata. La mia impressione è che la crescita scientifica e professionale dei dottorandi non interessi a nessuno, e forse è un giusto risparmio di energie, viste le mortificanti prospettive professionali della nostra categoria. Purtroppo mi rendo conto che l'abilità che i docenti ci trasmettono con maggiore passione è quella di eludere le proprie responsabilità; e io imparo in fretta.

Anonimo 2 In questo mi ritengo fortunato, perché ho incontrato persone che mi hanno preso sul serio e mi hanno seguito con attenzione.

Anonimo 3 Inizialmente ho incontrato molti problemi relativi sia al tema sia alla metodologia scelta. Ho faticato a far accettare un campo di studi considerato giovane e non conosciuto o stimato da tutti. Ma devo riconoscere che alla fine sono stati fatti molti sforzi per venirmi incontro e, anche se non posso dire di essere seguito come vorrei, devo ammettere che qualcosa si è mosso. Di contro ho una notevole libertà e posso trovare riferimento anche fuori dalla commissione del dottorato.

Anonimo 4 Ho sempre scelto, per quanto possibile, le persone che mi hanno seguito. Ho volutamente scelto Michaela Böhmig come relatrice della mia tesi di laurea perché mi piaceva molto come insegnante: mi ha fatto appassionare ai temi e ai periodi di cui ancora oggi mi occupo e mi ha seguito con estrema attenzione. Per quanto io non abbia dato nemmeno un esame con lui e la mia tesi di laurea abbia avuto poco a che fare con Mario Capaldo, l'ho scelto come riferimento negli ultimi anni universitari perché mi piaceva il suo modo di ragionare e di rapportarsi agli studenti. Per quanto riguarda la tesi di dottorato mi segue Mario Capaldo e non ho assolutamente nulla da ridire: i suoi consigli sono stati pochi, ma sempre mirati e azzeccati, mi sono sempre serviti molto. Posso poi parlare di Gian Piero Piretto: nell'ultimo anno e mezzo di dottorato, per quanto non abbia un ruolo ufficiale nell'ambito della mia tesi, è stato estremamente disponibile nel darmi consigli, sempre utili, come non mi sarei mai aspettata

da un docente universitario.

Anonimo 5 Inizio con il dire che non sento di aver avuto un maestro all'università, qualcuno che mi abbia insegnato i trucchi del mestiere e tramandato il sacro fuoco scientifico. Non per forza e non solo per assenza di talenti, ma piuttosto per la struttura stessa del nostro sistema universitario che ti porta a cambiare professore ogni anno, senza darti la possibilità di portare avanti un lavoro duraturo con nessun insegnante. Qualche scintilla di passione e di interesse è baluginata a volte, ma sempre molto casualmente. Un collage surrealista di singoli-buoni insegnamenti tratti dalla folla di tutti questi professori. Il risultato è un'attenzione veramente scarsa o nel migliore dei casi intermittente. Per quanto poi si rimanga sempre soli di fronte alla propria ricerca, devo dire che nell'ambito del dottorato ho trovato un livello di attenzione sicuramente maggiore.

Anonimo 6 Molto molto alta. Sono molto attenti a me e cercano di trovare il modo di darmi delle possibilità. E come se mi indicassero la soglia, ma il grosso del cammino lo faccio io.

Anonimo 7 Buona, a tratti preziosissima.

Anonimo 8 A noi del dottorato di Slavistica hanno dato una lista di libri da cui scegliere almeno 20 testi. A novembre faremo un esame per parlare del lavoro svolto. Questo lavoro autonomo a casalingo mi sembra interessante, ma riduttivo, perché ti vengono tanti di quei dubbi che non sai a chi ricorrere. Ci vorrebbe un po' più di interazione con i docenti, che però con questa storia dei dottorati consorziati sono sparsi in tutta Italia.

Anonimo 9 Come ho già accennato, ho avuto modo di constatare la mancanza di interesse da parte del consiglio di dottorato che, nelle rare occasioni di incontro, si è limitato a trasmettermi insicurezza e senso di inadeguatezza. L'unica eccezione è costituita dalla mia relatrice che mi segue abbastanza puntualmente, anche se non sono riuscito a stabilire il rapporto di scambio che avrei auspicato. Ci limitiamo, io a darle i capitoli e lei a leggerli e correggerli. Il che è già tanto. Mi sembra che manchi da parte sua l'interesse a guidarmi scientificamente, mentre la mia colpa è forse quella di non essere riuscito a coinvolgerla troppo nel mio lavoro.

Anonimo 10 Per quanto riguarda chi mi ha seguita prima del dottorato: un’attenzione ottima, rivolta non solo alla crescita scientifica, ma anche a quella umana. Per quanto riguarda il dottorato: il mio tutor è molto disponibile, un importante punto di riferimento scientifico e una persona squisita: il problema sono i frequenti impegni che lo portano lontano dalla sede universitaria. Parlando in generale mi rendo conto che talvolta entrano in gioco meccanismi e calcoli che con l’attenzione alla singola persona hanno poco a che fare.

Anonimo 11 Penso che siano tutti molto disponibili, per quanto sia possibile fare in questo tipo di disorganizzazione dei dottorati italiani.

eSamizdat *A quanto si sente spesso dire in giro, la maggior parte dei corsi di dottorato non è più in grado di soddisfare le aspettative dei dottorandi. Secondo te perché?*

Alessandro Ajres Ritengo che l’insoddisfazione della maggioranza delle persone frequentanti un dottorato di lingue sia dovuta alla mancanza di un giusto equilibrio tra libertà di ricerca e attenzione per i passi che il dottorando sta muovendo. Da quello che sento, si è presi normalmente tra corsi di dottorato che organizzano tre riunioni all’anno per conoscere lo stato di avanzamento del lavoro dello studente e quelli che, seppure un’esigua minoranza, tendono addirittura a organizzare la giornata di chi frequenta. Gli uni si lamentano per la scarsa cura che viene dedicata al loro percorso; gli altri lamentano una mancanza di spazio per i loro interessi peculiari, per il loro argomento di tesi. Mi sembra che si possa dar ragione a entrambe le posizioni.

Stefano Bartoni Il problema è a monte, in quell’istituzione che una volta si chiamava università. Penso che abbia fatto il suo tempo. Così come è organizzata, al di là della riforma Moratti, capisco anche i problemi di chi avrebbe il compito di organizzare il dottorato. Non c’è tempo, non ci sono soldi, le solite risposte. Penso sia arrivato il momento di ripensare seriamente la ricerca in Italia, almeno se abbiamo a cuore le sue sorti.

Stefano Maria Capilupi Perché mi sembra che in Italia la gente sia costretta spesso a studiare cose che non ama.

Alessandro Catalano In primo luogo per la preponderanza dell’impostazione “filologica” delle nostre università, poi perché dei dottorandi, in fondo in fondo, non importa niente a nessuno. Per la maggior parte dei professori è tempo perso, che non porta nulla, se non qualche incombenza (non pagata) in più. Come tante innovazioni italiane, anche il dottorato è rimasto un’istituzione vuota e ognuno la riempie con quello che gli passa per le mani, indipendentemente dal fatto che si tratti di cortecce di betulla, di scrittori ebrei o di forme metriche medievali. I corsi del primo anno (esclusa una piacevolissima gita a Pisa) li ricordo come una perdita di tempo: non si è parlato mai di argomenti in qualche modo legati a ciò di cui mi occupo io. E soprattutto nessuno mi ha mai chiesto perché non ero soddisfatto. Anzi, a pensarci bene, in tutti questi anni, a parte i coordinatori, sono pochi coloro che mi hanno rivolto la parola. . .

Tiziana D’Amico Perché le università sono stanze chiuse dove non si aprono mai le finestre e oramai la maggior parte di chi vi è dentro si è talmente abituato all’aria viziata da dipenderne per poter respirare, a loro dire, aria pura!

Eleonora Gallucci A quanto vedo nella maggior parte dei casi i dottorandi lamentano di versare nel più completo isolamento. In altri casi sono terrorizzati da cose del tipo “l’esame di passaggio” (spesso definito di “sbarramento”), gli incontri atti a verificare lo stato di avanzamento della tesi, e così via, vissuti non come momenti di crescita reale, magari di critica costruttiva, di scambio di opinioni con i docenti, bensì come una condanna senza appello. Inoltre credo che una lamentela comune sia la mancanza di attenzione dedicata alla formazione “metodologica” del dottorando: si dà per scontato che debba essere di già in grado di fare ricerca. . .

Davide Giurlando Parlando per sentito dire: perché sono lunghi, lenti e rischiano di “paralizzare” lo studente per troppo tempo. Il che in un ambito tutto sommato inflazionato come lingue è un guaio.

Ombretta Gorini Credo si tratti di un problema di responsabilità. Se la “cura” dei dottorandi non rientra nelle mansioni predefinite dei dipendenti statali-professori,

stabilite da contratto, tutto ciò che viene fatto in direzione dei dottorandi è, come si suol dire, “grasso che cola” e lasciato alla buona volontà del docente, che oltre a docere deve ricercare, e così via.

Simone Guagnelli Il perché secondo me l’ha spiegato bene dell’Agata nell’intervista pubblicata nel numero scorso: “La creazione di un dottorato è opera di docenti che, senza alcun compenso, credono di servire a qualcuno”. Il dottorato è opera di docenti che perlopiù non hanno mai fatto il dottorato e quel loro credere di servire a qualcuno è una pia illusione, per quanto apprezzabile; spero che questa anketa serva a chiarire loro dove “sbagliano” e a correggere le cose per il futuro. Il dottorando deve essere seguito secondo i suoi interessi, vanno fatti degli sforzi per aiutarlo in campi anche estranei all’ordinario, l’ordinario si deve mettere in gioco, e non ripetere in modo concentrato la lezione che impartisce in università. I dottorandi devono pubblicare, essere guidati alla stesura di articoli scientifici, fatti sentire in qualche modo parte di un progetto didattico. A sentire Živov piuttosto che Šapir ci vanno da soli.

Massimo Maurizio Per molteplici ragioni, che, credo, variano per ogni situazione specifica di ateneo. Credo che in linea di massima ci sia una certa distanza tra i dottorandi e il collegio che li segue, anche a livello di interessi tra i professori e i dottorandi, ai quali giustamente non viene imposto un argomento di cui il tutor sia specialista.

Sergio Mazzanti Rispondo unitariamente alle domande 4 e 5.

Tra i problemi principali dell’organizzazione del dottorato (in generale) c’è, appunto, la mancanza di un’organizzazione, di una specie di regolamento che eviti le colossali differenze tra un’università e l’altra. Qualcuno sa rispondere alla domanda: che cos’è il dottorato, o per lo meno che cosa dovrebbe essere? Un problema correlato è la mancanza di coordinamento tra i dottorandi italiani, particolarmente indispensabile in una disciplina poco popolare come la slavistica. Bisogna privilegiare e promuovere l’incontro *quotidiano* a tutti i livelli: credo fermamente che il confronto non fornisca semplicemente un aiuto per la ricerca, ma sia *il* compito principale del ricercatore di qualsiasi disciplina. Un al-

tro problema è la quasi totale assenza di un avviamento alla didattica: ma non dovremmo essere i professori di slavistica del futuro?

Claudia Olivieri Ho collaborato, e ad oggi collaboro, solo con un docente: rapporto idilliaco umanamente e professionalmente, a parte i problemi di cui ho parlato in precedenza. So di essere una miracolata (quindi non rappresentativa), nella realtà italiana: in fondo sono i pregi del nostro “isolamento” (nel senso geografico e metaforico del termine). Confesso che ho esitato a compilare questa anketa per questa contingenza: mi sento un po’ altra rispetto a tutti voi (ovviamente non nel senso snobistico – semmai al contrario), alla fine mi sono decisa perché incoraggiata da Laura Piccolo e in un certo senso dal mio campanilismo siculo: in fondo anche Catania, è un pezzetto – anche se atipico – della slavistica italiana.

Laura Piccolo Ho vissuto il primo anno di dottorato con l’ansia di non riuscire io a soddisfare le aspettative del dottorato e vado avanti con questa agitazione creativa. Forse dopo l’incontro del 6 febbraio mi è sembrato che la sensazione di disagio sia dovuta soprattutto alla “solitudine” intellettuale nella quale versano molti slavisti, nella mancanza di dialogo e confronto. Io in questo invece mi sento molto fortunata, c’è sempre dall’altra parte una risposta e un’attenzione, e soprattutto dei momenti di illuminazione, di suggerimento e di ipotesi nati da chiacchierate o da qualche riga su una mail.

Catia Renna Credo che ci siano varie ragioni: le aspettative dei dottorandi non sono sempre chiare e univoche (solo ora il tentativo di confrontare le esperienze concretizza queste aspettative in una voce), i docenti sembrano scarsamente motivati rispetto all’aspetto didattico del loro lavoro, cosa che si traduce nella frammentarietà e nella occasionalità del progetto formativo legato al periodo di dottorato.

Marco Sabbatini Il dottorato è lo specchio di dove va la ricerca oggi in Italia. Mancano organizzazione, politiche strutturali adeguate di formazione e inserimento, quindi mancano anche prospettive concrete per i dottorandi. È tutto molto estemporaneo. Ciò rispecchia la povertà di una “economia accademica”, dove risorse

umane e finanziarie sono insufficienti o mal distribuite e dove la ricerca e la didattica sono carenti nei fondamentali per essere riconosciute attività di ampio respiro, di assoluta priorità, in quanto portatrici di reale progresso nella società. L'insoddisfazione di un dottorando, sono convinto, al di là di contingenze personali, parte quindi dall'assenza di un riconoscimento adeguato di tutto ciò che è fare ricerca e didattica.

Bianca Sulpasso Forse ci vorrebbe più dialogo tra docenti e dottorandi, per capire quali siano le reciproche “aspettative”.

Massimo Tria Non lo so. Io non credo che avrei potuto verosimilmente ottenere di più dal dottorato, dunque le mie (minuscole) aspettative sono state soddisfatte. Il fatto che poi, finito il dottorato, sarò uno dei tanti disoccupati meridionali emigrati al nord, forse non posso imputarlo al dottorato di slavistica.

Anonimo 1 Credo che sia in primo luogo un problema monetario: il lavoro per e con i dottorandi non rientra né nel “monte ore”, né nella busta paga dei docenti che dovrebbero seguirli, quindi in tempo di crisi è la prima voce su cui si risparmia tempo ed energia. In secondo luogo, la situazione complessiva in cui versa l'università in Italia, e forse non solo in Italia, è talmente deprimente che è comprensibile un certo lassismo da parte di chi dovrebbe formare la futura classe docente. Infine, tra chi insegna e chi apprende in genere c'è divergenza di interessi scientifici e un grosso deficit di comunicazione, cosicché spesso la pianificazione dei corsi, quando c'è, non tiene minimamente conto degli interessi dei dottorandi.

Anonimo 2 Non lo so: forse gli impegni dei docenti impediscono loro di dedicare ai dottorandi il tempo che sarebbe necessario per un'adeguata formazione. Per quanto riguarda le difficoltà di carattere tecnico-burocratico, credo sia un discorso troppo lungo per affrontarlo in questa sede.

Anonimo 3 Per la poca disponibilità dei professori ad allargare la propria prospettiva. Se ognuno rimane legato al proprio piccolo orticello è difficile trovare punti di incontro con gli interessi di tutti. Inoltre di norma il tempo dedicato (e le energie) non sono eccessive da par-

te di chi invece dovrebbe considerarlo la fucina di nuovi studiosi slavisti. Si scelgono temi di comodo che al massimo annoiano, nel migliore dei casi non insegnano molto ma almeno non fanno perdere tempo.

Anonimo 4 Perché l'università è morta.

Anonimo 5 Perché rimangono sospesi nella placenta universitaria, senza cercare e fornire alcun contatto con il mondo esterno, spesso viziati da una profonda assenza di comunicazione anche al proprio interno.

Anonimo 6 Purtroppo penso che questa sia colpa dei responsabili di ciascun dottorato e poi non ho notato uno scambio culturale sereno e paritario tra il professore e il dottorando. Sono dell'opinione che tutti abbiano da imparare qualcosa da tutti gli altri. Sempre... E per fortuna è ciò che pensano anche i professori che mi seguono attualmente.

Anonimo 7 Perché molto spesso dobbiamo seguire corsi su argomenti che divergono dal nostro campo di ricerca e quindi qual è la considerazione che si fa? “Sì, è interessante, però”. Però quella lezione l'avremmo seguita forse più volentieri in un'altra occasione.

Anonimo 8 Perché i professori sono troppo occupati e disorganizzati.

Anonimo 9 Per i motivi di cui ho appena parlato. Il dottorato pare una continuazione della tesi di laurea, un periodo in cui non si è né carne, né pesce, e si viene lasciati soli.

Anonimo 10 Forse perché nessuno si preoccupa di sapere quali siano le aspettative dei dottorandi... E perché secondo me non si ha chiaro che bestia sia il dottorando: ancora uno studente? Un po' di più? Qualcosa di diverso?

Anonimo 11 Dipende sempre dal tipo di aspettativa di ognuno e anche dalle capacità di organizzazione individuale. Fondamentalmente penso che i docenti che si dovrebbero occupare della nostra crescita scientifica non dovrebbero essere oberati da così tanti impegni diversi; dovrebbero esserci dei docenti con il compito di occuparsi principalmente del dottorato; che altri faccia-

no il resto: non mi pare proprio che ci sia carenza di docenti in giro!

eSamizdat *Se potessi (avessi potuto) partecipare all'organizzazione del tuo corso di dottorato che cosa cambieresti (avresti cambiato)?*

Alessandro Ajres Ritengo che un dottorato di lingue debba necessariamente lasciare ampi spazi di libertà a coloro che lo frequentano, libertà di ricerca e di movimento. Al contempo, dovrebbe comunque cercare di stimolare e indirizzare tale ricerca con attività seminariali costanti e produzioni scritte che preparino alla stesura finale della tesi. Inoltre, non rinuncerei all'insegnamento, o per lo meno a gettare le basi dell'insegnamento di un'altra lingua slava in aggiunta a quella in cui ci si vuole specializzare, sia essa per lo studente la seconda, la terza o persino la quarta.

Stefano Bartoni Avrei basato tutto sull'auto-organizzazione. Che siano i dottorandi a proporre ai docenti i corsi a cui vorrebbero partecipare. Sovvertire il principio verticistico, per utilizzare una terminologia obsoleta. Molto più spazio alla cultura contemporanea, agli eventi della contemporaneità, evitare che la letteratura diventi ancora di più un ghetto, approccio "culturologico" al materiale trattato, partecipazione attiva dei dottorandi alla vita dell'università (almeno quelli che sono in sede), anche allo scopo di far avvicinare gli studenti alla slavistica. D'altronde, se dobbiamo vendere un prodotto, senza dubbio siamo più capaci di quelli che anagraficamente ci precedono. Utilizzo massiccio di internet e di tutte le tecnologie che possono essere applicabili al campo. Organizzazione di manifestazioni culturali, con l'appoggio delle strutture dell'università (nel senso di aule, locali, non certo di soldi). Apertura all'esterno, ricerca di sponsor. Contatti con istituti esteri, per borse di studio, o comunque appoggio logistico-scientifico per il dottorando che si reca all'estero. Questa è solo una parte di quello che avrei provato a cambiare.

Stefano Maria Capilupi Darei più libertà nella ricerca, più strumenti generali di studio (cioè, direi, più libertà alla specializzazione insieme a più garanzie per la preparazione generale), e approfondirei l'analisi filosofica dei testi.

Alessandro Catalano Qui c'è poco da essere originali, che cosa andrebbe cambiato è chiaro: workshop, lavori concreti su argomenti vicini agli interessi del dottorando, partecipazione a un progetto didattico, contatto con gli studenti, integrazione in progetti (anche editoriali) di più lunga portata, rielaborazione della tesi per pubblicarla. Cioè quello che fanno i dottorandi un po' in tutt'Europa. Da questo punto di vista credo che parte dell'interesse suscitato da eSamizdat sia legato proprio a questo stato di disagio, diffuso più di quanto si pensi. Tutto sommato mi pare che in tutto questo, pur giustifichissimo, tirare addosso alla Moratti si nasconda anche l'incapacità di riconoscere che sono anni che la barca fa acqua da tutte le parti. . .

Tiziana D'Amico Il disinteresse mascherato da libertà!

Eleonora Gallucci Avrei per l'appunto dato grande rilevanza alla "metodologia", magari organizzando le lezioni dei docenti del primo anno di corso intorno a questioni di metodologia, tagliate sui profili dei dottorandi. Inoltre avrei moltiplicato le occasioni di performance dei dottorandi stessi, opportunamente guidati dai docenti. Un'esperienza felice e molto formativa da questo punto di vista è stato per me il seminario "Filologia dei testi a stampa" organizzato dal professor Capaldo. Siffatte iniziative dovrebbero essere molto più frequenti, divenire la regola, non l'eccezione. Infine i rapporti esistenti tra i membri del collegio dei docenti, a volte non idilliaci, non devono in alcun modo influire sull'andamento del corso di dottorato.

Ombretta Gorini Sarebbe interessante offrire più lezioni, ma del resto questo presupporrebbe una comunanza di interessi e obiettivi tra dottorandi, il che ovviamente non è una condizione tanto frequente. Sicuramente cercherei di attivare canali di comunicazione con le università per facilitare gli spostamenti all'estero.

Simone Guagnelli In parte ho già risposto, toglierei l'esame di sbarramento e la lettura coatta di testi che il dottorando ha già letto, o avrebbe dovuto già leggere. Avrei invece da subito stabilito una piccola squadra (3, 4) di professori per ciascun dottorando, scelti in base agli interessi generali del dottorando e in grado di seguirlo nella scelta del tema della tesi, nell'organizzazio-

ne di minicorsi in grado di aiutarlo realmente in quella direzione. Poi, ripeto ma è fondamentale, il dottorando deve pubblicare e sentirsi in qualche modo parte di un progetto didattico. Questo mi pare che prepararebbe meglio il dottorando a un futuro lavorativo che, è inutile nasconderselo, per il 90% dei casi sarà fuori dall'università.

Leonardo Masi Se si tratta di dover lavorare in santa pace senza troppe pressioni, va benissimo così. Se si tratta di ricevere dal corso di dottorato una preparazione solida, allora c'è molto da fare.

Massimo Maurizio Avrei organizzato più incontri, occasioni di dibattito all'interno del dottorato stesso, per favorire l'affiatamento tanto del corpo docente con i dottorandi, quanto anche dei dottorandi tra di loro.

Claudia Olivieri Su questo punto sospendo il giudizio (odio la presunzione), non ho un dottorato (sono stata promossa, dopo lunga e sofferta malattia) direttamente alla qualifica di assegnista.

Laura Piccolo Io ho vissuto l'anno di passaggio dal dottorato di quattro anni a quello di tre. Penso che il mio primo anno di dottorato sia stato troppo “lungo” in confronto al tempo che rimane per la ricerca. Il tema di ricerca andrebbe fissato a giugno, la lista delle letture data alla vincita, così da guadagnare un sei mesi buoni sulla tabella di marcia.

Mi è dispiaciuto inoltre aver partecipato a pochi seminari e penso sia stata la sensazione anche dei miei colleghi visto che ci siamo “imbucati” sia a quelli per i ragazzi del primo anno, che a quelli di altri dottorati. Inoltre ritengo sia giusto confrontarsi sulle letture perché non rimangano lettera morta, perché entrino a far parte del nostro bagaglio di strumenti critici.

Catia Renna Certo aiuterebbe definire meglio gli obiettivi formativi individuali, incentivare il confronto in gruppi di studio e anche curare una maggiore verifica intercollegiale oltre che del lavoro dei dottorandi, anche dell'effettivo impegno dei supervisori (resoconto del lavoro di tutoraggio). Sarebbe anche interessante favorire occasioni di confronto con i dottorandi di altre nazioni (come in parte si è cominciato a fare) per creare uno spazio più largo e più stabile di confronto, integrare le

esperienze e arricchire i metodi. Mi piace immaginare che ci sia anche qualche possibilità di formare gruppi di ricerca impegnati nell'analisi del mondo slavo contemporaneo – potrebbe essere il punto di forza per proporre la slavistica come disciplina di ricerca e analisi indispensabile a enti e istituzioni (spesso questo tipo di ricerche viene condotto in modo non molto qualificato da sociologici, storici e non meglio specificati opinionisti che non hanno specifici strumenti analitici e conoscenza del contesto slavo).

Tanto più che in questi anni l'Europa integrata per la prima volta si traduce da idea in istituzione e gli specialisti addottorati in slavistica non saranno pochi. . .

Marco Sabbatini Avrei preferito focalizzare sin da subito il mio tema di ricerca contando sull'ascolto dei docenti e su una loro critica maggiormente propositiva e meno disfattista.

Bianca Sulpasso Organizzerei un po' meglio il primo anno, quello propedeutico, arricchendolo di incontri tra docenti e dottorandi. Noi, ad esempio, avevamo una lista di letture: credo che sarebbe stato molto più utile avere la possibilità di incontrare durante l'anno i docenti per poterne discutere assieme piuttosto che leggere questi testi “in solitudine”.

Massimo Tria Avrei potenziato (quasi imponendolo in modo coercitivo dall'inizio del secondo anno) il lato delle trasferte estere. Solo in loco (che sia Košice, Koszalin o Kisinaw poco importa) si può fare il salto di qualità.

Anonimo 1 Intanto per cominciare avrei almeno provato a organizzare un corso, cosa che per il momento al mio dottorato manca (e sono a metà del secondo anno), se si esclude la saltuaria – per dirla eufemisticamente – proposta di lezioni assolutamente sconclusionate.

Se alcuni corsi di dottorato sono troppo invasivi per i dottorandi e prosciugano le loro energie, lasciando loro poco tempo per sviluppare un progetto di ricerca, altri, come il mio, non propongono assolutamente nulla, e lasciano i dottorandi nell'impossibilità di seguire delle suggestioni scientifiche, di confrontarsi con i docenti, di capire come si svolge una lezione o una ricerca.

Il dottorato dei miei sogni si svolge così: il collegio

dei docenti chiede ai dottorandi quali siano i loro interessi, proponendo a sua volta argomenti che necessitano di approfondimento e bibliografie mirate alla scelta di un tema. Poi organizza cicli di lezioni e – perché no – gruppi di lavoro su temi di interesse comune mettendo in gioco le competenze dei docenti, e coinvolgendo, formando e verificando di volta in volta quelle dei dottorandi. Per lo sviluppo della loro ricerca, i dottorandi vanno all'estero a spese dell'università, indirizzati dai docenti collaborano con specialisti internazionali, partecipano a convegni e si esercitano nella preparazione di lezioni. È così, credo, che si forma un ricercatore. Forse chiedo troppo, ma tra il nulla e l'ideale ci sono molte vie di mezzo.

Anonimo 2 In linea di massima sono abbastanza soddisfatto del dottorato.

Anonimo 3 Sarebbe un elenco troppo lungo. Innanzitutto avrei coinvolto persone di altre aree di studio (culturologi, sociologici, storici) per permettere a tutti di essere seguiti in maniera perlomeno decente. Cambierei quel senso oppressivo di gerarchia, anche se riguarda tutto il sistema universitario e non solo il dottorato. Farei in modo che i dottorandi inizino subito a partecipare attivamente proponendo argomenti, partecipando a convegni e seminari come coautori e non come eterni studenti continuamente sottomessi a giudizio.

Anonimo 4 Tutto.

Anonimo 5 All'interno del mio dottorato le cose funzionano piuttosto bene: molte lezioni, incontri, verifiche. Credo tuttavia che andrebbe riservata maggiore attenzione alla scelta dell'argomento di tesi: il primo anno non se ne parla affatto e poi all'inizio del secondo devi presentare un progetto già ben definito. Non per tutti è semplice individuare e sviluppare un progetto di ricerca e forse questo momento così delicato andrebbe tutelato maggiormente.

Anonimo 6 Avrei fatto dei corsi, degli esami di ammissione, avrei fatto fare lezione ai dottorandi o quantomeno permesso loro di farne qualcuna.

Anonimo 7 Avrei cambiato il calendario dei corsi da seguire come prima cosa. Andare a Napoli a seguire

una sola volta al mese una lezione di sole due ore su argomenti che riguardano lo sviluppo della città nell'Europa orientale, quando io mi interessavo di questioni linguistico-traduttologiche (sono russista, come posso mai capire e apprezzare fino in fondo una lezione del tipo "Il ceco parlato delle città: Praga e Brno"? oppure una sulla formazione della lingua letteraria a Cracovia nel XVI secolo?), mi ha portato a rinunciare alla mia permanenza in Russia dove, al contrario, seguivo dei corsi all'università che avrebbero sicuramente portato più frutti.

Anonimo 8 Credo che creerei innanzitutto un programma di lezioni unite da un filo conduttore e poi degli incontri durante l'anno in cui discutere dei testi letti fino ad allora (sempre in riferimento alla famigerata lista).

Anonimo 9 Premetto che mi rendo conto delle difficoltà oggettive e dell'impossibilità di coordinare i propri impegni scientifici e accademici con la didattica, quindi parlo in astratto ed esprimo semplicemente i miei desideri. Avrei coinvolto di più dottorandi e dottorande, spingendoli a pubblicare, scrivere, intervenire a conferenze, facendoli partecipare attivamente alle attività scientifiche e accademiche. Mi sarei posto il problema di suggerire loro una metodologia scientifica, li avrei aiutati a stabilire dei contatti all'estero, ma soprattutto avrei cercato di dimostrarmi interessato alla loro ricerca.

Anonimo 10 Sicuramente meno corsi generali, più libertà di scegliere i corsi di mio interesse, in modo da avere più tempo da dedicare al lavoro autonomo. Il tempo a nostra disposizione è già stato ridotto: bisogna iniziare a lavorare alla tesi da subito, così come a scrivere articoli. Bisognerebbe avere la possibilità di personalizzare i percorsi didattici. Il dottorato dovrebbe servire proprio a sviluppare l'indipendenza.

Anonimo 11 Avrei sicuramente organizzato dei cicli di lezioni maggiormente mirati allo sviluppo dei singoli interessi scientifici dei dottorandi: i dottorandi di ogni ciclo, fortunatamente, non sono molti; a cosa servono ancora lezioni dai contenuti generici? Questa fase dovremmo averla superata. Avrei aumentato i cicli di lezioni obbligatorie anche al secondo anno, parlo sempre

di lezioni mirate.

eSamizdat *Che ci sia una certa insoddisfazione tra i giovani studiosi di slavistica è indubbio. Il 6 febbraio del 2004 si è svolto ad esempio un incontro a Roma organizzato da Agnese Accattoli, Milly Berrone e Giulia Bottero, dal quale è nato l'ormai famoso Comitato 6 Febbraio. Qual è il tuo stato d'animo generale e che cosa pensi, se hai partecipato, dell'iniziativa?*

Alessandro Ajres Ho partecipato all'incontro del 6 febbraio e non posso non pensarne che tutto il bene possibile. La mia posizione, tuttavia, è leggermente diversa da quella della maggior parte dei componenti il comitato che si è raccolto dopo tale riunione. Io ho terminato il dottorato e, con esso, anche una certa spensieratezza nella ricerca. Mi sembra di dover dare la priorità a lavori e studi che promettano, non dico garantiscono, qualcosa di concreto per il futuro. Mi sarebbe piaciuto, insomma, avere il Comitato 6 febbraio al fianco durante i tre anni di dottorato: probabilmente ne avrei sfruttato meglio le tante opportunità che offre. A ogni modo seguo con grande interesse tutte le iniziative del gruppo e quella legata a un seminario sul rapporto cinema-letteratura da tenersi a Salerno mi eccita particolarmente.

Stefano Bartoni Il mio stato d'animo generale è realista. L'università non ha futuro. L'iniziativa è "benedetta", per il solo fatto di aver messo in contatto persone che altrimenti non si sarebbero mai conosciute. Certo, mi chiedo: ma che cosa succederà quando queste persone avranno concluso il dottorato? L'iniziativa continuerà?

Stefano Maria Capilupi Non ho partecipato.

Alessandro Catalano Non c'ero perché ero a Vienna, ma guardo all'iniziativa con gran simpatia. Dai vari resoconti che mi sono giunti è chiaro che per moltissime persone si è trattato della prima volta in cui incontravano qualcuno che fosse davvero curioso di sapere che cosa e perché lo facevano. La considero un'iniziativa meritoria, necessaria quanto eSamizdat, e che spero che porti anche a dei risultati concreti. È chiaro che per molti dottorandi il bisogno d'aggregazione e di interlocutori è diventato una necessità primaria. . .

Tiziana D'Amico Io non ho partecipato, ma l'idea mi era parsa molto buona, bisogna poi vedere cosa ne esce. . .

Eleonora Gallucci Non ho partecipato. Ero all'estero. Ma ero presente nel momento in cui l'idea è stata concepita, nella cucina del mio babbo, davanti al focolare. Erano presenti Agnese, Milly, Giulia e Raissa. Con Milly e Agnese in precedenza avevamo sperimentato delle attività di autoformazione. Sono felice del fatto che abbiano saputo tramutare l'idea in un'iniziativa concreta da cui è già sorta una rete di persone chiaramente unite dalla volontà di cambiare le cose. *Udači!*

Ombretta Gorini Penso che l'iniziativa sia stata utile soprattutto a livello emotivo: guardarsi in faccia, scambiare opinioni, vedere che non si è soli, che i problemi in fondo sono gli stessi, sicuramente aiuta. Per una dose di sano fatalismo non sono convinta che si potrà arrivare a grandi risultati "concreti", ma anche qualche risultato piccolo (maggiore comunicazione tra noi, che poi tanto piccolo non è, come risultato) è meglio che il nulla.

Simone Guagnelli Ho partecipato all'incontro del 6 febbraio, e avevo parlato a lungo con le organizzatrici prima di quella data. L'evento è stato eccezionale, c'è stata una risposta numericamente impressionante da parte di dottorandi di slavistica di tutta Italia. Il Comitato 6 febbraio, che è nato da quell'incontro, sta tentando di non deludere le aspettative per cui è nato. Il primo obiettivo l'ha già raggiunto, esiste una rete di contatti tra i giovani slavisti impensabile fino a qualche mese fa. È un'impresa difficile, forse anche più difficile di eSamizdat stessa. Spero ce la faccia, e ce la farà solo se non verrà meno la passione di chi l'ha messo su, se riuscirà ad autoregolarsi in modo serio, se ci sarà una testa a guidarne le scelte. Io credo che le organizzatrici abbiano la testa e le spalle per farlo.

Leonardo Masi Non ho partecipato e continuo a partecipare poco al dibattito perché non ho molto da dire. Sono contento comunque che stia nascendo qualcosa.

Massimo Maurizio Credo che l'iniziativa sia un aiuto, principalmente a livello psicologico, che dimostra che c'è una volontà comune di fare qualcosa. L'insoddi-

sfazione deriva sostanzialmente dall'immobilismo delle strutture che dovrebbero accogliere i dottorandi alla fine dei tre anni di studio, o che quanto meno dovrebbero proporre qualcosa per continuare a sperare. Questo purtroppo non dipende dai singoli atenei, non in maniera sostanziale, per lo meno.

Sergio Mazzanti Ho partecipato all'incontro del 6 febbraio e condivido in pieno le motivazioni che hanno portato alla sua organizzazione. Penso che un movimento "dal basso" di riforma, rigenerazione dell'ambiente universitario sia esattamente ciò di cui c'è bisogno in questo momento storico particolarmente difficile per la ricerca in Italia (e non solo). Solo grazie alla sinergia di tutte le forze intellettuali (e non) disponibili è possibile costituire un'alternativa credibile al sistema che si sta affermando, sistema che trascura le discipline umanistiche, abbassa ulteriormente il livello medio di istruzione, precarizza sempre di più il settore della ricerca. Nel campo della slavistica si è creata, quasi contemporaneamente e apparentemente per caso, una convergenza potenzialmente assai feconda: da una parte la nascita di eSamizdat e del Comitato 6 febbraio, dall'altra il tentativo, che chiamerei di "riconciliazione e coordinamento nazionale" dei dottorati di tutta Italia, partito, per quanto ne so, dalla prof. Jerkov. Non sfruttare questa opportunità per "eccesso di insoddisfazione", per pigrizia, orgoglio o disillusione, sarebbe una grave mancanza da parte di tutti.

Claudia Olivieri Purtroppo non ho partecipato alla riunione del 6 febbraio. Per il mio caratteriale ottimismo tuttavia leggerei questa esperienza in maniera assolutamente positiva (ne ho già raccolto i primi frutti durante il mio ultimo soggiorno a Mosca).

Laura Piccolo Ho partecipato all'iniziativa e mi rincresce di non farlo attualmente con l'attenzione che merita. Purtroppo nella slavistica ci sono molti "divorzi" accademici nei quali, volente o nolente, restano coinvolti anche i dottorandi. Nel primo anno di dottorato con alcuni colleghi di un altro dottorato ci siamo incontrati casualmente in biblioteca o a qualche conferenza senza sapere nulla l'uno dell'altro, ed è un peccato visto e considerato che apparteniamo allo stesso ateneo, ci occupiamo delle stesse cose, e magari addirittura dello

stesso tema!

Catia Renna Credo che sia importante la comunicazione e la condivisione di esperienze, anche se non è facile e la cultura in cui ci troviamo immersi è un'altra. Importante collaborare a progetti comuni per potenziare con lo scambio le proprie competenze e per migliorare in generale la capacità di lavorare insieme aprendo qualche finestra in un ambiente un po' asfittico e individualista. Mettere insieme tante teste è molto difficile, ma forse non impossibile. Il desiderio di togliersi di dosso questa cappa di solitudine mi sembra sia l'elemento più forte. L'incontro di Roma mi è sembrato molto positivo perché oltre alla voglia parlare c'era anche tanta voglia di ascoltare.

Marco Sabbatini La slavistica è un settore disciplinare in crisi. Le cause endogene sono varie, banalmente si può parlare di crisi d'identità; tra le cause esogene, invece, la slavistica subisce in forte misura i patemi trasmessi da una ricerca italiana sempre meno sostenuta a livello nazionale. Il Comitato 6 febbraio è una equazione che esprime tale disagio, come il senso di precarietà vissuto dalla nostra generazione. In una prospettiva capovolta di tale equazione la precarietà può essere un momento creativo, come la crisi un momento di crescita... Così va bevuta.

Bianca Sulpasso Penso che quella dei tre angeli di Charlie sia una bellissima iniziativa: la mailing list, primo "frutto" dell'incontro, è uno strumento utilissimo. Ora però credo che il Comitato abbia bisogno di un certo coordinamento per andare avanti.

Massimo Tria Ero all'estero in quel momento, dunque non ho partecipato all'iniziativa. Non sono in grado di giudicarla. Ma il Comitato 6 febbraio è così famoso che, vi assicuro, se ne è parlato anche a Brno...

Anonimo 1 Penso che sia stata un'idea eccellente, che ha risposto a un'insofferenza a lungo covata da molti "giovani studiosi". Per quanto mi riguarda, la comunicazione con alcune persone che ho avuto occasione di conoscere il 6 febbraio sta già dando i suoi frutti. Tuttavia, il Comitato 6 Febbraio al momento è ancora un contenitore vuoto, vedremo se saremo capaci di riempirlo.

Anonimo 2 Non ho partecipato all'iniziativa, per cui non sono in grado di rispondere.

Anonimo 3 Non ho potuto partecipare, ero (e sono ancora) all'estero, dove sono venuto anche e soprattutto perché avevo bisogno di qualcuno che mi seguisse realmente. Ho comunque partecipato col pensiero... Mi sembra una buona iniziativa che innanzitutto ha messo in contatto i singoli dottorandi e sta forse portando alla elaborazione di uno spirito di gruppo. Mettendo insieme dubbi e proposte è possibile in qualche modo prendere in mano la situazione e diventare consapevoli di non essere i soli. Dal momento che il malcontento è comune e diffuso si possono creare strategie comuni di lavoro e di politica universitaria.

Anonimo 4 Penso che sia stata una grande iniziativa spontanea, spesso fraintesa da chi vi ha aderito.

Anonimo 5 È stato bello scoprire tanto bisogno e tanta voglia di comunicare, di scavalcare i separatismi delle accademie per cercare una base comune. Credo anche che ci voglia molto impegno per portare avanti un progetto collettivo e che non sia facile trovare un'armonia tra tante voci.

Anonimo 6 Ho sentito molto disagio e mi sono sentito quasi in colpa per il fatto che tutto sommato io vivo una situazione con una qualche prospettiva. Spero che la formazione di questo comitato possa portare a iniziative che ripristino il vero ruolo e l'importanza della figura del "giovane studioso", così come avviene in tutto il resto d'Europa e in USA.

Anonimo 7 L'insoddisfazione credo non sia solo tra i giovani studiosi di slavistica, quindi se abbiamo fatto questa scelta, portiamo a termine la cosa sperando che possano arrivare ministri "illuminati" che pensino non a "deformare" ma a "riformare" le leggi sull'educazione.

Anonimo 8 L'iniziativa è buona e la mailing list, ovvero la possibilità di comunicare tra di noi, è uno strumento utile a tutti. Comunque il malcontento dei dottorandi in slavistica è il malcontento di tutta Italia, credo che il nostro caso (all'incontro si parlava addirittura di "morte della slavistica in Italia") non abbia niente di eccezionale.

Anonimo 9 È stata un'iniziativa importante e sentita da molti. Ha raccolto molte adesioni. Staremo a vedere cosa ne viene fuori.

Anonimo 10 Bella l'integrazione fra dottorandi e studenti di università diverse, che ha già contribuito a cambiare un po' anche il clima fra professori. Penso che sarà triste ritrovarsi in futuro a competere per un posto, in questa guerra fra poveri: tanto più difficile, in quanto grazie a quest'iniziativa abbiamo imparato a conoscerci e a stimarci. Ma pensiamo ai lati positivi! Soprattutto alla collaborazione, al sostegno scientifico e morale, oltre che, talvolta, anche molto concreto. Fantastico lo scambio di informazioni. Un po' demoralizzante la constatazione che tante persone si occupino di argomenti simili e che altri temi siano caduti "in disuso"; mi pare che ciò sia un po' preoccupante per il futuro della slavistica italiana, perché si creano i presupposti per una specializzazione (di grande qualità, per quanto ho potuto vedere!) in un certo ambito, ma per l'assenza di ricambio generazionale in altri settori.

Anonimo 11 Purtroppo non ho partecipato.

eSamizdat *Per molti l'idea di finire il dottorato è legata a una strana miscela di speranze, paure, dubbi e certezze. Quali sono le tue sensazioni?*

Alessandro Ajres Ero pessimista prima, figurarsi dopo l'avvento del progetto di legge Moratti! In precedenza credevo di poter nutrire qualche piccola speranza di ottenere almeno un posto da ricercatore; ora il caos regna sovrano e ancora non capisco verso quali porti stiamo per approdare. La sensazione è quella di una disperata corsa ad accaparrarsi gli ultimi posti ancora regolati secondo le norme vigenti fin qui; da questa lotta io mi sento tagliato fuori, un po' perché ci sono molte persone in gamba che aspettano da tempo il loro momento, un po' perché io mi affaccio soltanto ora a tale competizione. Chissà, forse anch'io finirò per vendere scaldabagni, ma certamente manterrò salda la mia inclinazione alla slavistica.

Stefano Bartoni La certezza pressoché totale è che la mia esperienza con l'Università si stia concludendo, e questo naturalmente genera incertezza, paure, dubbi. Ma ho visto che all'università non c'è spazio per chi

coltiva una passione. Proverò a coltivarla in un altro giardino.

Stefano Maria Capilupi Questa miscela vale anche per me. Le mie speranze sono legate nell'immediato futuro soprattutto alla speranza di fare da tramite nei progetti di cooperazione accademica internazionale.

Alessandro Catalano Io ho già finito, quindi già da tempo questa situazione è diventata una realtà. Dopo un momento di spaesamento generale e di entusiasmo per essere riuscito (credo con discreto successo) a organizzare dei corsi di lingua e letteratura ceca a Firenze e a Pisa, sono riuscito a sopravvivere alla giungla dei contratti andandomene all'estero. Le speranze sono naturalmente di riuscire a fare quello che mi piace (anche al di fuori dell'università), le paure quella di adeguarmi a ciò che passa il convento, i dubbi sono legati anche a molti miei coetanei e alla loro "caccia" (a qualunque prezzo) ai pochi posti a disposizione, le certezze sono la professionalità e i riconoscimenti che comunque arrivano. La sensazione generale è che la mia vita sia comunque più importante della slavistica e che, come per ogni vizio piacevole, esista il momento in cui bisogna saper smettere.

Tiziana D'Amico Oltre il desiderio di tirare il collo alla Moratti?

Che la salita, enorme salita del dottorato era solo l'allenamento. Senza sapere di essere dentro o fuori la squadra.

Eleonora Gallucci Quali sono state le mie sensazioni all'epoca? Era il 1999: solo paure e dubbi sul futuro, l'incertezza più assoluta, speranze molto ma molto vaghe. Sono passati cinque anni. Cinque anni di precariato intellettuale istituzionalizzato. Che ciò non lasci tempo per la ricerca non è una giustificazione valida: se non scrivi non vinci i concorsi. Chi è causa del suo mal pianga se stesso... a parte il fatto poi che capita di vedere gente indegna vincere i concorsi. E a 34 anni sono ancora trattata da adolescente. È chiaro che il problema è ben più ampio e va al di là del mondo universitario. I precari universitari dovrebbero interpretare la propria funzione sociale alla stregua di altri precari, dai tranvieri agli operatori dei call center, nel quadro di un'economia

in cui la conoscenza è merce. Altro che attribuirsi il ruolo speciale di elite intellettuale! Ero in Russia ai tempi delle manifestazioni contro il ddl della Moratti. È vero, la Sapienza è scesa in lotta, hanno protestato varie categorie, ma non c'è stata coesione nella lotta contro il governo, ognuno richiedeva qualcosa per migliorare la posizione della propria categoria, senza accorgersi che è il sistema economico e politico che non può continuare su questa strada, e ancora certa sinistra tesse le lodi della flessibilità cercando di convincerci che non è uguale al precariato. Eppure per una volta la reazione (alla Moratti) sembrava forte e unanime. "Speriamo bene!" – mi scriveva un'amica. E io: "eh, già... però... non so perché, ma ho come l'impressione che non si troveranno eserciti di rettori e professori pronti a dare le dimissioni per protesta e masse di studenti, coscienti di quel che fanno nell'occupare facoltà (non per fumare canne e bivaccare, cioè)... spero di sbagliarmi!". Ma non mi sbagliai. La situazione intorno è così assurda, prefascista direi, con una sinistra che veramente fa l'azzeccagarbugli mentre Berlusconi distrugge il paese.

Ombretta Gorini Vedo la fine del dottorato ancora molto lontana. Credo che sarà molto difficile per me trovare sbocchi in ambito universitario, ma penso che tanto un lavoro ce l'ho, e quest'esperienza mi sarà comunque servita. Per me è e sarà stata un'occasione di riprendere, dopo anni, a interessarmi di cose che mi avevano appassionata, una specie di seconda giovinezza, una parentesi che so destinata a chiudersi ma che non per questo considero infruttuosa.

Simone Guagnelli A questo proposito io, dopo l'intervista di Dell'Agata, mi sento molto più sereno, visto che se si tratterà di vendere scaldabagni, io in un certo senso sono figlio d'arte... Penso anche di scrivere un trattatello: "Lo scaldabagnismo come malattia terminale del dottorando".

Leonardo Masi Mi interessa fare una buona tesi. Poi si vedrà.

Massimo Maurizio Una profonda disillusione e una fioca speranza che qualcosa cambi. Una grande incertezza legata al futuro.

Sergio Mazzanti Avendo da poco cominciato il mio

triennio da dottorando mi permetto di attendere ancora un poco a pormi questa domanda. Certo è che se noi dottorandi aspettiamo che ci venga servita da questa università la pappa scodellata, temo che non arriveremo da nessuna parte. Sono convinto che il nostro futuro, se non totalmente, almeno in parte dipenda da noi.

Claudia Olivieri Che il precariato è comunque la peste di tutto il mercato lavorativo.

Catia Renna L'istituzione del dottorato sta subendo una trasformazione profonda in questi anni: prima, soprattutto per la slavistica, si trattava di pochi posti in tutta Italia e di un passaporto di ingresso alla comunità professionale; oggi da un lato si sono ampliate le possibilità di accesso, dall'altro la nutrita schiera dei dottorandi viene percepita sfocatamente come un limbo di anime in pena – o come un paradiso di lucciole inco-scienti. Dopo di che, non si capisce che fare della gran folla di “addottorati”: le istituzioni non riconoscono il titolo superiore equiparandolo di fatto alla laurea, gli ultimi progetti di riforma universitaria sembrano andare verso un crescente impiego di precari a basso costo e alta competizione. Tutto sommato, le aspettative dei dottorandi (la mia inclusa) non mi sembrano stratosferiche: portare a termine un serio percorso di specializzazione in vista di una maggiore solidità professionale. Ma ho come il sospetto che sia chiedere troppo.

Marco Sabbatini Questa è una provocazione, una istigazione all'ironia... Istintivamente sento di andare lontano; usando più banalmente un inflazionato ma sempreverde sovietismo, è la sensazione di un procedere peregrino verso i lidi di un “radioso avvenire”.

Bianca Sulpasso Ho passato il primo anno di dottorato senza borsa cercando di studiare e allo stesso tempo di procacciarmi “la pagnotta” (è pur vero che “ne chlebom edinyam”, ma anche quello...). Ora che mi sto godendo un assegno di ricerca sto apprezzando sino in fondo il privilegio di essere pagati per studiare e ricercare... Insomma, ho già avuto modo di sperimentare una buona dose di “dubbi e paure” e mi sono abituata a ragionare un po' “alla giornata”: non in maniera sterile, ma cercando di concentrarmi sui progetti del momento. Credo, inoltre, che il problema ormai vada ben oltre

“la fine del dottorato”, visto che le riforme del ministro Moratti mirano a istituzionalizzare la precarietà.

Massimo Tria Paure, dubbi, insicurezze? Strana miscela? Una certezza e senza miscela: a un mese dalla fine del dottorato aprirò una macelleria kosher (o una stazione di servizio per motorini).

Anonimo 1 La mia sensazione è che non avrò un futuro in ambito universitario e che, tutto sommato, non sarebbe un futuro desiderabile, visto come i miei colleghi “più anziani” sono costretti ad andare avanti. Mi sembra che anche una volta “arrivati” non si goda di condizioni lavorative poi così esaltanti. Insomma, mi godo l'ultimo periodo di dottorato come meglio posso e poi sarò contenta di salutare questo mondo accademico marcio e asfittico, pieno di frustrazione e di competitività, e mi cercherò un lavoro.

Anonimo 2 Di quali “certezze” si sta parlando? La mia sensazione all'idea di terminare il dottorato è di ansia. Ma mi sforzo di non sopravvalutare quest'ansia, considerandola una reazione normale da parte di una persona che abbandona una strada senza sapere ancora quale altra imboccherà.

Anonimo 3 Non faccio il dottorando mirando a una qualche poltrona o scrivania. Se lo facessi penso che prevarrebbero i dubbi mescolati a un insano agonismo. La speranza è di finirlo nel migliore dei modi, ossia con la consapevolezza di aver imparato qualcosa, di aver acquisito maggiore sicurezza nelle metodologie e negli strumenti di analisi. La paura è che si rivelino tre anni pressoché inutili passati a combattere per riuscire a trattare di argomenti che mi interessano realmente. Nel peggiore dei casi un lavoro l'ho già e ne farei la mia attività primaria. Di sicuro la sensazione principale sarà di sollievo.

Anonimo 4 Poiché sono convinta che l'università sia morta, penso che si debba tentare di allargare i propri orizzonti, di vedere al di là del proprio naso, cercando di portare ciò che si conosce alle masse! Non temo la fine del dottorato, per quanto mi renda conto che presto giungeranno tempi grami, perché so di poter contare sulle mie forze e di poter comunque fare qualche cosa d'altro, non so ancora bene cosa, ma qualcosa

di interessante da fare sono certa di riuscire a inventarmelo. Sarebbe bello poter vivere di lavoro culturale, poter campare con la propria conoscenza della letteratura russa, poter far fruttare anni di studio, ma, se non sarà possibile, troverò come sbarcare dignitosamente il lunario.

Anonimo 5 Nonostante la paura di trovarmi senza nulla da fare e senza borsa di studio, non vedo l'ora di finire il dottorato: insieme alla paura e all'incertezza c'è anche una sensazione di serenità all'idea di poter fare qualcosa di più concreto, di iniziare una vita più a contatto con la realtà, di muoversi sicuramente in mezzo ad altre e ben più dure difficoltà, ma in un ambiente "vivo". La sensazione è che l'università sia purtroppo un mondo in estinzione, fagocitato dalle nuove tendenze ed esigenze socio-economiche, ma anche dalle proprie logiche interne e autoreferenziali.

Anonimo 6 Molti l'hanno preso come un lavoro, come un contratto a tempo determinato dopo di cui non ci si aspetta niente. Penso che sia molto negativo perché non si può studiare e lavorare con serenità se non si ha una prospettiva di continuità anche minima.

Anonimo 7 Questo è solo il primo anno, forse l'anno prossimo vi saprò rispondere con certezza.

Anonimo 8 Io non penso a quello che farò dopo. Male che vada, avrò sempre un titolo in più anche se dovessi dedicarmi a un'attività completamente diversa.

Anonimo 9 La mia sensazione è che una volta finito il dottorato ci si ritrova nella stessa condizione di chi si è appena laureato, cioè senza alcuna certezza. Le paure e i dubbi sono stati e continuano a essere molti soprattutto per chi, come me, ha fatto il dottorato senza borsa di studio, dunque per puro interesse e fede, mal riposta, in un'ideale comunità scientifica.

Anonimo 10 Sin dal momento in cui ho intrapreso questa strada sapevo che non avrei avuto prospettive stabili davanti, quindi sono già preparata all'idea di dover buttare all'aria questi anni. Per ora cerco di vivere quello che l'esperienza mi può dare, ma il pensiero di ritrovarmi a fare tutt'altro un giorno mi terrorizza. La riforma Moratti è angosciante e desta in me molta preoccupazione.

Anonimo 11 Sostanzialmente dubbi, dubbi sulla mia formazione scientifica e sicuramente sul mio futuro "lavorativo"; siamo tutte persone che hanno superato i venti anni da un pezzo e nel nostro futuro professionale manca anche la minima certezza!

Bibliografie

Angelo Maria Ripellino. Bibliografia

251–274

A cura di Antonio Pane

eSamizdat 2004 (II) 2

Angelo Maria Ripellino.

Bibliografia

A cura di Antonio Pane

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 251–274]

AVVERTENZA

IL primo regesto degli scritti di Angelo Maria Ripellino è la *Bibliografia*, a cura di Cesare G. De Michelis, con un bel disegno di Anna Dell'Agata raffigurante Ripellino (Roma, 1983; ma in realtà stampato dalla Tipolitografia Pellicchia ad Atripalda, nel maggio 1984), che commemorava il primo lustro dalla scomparsa del grande poeta-slavista. A vent'anni da quel rilevantissimo scandaglio (che censisce ben 570 lemmi, aggiungendovi in appendice un "Repertorio essenziale degli scritti su Angelo Maria Ripellino"), ci è sembrato utile procedere a una nuova sistemazione, che insieme alle voci apparse dopo il 1983, rilevasse i numerosi ritrovamenti (vi hanno in vario modo contribuito Ela Ripellino Hlochová, Claudio Vela, Alessandro Fo, Alfredo Nicastri, Francesco De Nicola, Ennio Cavalli, Maria De Lorenzo). La prima sezione del nostro repertorio registra le edizioni in volume, comprese le postume (vi abbiamo incluso i titoli di traduzioni, *Poesia russa del Novecento*, *Nuovi poeti sovietici* e *Poesie di Chlěbnikov*, in cui il contributo d'autore risulta preminente). La seconda elenca, in ordine cronologico per anno, le collaborazioni di Ripellino a giornali, riviste, almanacchi, cataloghi d'arte, enciclopedie e così via, le presentazioni e traduzioni di scrittori slavi pubblicate in volume e, per il loro interesse documentario, le interviste o i brani di intervista apparsi in varie sedi. Riguardo alle collaborazioni giornalistiche, converrà precisare che, come risulta anche dai materiali di archivio di casa Ripellino, i titoli dei brani – in particolare quelli apparsi su L'Espresso – vanno nella maggior parte dei casi attribuiti alle testate in cui il brano veniva pubblicato. La destinazione e la provenienza delle voci sono rispettivamente indicate dalle frecce → e ← (fra parentesi quadre se riguardano singoli elementi di una voce). I rimandi alle voci

della prima sezione sono espressi con le sigle che ne seguono la descrizione; gli altri, con l'anno e il numero d'ordine interno all'anno. Alle voci della seconda sezione si è aggiunto fra parentesi quadre, dove non immediatamente rivelato dal titolo, un breve compendio dell'argomento (per le recensioni librarie si sono forniti anche gli estremi bibliografici dei testi trattati; per quelle teatrali si sono riprodotte, con lievi rettifiche, le notizie contenute nell'indice di *Siate buffi*). Dei lemmi presenti nel repertorio di De Michelis si sono tralasciati quelli relativi a semplici ristampe di brani tratti dai libri editi, a ristampe identiche di uno stesso volume, a traduzioni, apparse all'estero, di testi di Ripellino (compresa l'intervista dal titolo "Nejen o Holanovi", a cura di V. Karfík, Praha, *Literární noviny*, 21 gennaio 1967, registrata al n. 156). Tra i lemmi intermessi vi sono anche quelli concernenti i ciclostilati con le trascrizioni di alcuni corsi tenuti da Ripellino all'Università La Sapienza di Roma, che qui tuttavia si ricordano (tra parentesi quadre il numero corrispondente della bibliografia di De Michelis): anno accademico 1970/71, *Petruška & C.* [269]; a.a. 1971/72, *Majakovskij* [289]; a.a. 1972/73, *Pasternak* [315]; a.a. 1973/74, *Rozanov* [361]; a.a. 1974/75, *Mandel'stam* [404]; a.a. 1974/75, *Il teatro liberato* [405]; a.a. 1975/76, *Puškin* [463] (di una lezione di questo corso è disponibile anche una registrazione su audiocassetta procurata da Rita Martinelli). A questi reperti si affiancano le traduzioni di Ripellino per i cicli dedicati al teatro drammatico sul terzo programma radiofonico RAI (alcuni di essi salvati in audiocassetta): A.S. Puškin, *Il convitato di pietra* (regia di E. Ferrieri; 24 ottobre 1950); A. Blok, *La baracca dei saltimbanchi* (adattamento di G.D. Giagni, regia di G. Morandi; 22 novembre 1950; si veda 1971.3); A.S. Puškin, *Favola dello Zar Saltan, del figlio suo Guidone Saltanovič, eroe glorioso e possente, e della bellissima prin-*

cipessa Cigno (1 luglio 1951); K. Čapek, *La madre* (regia di A. Fersen; 15 luglio 1959); M. Gor'kij, *Piccoli borghesi* (adattamento e regia di F. Bollini; 7 settembre 1960); e inoltre la conversazione introduttiva al *Corso di Storia del Teatro. Il Teatro russo da Don Giovanni alle Tre sorelle* (sempre su Radio 3; 7 aprile 1970). Piace segnalare infine un piccolo repertorio di trasmissioni televisive con la partecipazione (e la parola) di Ripellino, che è stato possibile recuperare in videocassetta dalla Videoteca centrale della RAI: 1967, Premio internazionale di letteratura (Formentor), Ripellino spiega la scelta per W. Gombrowicz; 1967, *Tuttilibri*, numero 7, intervista su *La fortezza d'Alvernia* [si veda 2003.1]; 1967, Premio Etna-Taormina (VII edizione), Ripellino presenta H.M. Henzesberger, V. Holan, che è autoesiliato in casa, e parla del Cabaret Viola; 1968, Premio Etna-Taormina (VIII edizione), Ripellino presenta Ferlinghetti; 1969, Premio Etna-Taormina (IX edizione), Ripellino parla di E. Solonovič; 1970, *Scrittori, malattia, medicina*, a cura di G. Ceronetti, 1970, *Scrittori, malattia, medicina*, a cura di G. Ceronetti, testimonianza di A. M. Ripellino [trasmissione radiofonica, si veda 1999.1; 2000.3]; *Settimo giorno. Attività culturali*, a cura di F. Sanvitale, con la collaborazione di E. Siciliano, regia di L. Pinelli, *L'officina Majakovskij*, di M. Novi, in studio, F. Savio intervista Ripellino sulla mostra documentaria itinerante “Majakovskij – Stanislavskij – Mejerchol'd”, Comune di Reggio Emilia, Sala del Ridotto del Teatro Municipale, 8–23 marzo 1975; *Arti e Scienze*, Ripellino è intervistato nello studio di casa sua su Pasternak; *L'approdo*, Ripellino in studio con Giancarlo Sbragia parla del carteggio fra Stalin e Pasternak a proposito di Mandel'stam; *Il caso Pasternak*, discussione con G. B. Angioletti, N. Chiaromonte, C. Muscetta, P. Milano, G. G. Feltrinelli, I. Silone, A. M. Ripellino, V. Pratolini, L. Russo, E. Cecchi, I. Calvino, E. Emanuelli. Si segnala agli appassionati di Ripellino che tutti i materiali radiofonici e televisivi sopra ricordati sono stati acquisiti in copia dalla biblioteca della Facoltà di Lettere dell'Università di Siena, presso cui sono consultabili.

La bibliografia è stata aggiornata il 15 giugno 2007, si veda quindi, oltre alle aggiunte in questo file, segnalate dalla presenza di una tonalità diversa di rosso, anche l'aggiornamento vero e proprio: “Angelo Maria Ripellino. Bibliografia. Aggiornamento”, a cura di A. Pane, *eSamizdat*, 2007 (V), 1-2, pp. 449-452.

OPERE IN VOLUME

- Autunnale barocco*, Guanda, Parma 1977 [AB].
[1976.14; SC; P]
- L'arte della fuga*, a cura di R. Giuliani, Guida, Napoli 1987 [AF].
[1981.2]
- La fortezza d'Alvernia e altre poesie*, Rizzoli, Milano 1967 [FA].
[1952.3; 1954.2; 1955.1, 2; 1957.5; NGA; 1960.18; 1962.4; 1964.1; 1967.1, 4; P]
- I fatti di Praga*, a cura di A. Pane e A. Fo, Libri Scheiwiller, Milano 1988 [FP].
[1963.12; 1968.14, 16, 17, 21, 29; 1969.4, 8, 15; 1970.6, 14; 1971.9; 1973.31]
- Nel giallo dello schedario. Note e recensioni “in forma di ballate” (1963-73)*, a cura di A. Pane, postfazione di A. Fo, Cronopio, Napoli 2000 [GS].
[1963.5, 7, 10; 1964.4, 6; 1965.4; 1966.2, 3, 4; 1967.5, 7, 13, 15; 1968.7, 8; 1969.5, 26, 28, 34; 1970.8, 12, 18; 1971.7, 8, 13, 14, 17; 1972.7, 8; 1973.39]
- Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Einaudi, Torino 1968 [LIM].
[1957.2; RD; 1960.3, 19; 1961.5, 6; 1963.2; 1964.11; 1967.17]
- Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino 1959 [MTR].
- Notizie dal diluvio*, Torino, Einaudi, Torino 1969 [ND]. → S
[1968.2; P]
- Non un giorno ma adesso*, Grafica, Roma 1960 [NGA].
[1952.3; 1954.2; 1955.1, 2; 1957.5, 11; FA; P]
- Nuovi poeti sovietici*, Einaudi, Torino 1961 [NPS].
- Poesie. Dalle raccolte e dagli inediti (1952-1978)*, a cura di A. Fo, A. Pane, C. Vela, Einaudi, Torino 1990 [P].
[1952.3; NGA; FA; ND; S; SVV; AB; 1979.1; 1981.1; 1986.1; SC]
- L. Tolstoj – A. M. Ripellino, *Per Anna Karenina*, a cura di R. Giuliani, Voland, Roma 1995 [PAK].
[1994.1]
- Poesie di Chlěbnikov. Saggio [→ SFB], antologia, commento*, Einaudi, Torino 1968 [PC].
- Praga magica*, Einaudi, Torino 1973 [PM].
[1969.1; 1971.2]
- Poesia russa del Novecento*, Guanda, Parma 1954; 2^a ediz., riveduta e ridotta dall'autore, Feltrinelli, Milano 1960 [PRN].
- Rileggendo Deržavin*, Carucci, Roma 1961 [RD]. → LIM

Sinfonietta, Einaudi, Torino 1972 [S]. ← 1971.19
[ND; P]

BIBLIOGRAFIA

Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti (L'Espresso 1969-1977), a cura di A. Fo, A. Pane, C. Vela, prefazione di A. Lombardo, Bulzoni, Roma 1989 [SB].

[1969.20; 1970.19, 20; 1971.6, 11, 15; 1972.4, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25; 1973.3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46; 1974.4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45; 1975.6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54; 1976.8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54; 1977.4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34]

Storie del bosco boemo, Einaudi, Torino 1975 [SBB].

Scontraffatte chimere, a cura di G. Spagnoletti, Pellicanolibri, Roma 1987 [SC].

[1952.3; 1955.1; AB; 1979.1; 1980.1; 1981.1; 1986.1, 2]

Saggi in forma di ballate. Divagazioni su temi di letteratura russa, ceca e polacca, Einaudi, Torino 1978 [SFB].

[1970.2, 3, 4; 1971.1; 1974.29, 33; 1975.4; 1976. 6, 7; 1977.2]

I sogni dell'orologio. Scritti sulle arti visive (1945-1977), a cura di A. Nicastrì, con uno scritto di A. Perilli, Polistampa, Firenze 2003 [SO].

[1945.1, 6; 1946.3; 1947. 2, 10, 13; 1948.3, 8, 12, 15; 1952.4, 5; 1957.11; 1960.2; 1962.7; 1963.12; 1964.10; 1967.19; 1968.3, 9; 1969.9, 17, 25; 1970.7, 10, 16, 21; 1971.16; 1972.2, 9, 14; 1975.3; 1976.7; 1977.3, 35]

Storia della poesia ceca contemporanea, Le Edizioni d'Argo, Roma 1950; 2^a edizione, Edizioni e/o, Roma 1981 [SPC].

[2^a edizione; 1950.2; 1951.2, 6; 1952.5; 1965.6]

Lo splendido violino verde, Einaudi, Torino 1976 [SVV].

[1973.1; P]

Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento, Einaudi, Torino 1965 [TA].

Storie del bosco boemo e altri racconti, cura e postfazione di A. Pane, Mesogea, Messina 2006 [SBBAR].

[1942.4, 8; 1975.1; SBB; 2000.4; 2003.2]

Poesie prime e ultime, a cura di F. Lenzi e A. Pane, presentazione di C. Vela, introduzione di A. Fo, Nino Aragno Editore, Torino 2006 [PPU].

[1940.1, 2; 1941.3; 1942.5; 1943.2, 5; 1952.3; 1954.2; 1955.1, 2; 1957.5, 11; NGA; 1960.18; 1962.4, 7; 1964.1, 8; FA; 1967.1, 4; 1975.3; 1976.3, 14; AB; 1977.35; 1979.1; 1980.1; 1981.1; 1986.2; SC; 1990.1, 2, 3; 1993.1; 1995.1; 1998.3; 2001.1, 3; 2003.4, 6]

1940

- [1] “Paesaggio umbro” [poesia], *Meridiano di Roma*, 3 novembre 1940, p. VII. → 1990.2; PPU
- [2] “Momenti lirici” [Autunno; Notte di pioggia; Canto sul fiume; Vespro], *Meridiano di Roma*, 8 dicembre 1940, p. IV. → 1990.2; PPU

1941

- [1] “Incontro con Nicola Lisi” [recensione a: N. Lisi, *Concerto domenicale*, Vallecchi, Firenze 1941], *Roma fascista*, 4 settembre 1941, p. 3.
- [2] “Govoni o dell'immagine” [recensione a: C. Govoni, *Pellegrino d'amore*, Mondadori, Milano 1941], *Meridiano di Roma*, 19 ottobre 1941, p. III.
- [3] “Canto sotto la pioggia”; “Uomini che dormono” [poesie], *Maestrato*, 1941, 10, pp. 29-30. → 1985.1; PPU

1942

- [1] “Le quattro sciabole di Luigi Salvini” [recensione a: *Le quattro sciabole. Antologia di narratori ucraini*, a cura di L. Salvini, Vallecchi, Firenze 1941], *Maestrato*, 1942, 2, pp. 33-34. → 2004.1
- [2] “Poesia di A. Grande” [saggio], *Meridiano di Roma*, 1 marzo 1942, p. IV.
- [3] “Aleksàndr Blok” [saggio], *Maestrato*, 1942, 8, pp. 29-38. → 2004.1
- [4] “Il sogno di frate Anselmo” [racconto], *Roma fascista*, 22 ottobre 1942, p. 3. → SBBAR
- [5] “Paradiso delle cicale”; “Epigrafe su Ettore di Troia” [poesie], *Maestrato*, 1942, 10, p. 13. → 1985.1; PPU
- [6] “Arturo Capdevila” [saggio], *Meridiano di Roma*, 1 novembre 1942, p. VI.
- [7] “Rime e leggende di Bécquer” [saggio], *Roma fascista*, 12 novembre 1942, p. 3.
- [8] “Uomini che invocano la pioggia” [racconto], *Roma fascista*, 26 novembre 1942, p. 3. → 2003.2; SBBAR
- [9] “La figlia del capitano di Alessandro Pusckin”, *Roma fascista*, 17 dicembre 1942, p. 3. → 2004.1
- [10] “Cardarelli e altri poeti” [saggio sulla poesia di V. Cardarelli e recensioni a: M. Stefanile, *Cembalo*, Rispoli, Napoli 1942, G. Valentini, *Mare senza sirene*, Ist. Grafico Tiberino, Roma 1942, P. Bargagli, *Coriandoli bagnati*, Marzocco, Firenze 1942, G. Beltrami, *Gallo antico*, Primi Piani, Milano 1942], *Maestrato*, 1942, 12, pp. 29-33.

1943

- [1] “Diario di un parroco di campagna” [recensione a: N. Lisi, *Diario di un parroco di campagna*, Vallecchi, Firenze 1942], *Roma fascista*, 14 gennaio 1943, p. 3.
- [2] “Rondini al Simeto” [poesia], *Roma fascista*, 4 febbraio 1943, p. 3. → 2003.4; PPU

- [3] Traduzione di G.A. Bécquer, “Gli occhi verdi”, *Roma fascista*, 18 febbraio 1943, p. 3.
- [4] Traduzione di A. Čechov, “Van’ka”, *Roma fascista*, 4 marzo 1943, p. 3.
- [5] “L’isola lontana” [poesia], *Roma fascista*, 18 marzo 1943, p. 3. → 2003.4; PPU
- [6] “Innokentij Ánnenskij” [saggio], *Maestrale*, 1943, 1–3, pp. 47–53. → 2004.1
- [7] Traduzione di F. Dostoevskij, “Incontro con il contadino Marej”, *Roma fascista*, 8 aprile 1943, p. 3.
- [8] “Tartana degli influssi” [recensioni a: O. Macri, traduzione da *L’oceanografia del tedio* di E. D’Ors, *Lettere Oggi*, gennaio 1943, L. Anceschi, *Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea*, Hoepli, Milano 1943, L. de Góngora, *Poesie*, trad. di M. Socrate, Guanda, Modena 1942], *Ibidem*.
- [9] “Il petrarchismo spagnolo” [saggio], *Roma fascista*, 8 luglio 1943, p. 3.

1945

- [1] “Mascherate e pastorali nel simbolismo russo”, *Russia. Letteratura, arte, storia*, a cura di E. Lo Gatto, De Carlo, Roma 1945, pp. 109–118. → SO
- [2] Traduzione, con nota introduttiva, di A. Belyj, “Sinfonia nordica”, *Ivi*, pp. 57–72.
- [3] Traduzione, con nota introduttiva, di V. Kaverin, “Scudi e candele”, *Ivi*, pp. 91–102.
- [4] Recensioni a: V. Ivanov, *Na borodinskom pole*, F. Gladkov, *Kljatva*, J. Utkin, *O rodine, o družbe, o ljubvi, La cultura sovietica*, 1945, 1, pp. 203–206 e 210.
- [5] Traduzione, con nota non firmata, di poesie di C. K. Norwid [Rapsodia funebre in memoria di Bem, Santa pace, Dammi il nastro azzurro, Autunno, A Verona], *Iridion*, 1945, 1–2, pp. 8–12.
- [6] “Teoria del manifesto sovietico”, *La cultura sovietica*, 1945, 2, pp. 358–368. → SO
- [7] “Majakovskij”, *Ivi*, pp. 408–410.
- [8] Traduzione, con nota non firmata, di M. Rozentál’, “Ideologia e tendenziosità dell’arte” [da *Oktjabr’*, 1945, 1–2], *Ivi*, pp. 293–315.
- [9] Traduzione, con nota non firmata, di V. Grossman, “Anjuta” [da *Oktjabr’*, 1945, 1–2], *Ivi*, pp. 337–357.
- [10] Traduzione di J. Wajdelota, “Esequie”, C. K. Norwid, “Il pianoforte di Chopin”, J. Slowacki, “La tomba di Agamennone (frammento)”, *Iridion*, 1945, 3–4, pp. 97 e 116–120 [nella sezione “Poesia della resistenza”].
- [11] Traduzione di A. Mickiewicz, “Frammenti dal *Pan Tadeusz*”, *Iridion*, 1945, 5, pp. 196–198.
- [4] “Storia della Russia” [recensione a: E. Lo Gatto, *Storia della Russia*, I, Sansoni, Firenze, 1946], *La fiera letteraria*, 25 settembre 1946, p. 4.
- [5] “Remizof e la Russia religiosa”, *La fiera letteraria*, 12 dicembre 1946, p. 5.

1947

- [1] “Notizia sulla poesia ceca contemporanea”, *La strada*, 1947, 2, pp. 59–60.
- [2] “Film cechi”, *La fiera letteraria*, 27 febbraio 1947, p. 9. → SO
- [3] “Notizia sulla poesia sovietica d’oggi”, *La strada*, 1947, 3, pp. 65–68.
- [4] Traduzione di A. Achmatova, “Le poesie incriminate” [con una nota non firmata], *La fiera letteraria*, 17 aprile 1947, p. 2.
- [5] “L’amore come protesta e rivolta” [su *Per questo*, poema di Majakovskij], *Ivi*, p. 5.
- [6] Traduzione di V. Šklovskij, “Il ritorno”, *Ibidem*.
- [7] Traduzione di B. Pasternak, “Dal poema *Luogotenente Schmidt* (III, 9)”, *Ibidem*.
- [8] “*Circo* in Russia” [non firmato, compediato da un articolo di J. Dmitriev, *Teatr*, 1946, 5–6], *Ivi*, p. 6.
- [9] “Lo stile di Lenin influì sul verso del poeta, oggi però si torna all’antico”, *Ivi*, p. 7.
- [10] “Disegni di Majakovskij”, *Ivi*, p. 9. → SO
- [11] “I popoli dell’Unione amano le trame poliziesche e avventurose”, *Ivi*, p. 9.
- [12] “Come Il’f e Petròv divertono i cittadini sovietici”, *Ivi*, p. 11.
- [13] “Praga è diventata la Hollywood europea”, *L’Unità*, 8 giugno 1947, p. 3. → SO
- [14] “Lettera sulla cultura fonica”, *La fiera letteraria*, 10 luglio 1947, p. 8. → 2003.3
- [15] “Poesia sovietica d’oggi”, *L’Unità*, 30 ottobre 1947, p. 3.
- [16] Traduzione di K. Čapek, “Ballata intorno a Juraj Cup”, *La fiera letteraria*, 6 novembre 1947, p. 3.
- [17] “La macchina per scarpe” [su *Botostroj*, di T. Svatopluk], *L’Unità*, 13 novembre 1947, p. 3.
- [18] “Reportage scritto sulla forca” [recensione a: J. Fučík, *Reportaz psana na opratce*], *L’Unità*, 14 dicembre 1947, p. 3.
- [19] “Holan salmista di un’epoca tragica”, *La fiera letteraria*, 25 dicembre 1947, p. 7.

1948

- [1] Traduzione, con “Prefazione” [pp. 5–7], di S. Aksakov, *Nuovo Bagrovo e le sue donne*, Capriotti, Roma 1946.
- [2] Traduzione di S. Aksakov, “Il Governatorato di Orenburg” [da *Cronaca di famiglia*], M. Praz – E. Lo Gatto, *Antologia delle letterature straniere*, II, Sansoni, Firenze 1946, pp. 882–885.
- [3] “Il fronte sinistro dell’arte nella letteratura sovietica”, *La fiera letteraria*, 30 maggio 1946, p. 5. → SO
- [1] Voci [Afinogenov; Antokol’skij; Aseev; Bagrickij; Bazov; Bednár; Beneš; Bezymenskij; Burian; Čapek J.; Čapek K.; Cecoslovacchia (Letteratura ceca - Letteratura slovacca); Čerkasov; Chlebnikov; Drda; Ejchenbaum; Erenburg; Fadeev; Frejka; Fucik; Gajdar; Gorbato; Halas; Holan; Hostovský; Hrubín] della II Appendice [aggiornamento 1938–48] dell’*Enciclopedia Italiana*, Istituto Treccani, Roma, 1948.
- [2] “Il poeta senza nome” [su V. Vasek], *L’Unità*, 20 gennaio 1948, p. 3.
- [3] “Storie epiche d’amore nelle stampe popolari”, *L’Unità*, 3 febbraio 1948, p. 3. → SO

- [4] Traduzione di K. Čapek, “Zaruba in libertà”, *L’Unità*, 8 febbraio 1948, p. 3.
- [5] “Certi critici vogliono conoscere solo la faccia di Ivan il barbuto”, *L’Unità*, 4 marzo 1948, p. 3.
- [6] Traduzione di V. Vančura, “Il compagno Don Chisciotte”, *L’Unità*, 21 marzo 1948, p. 3.
- [7] “Intorno alle ribalte si accentra la vita culturale cecoslovacca”, *L’Unità*, 31 marzo 1948, p. 3.
- [8] “Tra poco a Roma *Estasi* il film più vietato del mondo”, *L’Unità*, 20 aprile 1948, p. 3. → SO
- [9] Traduzione di M. Maierova, “Le galline e il cinema”, *L’Unità*, 23 aprile 1948, p. 3.
- [10] “Scrittori russi, di Ginzburg” [recensione a: L. Ginzburg, *Scrittori russi*, Einaudi, Torino 1948], *L’Unità*, 4 maggio 1948, p. 3.
- [11] Traduzione di K. Čapek, “Il direttore Kàlina sapeva già tutto”, *L’Unità*, 9 maggio 1948, p. 3.
- [12] “Dopo dieci anni di assenza la pittura ceca ritorna a Venezia”, *L’Unità*, 25 maggio 1948, p. 3. → SO
- [13] Traduzione di I. Herrmann, “Uno zufolo interessante”, *L’Unità*, 30 maggio 1948, p. 3.
- [14] Traduzione di J. Hašek, “Il sig. Potuznik”, *L’Unità*, 4 luglio 1948, p. 3.
- [15] “Il Cinema sovietico si muove sulla strada del socialismo”, *L’Unità*, 7 luglio 1948, p. 3. → SO
- [16] Traduzione di K. Paustovskij, “La neve”, *L’Unità*, 11 agosto 1948, p. 3.
- [17] Traduzione di J. Weil, “Il busto del poeta”, *L’Unità*, 7 ottobre 1948, p. 3.
- [18] Traduzione di M. Gorkij, “Jvanuscha lo sciocco”, *L’Unità*, 12 ottobre 1948, p. 3.
- [19] Traduzione di A. Gajdar, “La pietra ardente”, *L’Unità*, 4 novembre 1948, p. 3.
- [20] “Poeti religiosi boemi”, *La fiera letteraria*, 7 novembre 1948, p. 5.
- [3] “Tra Puskin e Mácha” [su E. Lo Gatto], *La fiera letteraria*, 16 luglio 1950, p. 3.
- [4] “Di un’opera inedita del poeta ceco Holan” [traduzione, con nota introduttiva, di V. Holan, *Ale ja hudba*], *Convivium*, 1950, 5–6, pp. 757–771.

1951

- [1] “Due capitoli di letteratura ceca: Le origini (863–1306). Il Trecento”, *Convivium*, 1951, 1, pp. 730–761.
- [2] Traduzione di J. Wolker, “Ballata del sogno”, *Europa nuova*, 1951, 3, p. 15. → SPC²
- [3] “Novità letterarie cecoslovacche”, *La fiera letteraria*, 3 giugno 1951, p. 6.
- [4] “Jirásek, alla maniera di Walter Scott”, *La fiera letteraria*, 21 ottobre 1951, p. 4.
- [5] “Incontri e scontri” [lettera al direttore, con una precisazione sull’autore del libretto della *Jenufa* di Leos Janáček], *La fiera letteraria*, 2 dicembre 1951, p. 6.
- [6] “Poeti cecoslovacchi parlano ai bambini” [con traduzioni, a firma A. M. Ripellino, di poesie di F. Halas, J. Orten, L. Fikar, K. Biebl, J. Kolář, J. Seifert, F. Hrubín, V. Holan], *La fiera letteraria*, 23 dicembre 1951, p. 3. → SPC²
- [7] Traduzione di una fiaba di K. J. Erben, “La vergine mela”, *Ibidem*.

1952

- [1] “Boris Pasternak. La sua poesia da camera: un acquazzone luminoso” [con traduzioni, a firma A. M. Ripellino, di 12 poesie], *La fiera letteraria*, 20 gennaio 1952, p. 3.
- [2] “Musica nera e notturna” [su F. Halas, con traduzioni, a firma A. M. Ripellino, di poesie dalle raccolte *Il gallo spaventa la morte* e *Accordo* e del racconto “Io vi tornerò”], *La fiera letteraria*, 14 settembre 1952, pp. 5–6.
- [3] Poesie [Mia sorella Praga; Sul Lago di Serraiia; Domenica [→ NGA; FA]; Luna di marzo; Pena del fiume [→ SC]; Febbre a Natale; Favola [→ P]], *La fiera letteraria*, 28 settembre 1952, p. 5 → PPU
- [4] “Il circo” [con traduzioni di F. Kafka, “Omaggio a una cavallerizza”, V. Šklovskij, “L’arte del circo”, V. Holan, “Ci sbagliamo”], *Arti visive*, 1952, 2 [senza numerazione]. → SO
- [5] “L’omino delle acque” [sul folklore boemo], *La fiera letteraria*, 12 ottobre 1952, p. 4. → F. Langer, *Leggende praguesi, traduzione dal ceco e note a cura di G. Dierina, illustrazioni di G. Peg, edizioni e/o, Roma 1981, pp. 5–10; SO*
- [6] “Pastelli del cuore” [su J. Seifert, con traduzioni, a firma A. M. Ripellino, di 10 poesie – dalle raccolte *Segnate le luci*, *Mano e fiamma*, *Il colombo viaggiatore* e dalla rivista *Kytice*, 1948, 1 – e di un frammento del poema *Vestita di Luce*], *La fiera letteraria*, 7 dicembre 1952, p. 3.

1949

- [1] Voci [Inber; Kirsanov; Kisch; Kolman–Cassius; Mahen; Majakovskij; Oleša; Orten; Poláček; Russia (Letteratura); Seifert; Sel’vinskij; Šklovskij; Šolochov; Svetlov; Ucraina. Letteratura; Zahradníček; Žirmunskij] della II Appendice [aggiornamento 1938–48] dell’*Enciclopedia Italiana*, Istituto Treccani, Roma, 1949.
- [2] “Il teatro di marionette nel romanticismo ceco”, *Convivium*, 1949, 1, pp. 122–134.
- [3] Traduzione di J. Weil, “Il prigioniero di Chillon”, *L’Unità*, 18 gennaio 1949, p. 3.
- [4] “Chlebnikov e il futurismo russo”, *Convivium*, 1949, 5, pp. 665–683.
- [5] Traduzione di poesie di F. Halas [Autunno a primavera; Questa voce], *Europa nuova*, 1949, 2, p. 21.

1950

[SPC]

- [1] “Due studi di letteratura ceca (L’arte di Josef Čapek; L’arte di Jakub Deml)”, *Convivium*, 1950, 3, pp. 383–404.
- [2] Traduzione di S. K. Neumann, “Del campo di battaglia che è in noi”, *Europa nuova*, 1950, 6, p. 13. → SPC²
- [1] “Un ricordo di Hasek”, *La fiera letteraria*, 15 marzo 1953, p. 4.
- [2] “Del teatro popolare russo”, *Ricerche slavistiche*, 1953, 2, pp. 60–91.

1953

- [3] Recensione a: E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, Sansoni, Firenze 1952, Ivi, pp. 210–212.

1954

[PRN]

- [1] Voci [Burian, E. F.; Burian, V.] dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, II, Le Maschere - Sansoni, Roma 1954.
 [2] “Poesie di Angelo Maria Ripellino” [Teatro [→ NGA; FA]; Amleto [→ NGA]; Sogni d'un lustrascarpe [→ NGA]; Inutilmente [→ NGA; FA]], *La fiera letteraria*, 12 settembre 1954, p. 3 → PPU

1955

- [1] “Poesie di Angelo Maria Ripellino” [Tubi di pantaloni, scarpacce muffite [→ SC]; Transvaal, Transvaal, terra mia [→ NGA; FA]; Non ho mai detto d'essere solo [→ NGA; FA]; Si levarono due bianche colombe [→ NGA; FA]], *La fiera letteraria*, 6 febbraio 1955, p. 5 → PPU
 [2] “Angelo Maria Ripellino” [poesie: Sottovoce; Un giorno i vestiti ci cadranno di dosso [→ NGA]; Mattino [→ NGA]; Piccolo circo [→ NGA; FA]], *Montaggio*, 1955, 5, pp. 45–49 → PPU
 [3] “Parodia del romanticismo in un dramma romantico polacco” [recensione a: J. Slowacki, *Fantasio*, V. Holan, *Semplicemente*, Voskovec – Verich, *Commedie*], *La fiera letteraria*, 1 maggio 1955, p. 5.
 [4] “Metafora poetica e spettacolo” [teatro, cinema e circo in Majakovskij], *La fiera letteraria*, 29 maggio 1955, p. 5.
 [5] “Adam Mickiewicz“, *Leggere*, 1955, 9, pp. 5–7.
 [6] “Riprese del teatro sovietico”, *Leggere*, 1955, 11, pp. 4–5.

1956

- [1] Voci [Caterina II; Cecoslovacchia (II. Teatro drammatico slovacco; V. Marionette e burattini); Chekhov; Cherskov, Chmelëv; Chodotov; Chramosta; Chvalovský; Čirikov; Commedia dell'arte (Russia)] dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, III, Le Maschere - Sansoni, Roma 1956.

1957

- [1] Voci [Dikij; Dostoevskij; Durov (famiglia); Ermolova] dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, IV, Le Maschere - Sansoni, Roma 1957.
 [2] Traduzione, con avvertenza, “Introduzione” [→ LIM] [pp. 11–41], note di commento e bibliografia, di B. Pasternak, *Poesie*, Einaudi, Torino 1957.
 [3] “Prefazione” a F. Dostoevskij, *Le notti bianche*, traduzione di V. De Gavardo, Einaudi, Torino 1957, pp. V–X.
 [4] “Prefazione” a F. Dostoevskij, *L'adolescente*, traduzione di E. Amendola Kühn, Einaudi, Torino 1957, pp. VII–XI.
 [5] “E qualcuno ancora si diverte con un giuoco cinese” [poesia], *L'esperienza moderna*, 1957, 1, p. 12. → NGA; FA; PPU

- [6] Traduzione di “Discorso di Mayerghol'd alla conferenza dei registi sovietici tenutasi il 15 giugno 1939” [con una nota biografica, “Mejerchol'd”, non firmata], Ivi, pp. 28–31.

- [7] “Chlébnikov” [traduzione, con nota introduttiva, di poesie di V. Chlébnikov], *L'esperienza moderna*, 1957, 2, pp. 9–14.

- [8] “Lirica moderna ceca” [traduzione, con nota introduttiva, di poesie di J. Seifert e J. Wolker], *Il Contemporaneo*, supplemento al numero 16, 7 settembre 1957, p. I.

- [9] “I miei amici sovietici” [intervento al convegno *La poesia nel nostro tempo*, Roma, Palazzo Braschi, 8–10 ottobre 1957], *Il Contemporaneo*, supplemento al numero 22, 19 ottobre 1957, pp. I–II. → 2003.5

- [10] “La ricerca del rapporto tra poesia e rivoluzione” [risposte a una inchiesta sulla Rivoluzione d'ottobre curata da P. Spriano], *Vie nuove*, 9 novembre 1957, p. 9.

- [11] “Epistola al signor Perilli” [poesia], *L'esperienza moderna*, 1957, 3–4, p. 19. → NGA; SO; PPU

1958

- [1] Voci [Farsa (7. Boemia; 8. Polonia; 9. Russia); Freika; Futurismo (fuori d'Italia); Germanova; Granovskij; Gregori; Griboedov] dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, V, Le Maschere - Sansoni, Roma 1958.

- [2] Traduzione, con nota introduttiva, di J. K. Tyl, “Lo zampognaro di Strakonice, ovvero la sagra delle streghe”, *Fiabe teatrali*, a cura di D. Valeri, III, E.R.I., Torino 1958, pp. 263–313.

- [3] Traduzione, con note in appendice, di poesie di A. Blok, A. Achmatova, O. Mandel'stam, V. Majakovskij, B. Pasternak, S. Esenin, J. Hora, F. Halas, J. Seifert, J. Lechon, K. Gałczyński, J. Tuwim, *Poesia straniera del Novecento*, a cura di A. Bertolucci, Garzanti, Milano 1958, pp. 675–703, 729–761 e 839–847.

- [4] Traduzione di J. Ajchenval'd, “Boratynskij” e “Kol'cov” e B. Ejchenbaum, “Blok”, *I protagonisti della letteratura russa dal XVIII al XX secolo*, a cura di E. Lo Gatto, Bompiani, Milano 1958, pp. 201–231 e 809–821.

- [5] “Ricordo di Vitezslav Nezval”, *Il Contemporaneo*, 1958, 1–2, pp. 103–105.

1959

[MTR]

- [1] Voci [Ibsen (Fortuna, 4. Russia); Il'inskij; Infanzia, teatro per l' (7. URSS); Il'inskij; Ivanov, V. I., Ivanov, V. V.; Južin; Kačalov, Kapnist; Karandaš; Karatygin (famiglia); Kataev; Kazakistan; Kinoglaz; Kirghisistan; Kiršon; Knipper-Čechova; Knjažnin; Komedija o Care Maksimiliane i o nepokornon syne ego Adol'fe; Komissarževskaja; Koonen; Korčagina-Aleksandrovskaia; Kornejčuk; Krylov; Kuzmin; Lavrenëv; Lazarenko; Lenskij A.; Lenskij D.; Leonidov; Leonov; Lermontov; Liliina; Lukin; Lunačarskij; Lunc; Lužskij; Majakovskij] dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, VI, Le Maschere - Sansoni, Roma 1959.

- [2] Traduzione, con introduzione [pp. VII–XV] e note di commento, di B. Pasternak, *Poesie*, Einaudi, Torino 1959.

- [3] “Prefazione” a A. Puškin, *Romanzi e racconti*, traduzione di L. Ginzburg, A. Polledro e A. Villa, Einaudi, Torino 1959, pp. VII–XIII.

1960

[NGA; PRN²]

- [1] Voci [Mardžanov; Mareckaja; Martynov; Maschere (5. Paesi slavi); Massalitinova; Medvedeva; Mejerchol'd; Molière (Fortuna: Russia); Monachov; Nemirovič-Dančenko; Obrazcov; Ochlopkov; Oleša; Orlev; Orlova; Ostužev; Parodia (6. Russia); Pašennaja] dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, VII, Le Maschere - Sansoni, Roma 1960.
- [2] “Futurismo” e “Dadaismo”, *Almanacco Letterario Bompiani 1960*, Milano, Bompiani, 1960, pp. 37–49. → **SO**
- [3] Traduzione, con “Studio introduttivo” [→ **LIM**] [pp. 13–74], di A. Blok, *Poesie*, Lerici, Milano 1960.
- [4] “Nota introduttiva” a F. Dostoevskij, *Il sogno dello zio*, traduzione di A. Polledro, Einaudi, Torino 1960, pp. V–VIII.
- [5] Presentazione a J. Otčenášek, *Romeo, Giulietta e le tenebre*, traduzione di E. Ripellino, Nuova Accademia, Milano 1960, pp. 7–9.
- [6] Introduzione a B. Pasternak, *L'infanzia di Ženja Ljuvers e altri racconti*, traduzione di C. Coisson, Einaudi, Torino 1960, pp. VII–XI.
- [7] Traduzione di B. Pasternak, “Note alle traduzioni delle tragedie di Shakespeare”, *Il teatro di William Shakespeare*, traduzione di C. V. Lodovici, I, Einaudi, Torino 1960, pp. IX–XXV.
- [8] Traduzioni di poesie di I. Erenburg, N. Tichonov, E. Dolmatovskij, S. Kirsanov, S. K. Neumann, F. Halas, V. Holan, J. Hora, N. J. Vapzarov, *Romancero della resistenza spagnola*, a cura di D. Puccini, Feltrinelli, Milano 1960, pp. 454–489.
- [9] “In morte del regista cecoslovacco Burian”, *L'Europa letteraria*, 1960, 1, pp. 146–149.
- [10] “I mutamenti e altre poesie” [traduzioni, con nota introduttiva non firmata, di poesie di A. Surkov, M. Bazan, L. Martynov], Ivi, pp. 57–60.
- [11] Traduzione, con nota introduttiva non firmata, di I. Ilf, “Il balcone e le cariatidi”, Ivi, pp. 88–94.
- [12] “Le ultime poesie di Anna Achmatova” [traduzione, con nota introduttiva non firmata], *L'Europa letteraria*, 1960, 2, pp. 112–114.
- [13] “I caffè letterari di Praga” [non firmato], Ivi, pp. 218–220.
- [14] “Rivalutata Larisa Reisner”, *L'Europa letteraria*, 1960, 3, pp. 137–140.
- [15] “Una biografia di Puskin” [recensione a: E. Lo Gatto, *Puskin. Storia di un poeta e del suo eroe*], Ivi, pp. 183–184.
- [16] Traduzione di E. Evtušenko, “Una risposta a Silone e tre poesie inedite”, *L'Europa letteraria*, 1960, 4, pp. 53–59.
- [17] “Poesia Russa del dopoguerra”, *I problemi di Ulisse*, 1960, 7 [numero monografico *Dove va la poesia*], pp. 54–59.
- [18] “Tre poesie” [Più nera del fango; E frattanto [→ **FA**]; Vorrei scrivere], *Tempo presente*, 1960, 9–10, pp. 661–662 → **PPU**

- [19] “Diario con Zabolockij”, *L'Europa letteraria*, 1960, 5–6, pp. 45–57. → **LIM**
- [20] “Il pre-dadaista Chlebnikov ristampato in URSS”, Ivi, pp. 163–165.

1961

[NPS; RD]

- [1] Voci [Biebl; Krasko; Kvpil; Lukáč] della III Appendice all'*Enciclopedia Italiana*, I, Istituto Treccani, Roma 1961.
- [2] Voci [Majerová; Pujmanová; Řezáč; Russia (Letteratura); Závada] della III Appendice alla *Enciclopedia Italiana*, II, Istituto Treccani, Roma 1961.
- [3] Voci [Petruška; Pevcov; Popov; Popova; Pravdin; Processioni e cortei (8. Russia); Rabinovič; Raccolte (6. Paesi slavi); Repertori e cataloghi (5. Russia); Roerich; Rošal'; Rybakov; Ryžova; Samarin; Samojlov (famiglia); Sapunov; Sčukin; Scuole (5. Russia); Sel'vinskij; Shakespeare (8. Russia); Simov; Simonov K.M.; Simonov R.N.] dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, VIII, Le Maschere - Sansoni, Roma, 1961.
- [4] “Prefazione” a W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, traduzione di S. Miniussi, Einaudi, Torino 1961, pp. 5–9.
- [5] Traduzione, con prefazione [“Pietroburgo: un poema d'ombra” [→ **LIM**], pp. V–XXXVI], di A. Belyj, *Pietroburgo*, Einaudi, Torino 1961.
- [6] “Tre capitoli su Puškin”, A. Puškin, *Teatro e favole*, traduzione T. Landolfi, Einaudi, Torino 1961, pp. XIII–XLIII. → **LIM**
- [7] “L'almanacco Mosca teatrale”, *L'Europa letteraria*, 1961, 7, pp. 171–172.

1962

- [1] Voci [Šklovskij; Skomoroch; Sosnickij; Sperimentale, Teatro (2. Paesi slavi); Stanislavskij; Stasov; Storiografia e critica (7. Russia); Štrauch; Šub; Suleržickij; Tadžikistan; Tairov; Tarasova; Tarchanov; Transcaucasia; Tret'jakov; Turkmenistan; Ucraina; URSS (I. Storia della messinscena. V. Circo equestre. VI. Fantocci); Uzbekistan; Vachtangov; Varlamov; Vertov; Zavadskij; Živokini] dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, IX, Le Maschere / Sansoni, Roma 1962.
- [2] “Su un poema di Vladimír Holan (První Testament)”, *Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver*, Sansoni, Firenze 1962, pp. 567–570.
- [3] *Intolleranza*, azione scenica in due tempi di L. Nono, da un'idea di A. M. Ripellino [Deutsche Übertragung von A. Andersch], Music Library, 1962. **Si veda 1964.12**
- [4] “Tre poesie” [Temptation [→ **FA**]; L'estate; Con ineluttabile lentezza], *Tempo presente*, 1962, 7, pp. 502–503 → **PPU**
- [5] Lettera a Bella Achmadulina [in calce alla traduzione di versi di Bella Achmadulina], *L'Europa letteraria*, 1962, 17, p. 18.
- [6] “L'America di Voznesenskij”, Ivi, pp. 95–96.
- [7] “Una fantasia per Emilio” [poesia, con traduzione spagnola di V. Aguilera], *Papeles de Son Armadans* [numero monografico dedicato a Emilio Vedova], 1962 (VII), tomo 27, 80–81, pp. 209–215. → **SO; PPU**

1963

- [1] “Presentazione” a J. Hašek, *Il tuono viola e altri racconti*, traduzione di E. Ripellino, Nuova Accademia, Milano 1963, pp. 9–15. → 1965.1
- [2] “Materiali per uno studio sulla poesia di Lèrmontov”, introduzione a M. Lèrmontov, *Liriche e poemi*, traduzione di T. Landolfi, Einaudi, Torino 1963, pp. VII–XXV. → LIM
- [3] Traduzione di poesie di A. Achmatova, E. Evtušenko, A. Voznesenkij, *L’Europa letteraria*, 1963, 19, pp. 47–51.
- [4] “Un libro americano su Chlebnikov” [recensione a: V. Markov, *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1962], Ivi, pp. 187–188.
- [5] “La voce di Evtušenko”, *Corriere della Sera*, 17 marzo 1963, p. 8. → GS
- [6] “Difficile biografia di Erenbùrg”, *Corriere della Sera*, 7 aprile 1963, p. 7.
- [7] “Una visita a Pasternàk”, *Corriere della Sera*, 21 aprile 1963, p. 8. → GS
- [8] “Zòscenko” [recensione a: M. Zoščenko, *Imballaggio difettoso*, traduzione di P. Zveteremich, Garzanti, Milano 1963], *Corriere della Sera*, 2 giugno 1963, p. 8.
- [9] “Come la pensa un poeta sovietico” [incontro con Aleksàndr Tvardovskij], *Corriere della Sera*, 16 giugno 1963, p. 7.
- [10] “Il Diario di Dostoevskij” [recensione a: F. Dostoevskij, *Diario di uno scrittore*, introduzione e traduzione di E. Lo Gatto, Sansoni, Firenze 1963], *Corriere della Sera*, 4 agosto 1963, p. 7. → GS
- [11] “Via dai cervelli anche la fantasia” [recensione a: E. Zamjatin, *Noi*, prefazione e traduzione di E. Lo Gatto, Feltrinelli, Milano 1963], *Corriere della Sera*, 1 dicembre 1963, p. 9.
- [12] “È l’ora della Cecoslovacchia. Fogli di diario praghese”, *L’Europa letteraria*, 1963, 22–24, pp. 172–184. → FP; SO [i paragrafi “Una nota slovacca nell’inventario dell’arte moderna” e “I trucchi della Lanterna Magica”]

1964

- [1] “Poesie” [Vende galletti d’oro il Signor Niente; La nostra vita è un serpente di mare [→ FA]; In cinquecento pagine scriverò come odori la rosa; Da una massa di colla esce il bianco degli occhi], *Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori. Palermo ottobre 1963*, a cura di N. Balestrini e A. Giuliani, Feltrinelli, Milano 1964, pp. 305–308 → PPU
- [2] “Prefazione” a F. Tjutčev, *Poesie*, traduzione di T. Landolfi, Einaudi, Torino 1964, pp. 5–12.
- [3] Versione ritmica, insieme a F. D’Amico, di *Il naso*, opera in tre atti e un epilogo di D. Šostakovič, libretto di E. Zamjatin, G. Jonin, A. Prejs e D. Šostakovič, Universal Edition, Wien - Carish, Milano 1964.
- [4] “Gli idoli di Pasternàk” [recensione a: B. Pasternak, *Il salvacondotto*, traduzione di G. Crino, Editori Riuniti, Roma 1963], *Corriere della Sera*, 12 gennaio 1964, p. 9. → GS
- [5] Traduzione e nota in calce [“Messo al bando dagli stalinisti oggi a Praga è un protagonista del ‘risveglio’”] a V. Holan, “Sei qui? Parla! e altre poesie”, *L’Europa letteraria*, 1964, 25, pp. 58–65.
- [6] “L’imbecille epico” [recensione a: J. Hašek, *Il buon soldato Ševčik. 2. Al fronte*, a cura di B. Meriggi, Milano, Feltrinelli, 1963], *Corriere della Sera*, 8 marzo 1964, p. 9. → GS
- [7] Traduzione di E. Vinokurov, “L’ovale del corpo umano”; “Il pensiero” [poesie], *L’Europa letteraria*, 1964, 26, pp. 62–63.
- [8] “Un uomo è un uomo” [poesia, con traduzione russa di E. Vinokurov], Ivi, p. 64 → PPU
- [9] Traduzione di A. Achmatova, “I miei incontri con Modigliani”, *L’Europa letteraria*, 1964, 27, pp. 5–13.
- [10] “Mosaico praghese: maggio ’64”, *L’Europa letteraria*, 1964, 29, pp. 71–82. → SO [i paragrafi “Nel regno degli accusati” e “L’universo sbagliato di Jiří Kolár”]
- [11] “I lupi di Pilnjak”, *Il Verri*, 1964, 18, pp. 82–86. → LIM
- [12] “Intolleranza 60” [di Luigi Nono da un’idea di A. M. Ripellino], *Sipario*, 1964, 224, pp. 57–60. Si veda 1962.3

1965

[TA]

- [1] “Presentazione” di J. Hašek, *Il peccato del parroco Andrea*, traduzione di E. Ripellino, Nuova Accademia, Milano 1965, pp. 7–15. ← 1963.1
- [2] “Da un museo a un collegio” [recensione a: J. Dombrovskij, *Il conservatore del museo*, Rizzoli, Milano 1965], *Corriere della Sera*, 14 marzo 1965, p. 11.
- [3] Nota di presentazione alla mostra *Teatro russo del ’900. I maestri della regia: Mejerchòld, Stanislavskij, Tairov, Vachtàngov* [19–30 aprile 1965], a cura di A. M. Ripellino e G. Kraiski, Libreria Einaudi, Roma 1965.
- [4] “Esiste l’anno nudo per questa Russia” [su vari libri di B. Pil’njak], *Corriere della Sera*, 25 aprile 1965, p. 11. → GS
- [5] “Il ritorno del cigno rosso” [recensione a: D. Mirskij, *Storia della letteratura russa*, a cura di S. Bernardini, Garzanti, Milano 1965], *L’Espresso*, 27 giugno 1965, p. 22.
- [6] Premessa [non firmata] a V. Nezval, “Memorie dell’avanguardia praghese” [brani scelti da *Z mého života, Nevíditelna Moskva*, traduzione di E. Ripellino] e traduzione delle poesie “Elegia” [tratta da *Mensi ruzova zahrada*, 1929] e “Che cosa fa di Praga il sole meridiano” [tratta da *Praha s prsty deste*, 1936], *L’Europa letteraria*, 1965, 34, pp. 127–152. → SPC² [le traduzioni delle poesie]
- [7] Traduzione di V. Holan, “Il dolore e altre poesie” [dalla raccolta *Bolest*], *L’Europa letteraria*, 1965, 35, pp. 63–66.

1966

- [1] Traduzione, con “Prefazione” [pp. 5–14], di V. Holan, *Una notte con Amleto e altre poesie*, Einaudi, Torino 1966.
- [2] “Marx nella stilografica” [recensione a: V. Šklovskij, *Poviesti o proze*, I–II, Chudòžestvennaja literatúra, Mosca 1966], *L’Espresso*, 9 ottobre 1966, p. 24. → GS
- [3] “Il dopostalin di Praga” [recensione a: *Sette racconti per i giorni feriali*, Orbis, Praga 1966], *L’Espresso*, 4 dicembre 1966, p. 24. → 1968.1 [con un differente montaggio]; GS

- [4] “Le maschere di mezzanotte” [recensione a: A. Achmàtova, *Poema senza eroe e altre poesie*, prefazione e traduzione di C. Riccio, Einaudi, Torino 1966], *L'Espresso*, 15 dicembre 1966, p. 26. → **GS**
- 1967
[FA]
- [1] “Poesie” [6 edite e 3 inedite: Hitler era argilla; Dentro e fuori; Per favore [→ **FA**]], *Poeti siciliani del nostro tempo*, a cura di A. I. Cecchini e S. Orilia, Trevi, Roma 1967, pp. 282–287 → **PPU**
- [2] Traduzione, con prefazione [pp. 5–7], di V. Majakovskij, *L'ènin*, Einaudi, Torino 1967.
- [3] “Note sulla prosa di Mandel'stam” [con una lettera di A. M. Ripellino a D. De Donato], presentazione a O. Mandel'stam, *La quarta prosa*, traduzione di M. Olsoufieva, De Donato, Bari 1967, pp. 7–15. ← **1967.11**
- [4] “Diario d'Alvernia (dal poema *Nonostante*)”, *Carte segrete*, 1967, 1, pp. 115–119. → **FA; PPU**
- [5] “L'alfabeto del burocrate” [recensione a: V. Havel, *Protokoly*, Mladá Fronta, Praga 1966], *L'Espresso*, 29 gennaio 1967, p. 18. → **GS**
- [6] “Nel pianoforte aperto di Veniamin Kaverin” [recensione a: V. Kaverin, *Il pittore è ignoto*, traduzione di A. Pescetti, Einaudi, Torino 1966], *L'Espresso*, 19 febbraio 1967, p. 18.
- [7] “Il cigno abbandonato” [recensione a: M. Cvetaeva, *Poesie*, a cura di P. Zveteremich, Rizzoli, Milano 1967], *L'Espresso*, 19 marzo 1967, p. 22. → **GS**
- [8] “Che bel romanzo, se piace al partito!” [colloquio con N. Ajello, A. Tvardovskij, P. Milano, A. Moravia], *L'Espresso*, 26 marzo 1967, pp. 12–13.
- [9] “L'Accademia delle anime morte” [presentazione non firmata al testo della lettera inviata da A. Solženicyn al IV Congresso degli scrittori sovietici, 22–26 maggio 1967], *L'Espresso*, 11 giugno 1967, p. 11.
- [10] “I topi del regime” [sul IV Congresso degli scrittori sovietici], *L'Espresso*, 18 giugno 1967, p. 11.
- [11] “L'incanto del treno di Anna Karenina” [recensione a: O. Mandel'stam, *Sobranie Socinenij*, a cura di G. Struve e B. Filippov, II, Inter-Language Literary Associates, New York 1966], *L'Espresso*, 25 giugno 1967, p. 18. → **1967.3**
- [12] “Cercavano la poesia fuori dal partito” [recensione a: *I fratelli di Serapione*, a cura di M. Olsoufieva, De Donato, Bari 1967], *L'Espresso*, 16 luglio 1967, p. 18.
- [13] “La ricetta del burocrate” [recensione a: V. Šklovskij, *La mossa del cavallo*, traduzione di M. Olsoufieva, De Donato, Bari 1967], *L'Espresso*, 3 settembre 1967, p. 18. → **GS**
- [14] “Un Gotha per streghe e vampiri” [recensione a: M. Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Gallimard, Parigi 1967], *L'Espresso*, 1 ottobre 1967, p. 18.
- [15] “L'anno Bulgàkov” [recensione a: M. Bulgakov, *La guardia bianca*, traduzione di E. Lo Gatto, Einaudi, Torino 1967, e *Cuore di cane: ovvero endocrinologia della NEP*, a cura di M. Olsoufieva, De Donato, Bari 1967], *Corriere della Sera*, 26 ottobre 1967, p. 11. → **GS**
- [16] “Šklovskij & Co.”, *Nuovi Argomenti*, 1967, 6, pp. 218–272 [testi di V. Šklovskij, B. Ejchenbaum, R. Jakobson, G. I. Vinokùr, K. Skípina, T. Roboli, V. Hoffmann, J. Tynianov, scelti tradotti e curati, con una nota conclusiva, da un gruppo di lavoro di studenti dell'Istituto di Filologia Slava dell'università di Roma - C. Graziadei, E. Robertiello, A.V. Visalberghi, S. Vitale - sotto la guida di A. M. Ripellino].
- [17] “Majakovskij: l'illusione e la metafora”, *La voce repubblicana*, 11 novembre 1967, p. 7. → **LIM**
- [18] “Gli esiliati di Praga” [sulla repressione contro gli intellettuali cecoslovacchi], *L'Espresso*, 3 dicembre 1967, p. 5.
- [19] “Il cavaliere azzurro” [recensione a: *Il Cavaliere azzurro: Burljuk, Macke, Schönberg, Allard, von Hartmann, von Busse, Sabaneev, Kulbin*, traduzione di R. Calzecchi Onesti, De Donato, Bari 1967], *Corriere della Sera*, 21 dicembre 1967, p. 11. → **SO**
- 1968
[LIM; PC]
- [1] “Introduzione” a B. Hrabal, *Inserzione per una casa in cui non voglio più abitare*, traduzione di E. Ripellino, Einaudi, Torino 1968, pp. 7–12. ← **1966.3**
- [2] “Quando alcuni governi” [poesia], *Premio Internazionale di Poesia Etna-Taormina* [VIII edizione], Ente Provinciale per il Turismo di Catania [1968]. → **ND**
- [3] “I collages cechi” [presentazione al catalogo “Collages a Praga 1923–1967”], Galleria Ferro di Cavallo, Roma 1968. → **SO**
- [4] “I russi” [panorama della letteratura russa degli ultimi mesi], *Corriere della Sera*, 14 gennaio 1968, p. 11.
- [5] “Pasticcio di avanguardie” [recensione a: B. Goriely, *Le avanguardie letterarie in Europa*, traduzione di D. Montaldi e M. Gregorio, Feltrinelli, Milano 1967], *Corriere della Sera*, 8 febbraio 1968, p. 11.
- [6] “Platònov il proletario” [recensione a: A. Platonov, *Ricerca di una terra felice*, traduzione di R. Archini e C. Coisson, Einaudi, Torino 1968], *Corriere della Sera*, 18 febbraio 1968, p. 11.
- [7] “Apocalisse in stile liberty” [recensione a: M. P. Shiel, *La nube purpurea*, a cura di R. Wilcock, Adelphi, Milano 1967], *L'Espresso*, 18 febbraio 1968, p. 18. → **GS**
- [8] “Puskin oggi” [recensione a: A. S. Puškin, *Eugenio Onegin. Romanzo in versi*, traduzione di E. Lo Gatto, introduzione di V. Ivanov], *Corriere della Sera*, 14 marzo 1968, p. 15. → **GS**
- [9] “L'allegria geometria del magico Lisitsckij” [recensione a: S. Lisickij-Küppers, *El Lisickij pittore, architetto, tipografo, fotografo*, Editori Riuniti, Roma 1967], *Corriere della Sera*, 9 maggio 1968, p. 11. → **SO**
- [10] “Anche l'inchiostro arrossiva” [sul settimanale di Praga *Literární Listy*], *L'Espresso*, 26 maggio 1968, p. 25.
- [11] “La Traviata di Majakovskij”, *L'Espresso*, 9 giugno 1968, pp. 16–17.
- [12] “Gli ingenui stregoni di Praga” [recensione a: *Poetismus*, antologia a cura di K. Chvatík e Z. Pesat, Odeon, Praga 1968], *L'Espresso*, 16 giugno 1968, p. 19.
- [13] “Qualunque nel più qualunque dei giorni” [recensione a: R. Ombres, *L'ipotesi di Agar*, Einaudi, Torino 1968], *Carte segrete*, 1968, 7, pp. 192–196.
- [14] “Paura a Praga”, *L'Espresso*, 21 luglio 1968, pp. 4–5. → **FP**

- [15] “Breznev cerca un quisling”, *L'Espresso*, 28 luglio 1968, pp. 10–11.
- [16] “Il muro di Praga”, *L'Espresso*, 4 agosto 1968, p. 5. → FP
- [17] “I dubbi di Praga”, *L'Espresso*, 11 agosto 1968, p. 5. → FP
- [18] “Ulbricht spara l'ultima bordata”, *L'Espresso*, 18 agosto 1968, p. 2.
- [19] “Gli uomini che hanno venduto Dubcek” [firmato Telesio Malaspina], *L'Espresso*, 25 agosto 1968, p. 4.
- [20] “Le ultime parole della libertà” [dibattito con M. Jungmann, L. Vesely, A. J. Liehm, S. Machonin, V. Karffk, condotto da A. M. Ripellino nella redazione di *Literární Listy* il 20 agosto 1968], Ivi, pp. 6–7.
- [21] “Ai miei amici patrioti che sono stati messi in carcere” [testimonianza di Ripellino nell'ambito del servizio “Dietro il muro di Praga”], *L'Espresso*, 1 settembre 1968, p. 6. → FP
- [22] “Testimonianza di Ripellino sul dramma di Praga”, *Avanti!*, 1 settembre 1968, p. 7.
- [23] “Aiutaci compagno Longo” [dibattito con L. Vesely, V. Kaspar, J. Krečik, J. Grossmann, condotto da A. M. Ripellino nella redazione de *L'Espresso* il 2 settembre 1968], *L'Espresso*, 8 settembre 1968, pp. 4–6.
- [24] “Un clown tra i carri armati” [sullo Švejk di Hašek], *L'Espresso*, 15 settembre 1968, p. 18.
- [25] “Non un giorno di più” [premessa a una sezione monografica dedicata alla tragedia cecoslovacca, con interventi di J. Grossman, P. Kohout, P. Karvas, M. Kundera, V. Havel, J. Topol, S. Machonin, V. Justl, J. Zaiman, J. Krejčík], *Il dramma*, 1968, 1, p. 6.
- [26] Traduzione di “Le Mozartiane. Poesie teatrali di Vladimir Holan”, Ivi, pp. 32–33.
- [27] Traduzione di “Frammenti di Velimir Chlebnikov”, con una nota di D. Javarone, *Carte segrete*, 1968, 8, pp. 110–112.
- [28] “Cicikov conquista il Cremlino” [recensione all'almanacco *De profundis*, a cura di N. Poltorazkij e N. Struve, Ymca-Press, Parigi 1967], *L'Espresso*, 20 ottobre 1968, p. 19.
- [29] “Li aspetta un inverno senza fine” [introduzione a un'inchiesta sulla situazione cecoslovacca, “Praga: dopo il diluvio”, con interventi di L. Mnacko, P. Kohout, V. Pelisek e poesie di M. Zeman (pseudonimo)], *L'Espresso* [supplemento “Colore”], 3 novembre 1968, pp. 10–11. → FP
- [30] “Praga sotterranea” [non firmato], *L'Espresso*, 17 novembre 1968, p. 22.
- [31] “Gomulka o peggio ancora” [recensione a: *Kultura*, 1968, 253], *L'Espresso*, 1 dicembre 1968, p. 22.
- [3] “La protesta delle torce umane”, *La Stampa*, 22 gennaio 1969, p. 1.
- [4] “Praga brucia ancora”, *L'Espresso*, 26 gennaio 1969, p. 3. → FP
- [5] “Viaggio tra sonnambuli” [recensione a: G. Kraiski, *Le poetiche russe del Novecento*, Laterza, Bari 1968, e a C.G. De Michelis, *Pasternak*, La Nuova Italia, Firenze 1968], *L'Espresso*, 16 febbraio 1969, p. 18. → GS
- [6] “Versi in pantofole per non svegliare Praga” [recensione a: *Omaggio a Praga: cinque poesie e tre prose con una piccola antologia di poeti cechi del '900*, a cura di G. Giudici, Scheiwiller, Milano 1968], *L'Espresso*, 2 marzo 1969, p. 18.
- [7] “Stalin perdonaci” [non firmato], *L'Espresso*, 9 marzo 1969, p. 18.
- [8] “Due statue-simbolo”, *La Stampa*, 11 marzo 1969, p. 3. → FP
- [9] “I pittori del dissenso” [introduzione a un'inchiesta sugli artisti clandestini in Russia], *L'Espresso* [supplemento “Colore”], 16 marzo 1969, p. 8. → SO
- [10] “Tamerlano fermati” [sul ritorno del panmongolismo in Russia], *L'Espresso*, 30 marzo 1969, p. 7.
- [11] “È uscito il primo dei cinque volumi della *Storia del teatro cecoslovacco*” [recensione a: *Dejiny ceskeho divadla*, Akademie, Praga 1968–1969], *Il dramma*, 1969, 6, pp. 8–9.
- [12] “Versi per Jan Palach” [non firmato], *L'Espresso*, 6 aprile 1969, p. 18.
- [13] “Il vulcano Praga”, *L'Espresso*, 13 aprile 1969, pp. 4–5.
- [14] “Come tornano gli stalinisti” [non firmato], Ivi, p. 5.
- [15] “Le ultime ore di Dubcek”, *L'Espresso*, 20 aprile 1969, pp. 8–9. → FP
- [16] “Ivan protesta cantando”, *L'Espresso* [supplemento “Colore”], 25 maggio 1969, p. 11 [alle pp. 11–21 traduzioni, non firmate, di canti russi di protesta].
- [17] “Per la mostra antologica di Josef Svoboda”, *Il dramma*, 1969, 8, p. 52. → SO
- [18] “Gli ultimi spettri di Praga”, *L'Espresso*, 8 giugno 1969, p. 2.
- [19] “I commandos di Barba Rossa” [su N. Prgevalski, *Viaggio nella contrada di Ussuria*], Ivi, p. 18.
- [20] “Pulcinella cade nella Vistola” [recensione a: S. I. Witkiewicz, *Il pazzo e la monaca*, a cura di R. Landau, De Donato, Bari 1969], *L'Espresso*, 22 giugno 1969, p. 22. → SB
- [21] “Decalogo del perfetto satellite”, *L'Espresso*, 17 agosto 1969, p. 4.
- [22] “Praga: ultimo atto”, *L'Espresso* [supplemento “Colore”], 24 agosto 1969, p. 3.
- [23] “Un grande lager chiamato Praga”, *L'Espresso*, 31 agosto 1969, p. 7.
- [24] “Don Chisciotte sul cavallo di Stalin” [intervista “al più popolare giornalista comunista cecoslovacco”], *L'Espresso*, 7 settembre 1969, p. 17.
- [25] “Attaccò l'anima slava sui muri d'Europa” [recensione a: J. Mucha, *Kankan se svatozari*, Praga 1969], *L'Espresso*, 28 settembre 1969, p. 19. → SO
- [26] “La ballata del compagno spione” [recensione a: M. Kundera, *Lo scherzo*, prefazione di L. Aragon, traduzione di A. Bongiorno, Mondadori, Milano 1969], *L'Espresso*, 19 ottobre 1969, p. 22. → GS
- [27] “Nella lista dei cattivi” [sull'epurazione in Cecoslovacchia], *L'Espresso*, 2 novembre 1969, p. 2.

1969

[ND]

- [1] Traduzione, insieme a E. Ripellino, con nota non firmata in pagine senza numerazione [→ PM, cap. 5], di V. Linhartová, *Interanalisi del fluito prossimo*, Einaudi, Torino 1969.
- [2] “Quando Dioniso passeggia nella steppa” [recensione a: N. Poltorazkij, *Berdjaev i Rossija*, Obscestvo Druzewj Russkoj Kultury, New York 1967], *L'Espresso*, 19 gennaio 1969, p. 18.

- [28] “Diario sentimentale del paese di Canarinia” [recensione a: J. Orten, *La cosa chiamata poesia*, traduzione di G. Giudici e V. Mikeš, Einaudi, Torino 1969], *L'Espresso*, 9 novembre 1969, p. 23. → **GS**
- [29] “Nostra sorella Lubianka” [non firmato: sulla repressione in URSS], Ivi, p. 22.
- [30] “Il consiglio fraterno di suicidarsi” [sull'espulsione di Solženicyn dall'Unione scrittori], *L'Espresso*, 16 novembre 1969, p. 2.
- [31] “Un appello ad Husak” [premessa non firmata a una lettera di intellettuali cecoslovacchi], *L'Espresso*, 23 novembre 1969, p. 6
- [32] “Il più cattivo di Praga” [non firmato], Ivi, p. 22.
- [33] “I calzini dei burocrati” [non firmato, sul libro di P. Preiss, *Burocrazia totale*, Kultura, Parigi 1969], *L'Espresso*, 30 novembre 1969, p. 22.
- [34] “Il mondo s'è messo una vestaglia a fiori” [recensione a: E. T. A. Hoffmann, *Romanzi e racconti*, I-III, a cura di C. Pinelli, prefazione di C. Magris, traduzioni di C. Pinelli, A. Spaini, G. Vigolo, Einaudi, Torino 1969], *L'Espresso*, 7 dicembre 1969, p. 27. → **GS**
- [35] “Guida pratica per amare l'URSS” [sulle nuove disposizioni repressive del ministero della cultura in Cecoslovacchia], *L'Espresso*, 21 dicembre 1969, p. 8.

1970

- [1] “Praga magica” [conferenza dell'Associazione Culturale Italiana], *Le conferenze dell'ACI*, 1970, 20, pp. 65-77.
- [2] Traduzione, con nota introduttiva [→ **SFB**] [pp. 5-13], di A. Čechov, *Il gabbiano*, Einaudi, Torino 1970.
- [3] Traduzione, con nota introduttiva [→ **SFB**] [pp. 5-14], di A. Čechov, *Zio Vanja*, Einaudi, Torino 1970.
- [4] Saggio introduttivo a B. Schulz, *Le botteghe color cannella*, traduzione di A. Vivanti Salmon, Einaudi, Torino 1970, pp. V-XXIX. → **SFB**
- [5] “Tagliate l'autostrada al nemico” [su A. Bielinkov], *L'Espresso*, 18 gennaio 1970, p. 15.
- [6] “La prima torcia di Praga” [nel primo anniversario del suicidio di J. Palach], *L'Espresso*, 25 gennaio 1970, p. 6. → **FP**
- [7] “I sogni dell'orologio” [su una mostra di P. Klee al Musée national d'art moderne di Parigi], *L'Espresso* [supplemento “Colore”], 22 febbraio 1970, pp. 24-27. → **SO**
- [8] “Don Chisciotte in esilio” [recensione a: W. Gombrowicz, *Diario (1953-56)*, traduzione di R. Landau, Feltrinelli, Milano 1970], *L'Espresso*, 15 marzo 1970, p. 18. → **GS**
- [9] “L'inquisitore arriva sabato all'alba” [su Dubček, Smrkovsky e le purghe di Praga], *L'Espresso*, 29 marzo 1970, p. 2.
- [10] “Chagall e la gioia saltimbanca della vita” [su una mostra di M. Chagall al Grand Palais di Parigi], *Il dramma*, 1970, 3, pp. 73-79. → **SO**
- [11] “L'ingegner Zamjatin insegna a scrivere” [recensione a: E. Zamjatin, *Tecnica della prosa*, a cura di M. Olsoufieva, De Donato, Bari 1970], *L'Espresso*, 26 aprile 1970, p. 19.
- [12] “Gonciarov sbadiglia sotto coperta” [recensione al II volume di *Tutte le opere narrative di Ivan Aleksandrovič Goncarov*, introduzione di L. Pacini Savoj, Mursia, Milano 1970], *L'Espresso*, 10 maggio 1970, p. 21. → **GS**
- [13] “Neppure Husak basta più” [Praga: gli stalinisti all'attacco], *L'Espresso*, 28 giugno 1970, p. 2.
- [14] “Nemico del popolo!” [sull'espulsione di Dubček dal partito comunista cecoslovacco], *L'Espresso*, 5 luglio 1970, pp. 4-5. → **FP**
- [15] “La cura Lunz piace al Cremlino” [non firmato, sui manicomî per condannati politici in URSS], *L'Espresso*, 19 luglio 1970, p. 18.
- [16] “Perilli e il suo magico Kombinat” [recensione allo spettacolo-montaggio *Kombinat Joey*, regia di A. Perilli, Roma, Teatro dell'Abaco], *Il dramma*, 1970, 7, pp. 108-110. → **SO**
- [17] “Gente di catacombe” [Praga a due anni dall'occupazione], *L'Espresso*, 23 agosto 1970, p. 4.
- [18] “Come conquistai il Messico” [recensione a: G. C. Vailant, *La civiltà azteca*, traduzione di E. Battisti, Einaudi, Torino 1970], *L'Espresso*, 30 agosto 1970, p. 18. → **GS**
- [19] “Servitor vostro e tante grazie” [recensione a: J. Cocteau, *Teatro*, traduzione di M. Zini, Einaudi, Torino 1970], *L'Espresso*, 13 settembre 1970, p. 18. → **SB**
- [20] “Quando Amleto si traveste da clown” [recensione a: J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, Ginevra 1970], *L'Espresso*, 11 ottobre 1970, p. 19. → **SB**
- [21] “Un ferro da stiro passato sul mondo” [recensione a: M. Ray, *Oggetti d'affezione*, nota di P. Fossati, Einaudi, Torino 1970], *L'Espresso*, 22 novembre 1970, p. 22. → **SO**
- [22] “E intanto la cultura rimane isolata” [sulla rivolta polacca], *L'Espresso*, 27 dicembre 1970, p. 5.
- [23] “Madre censura” [non firmato, sulla censura in Cecoslovacchia], Ivi, p. 18.

1971

- [1] Traduzione, con “Introduzione” [→ **SFB**] [pp. 5-35], di F. Halas, *Imagena*, Einaudi, Torino 1971.
- [2] Nota conclusiva a K. Čapek, *R.U.R. & L'affare Makropulos*, traduzione di G. Mariano, Einaudi, Torino 1971, pp. 173-183. → **PM** [i capitoli 67 e 48].
- [3] Traduzione [1950] di A. Blok, “La baracca dei saltimbanchi”, *Terzoprogramma. L'informazione culturale alla radio*, 1971, 1-2, pp. 29-36.
- [4] “Breznev decide chi ha il sangue pulito” [sull'antisemitismo in URSS], *L'Espresso*, 3 gennaio 1971, p. 4.
- [5] Nota introduttiva a A. Solženicyn, *Che ne dite della patria?*, Ivi, p. 12.
- [6] “Crudeltà di prima mano” [recensione a: A. Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Seghers, Parigi 1970], *L'Espresso*, 10 gennaio 1971, p. 18. → **SB**
- [7] “Duello senza pallottole” [recensione a: W. Gombrowicz, *Trans-Atlantico*, a cura di R. Landau, Feltrinelli, Milano 1971], *L'Espresso*, 14 marzo 1971, p. 18. → **GS**
- [8] “Freschi di stampa” [su V. Majakovskij, *Poesie*, e V. Nabokov, *Lolita* [→ **GS**]], *L'Espresso* [supplemento “Colore”], 25 aprile 1971, p. 24.
- [9] “L'incredibile alibi del poeta stravagante” [sui lutti della cultura ceca e su M. Topinka, *Nido di ratti*, L. Vaulík, *Le cavie*, e L. Fuks, *I topi di Natalia Mooshabrová*], *L'Espresso*, 2 maggio 1971, p. 17. → **FP**

- [10] “Due intellettuali e un’epoca” [recensione a: N. Mandel’stam, *L’epoca e i lupi: memorie*, introduzione di C. Brown, traduzione e note a cura di G. Kraiski, Mondadori, Milano 1971], *L’Espresso* [supplemento “Colore”], 30 maggio 1971, p. 7.
- [11] “Il critico monta sul battello per Citera” [recensione a: G. Macchia, *I fantasmi dell’opera*, Mondadori, Milano 1971], *L’Espresso*, 6 giugno 1971, p. 19. → SB
- [12] “È la sua carta d’identità” [presentazione di pagine di A. Solženicyn], *L’Espresso*, 4 luglio 1971, p. 17.
- [13] “Poi venne Lenin” [recensione a: A. Solženicyn, *Avgušt četyrnadcatogo*, Ymca-Press, Parigi 1971], *L’Espresso*, 18 luglio 1971, p. 11. → GS
- [14] “E Cicikov cadde in ginocchio” [recensione a: H. Troyat, *Gogol*, Flammarion, Parigi 1971], *L’Espresso*, 12 settembre 1971, p. 17. → GS
- [15] “Il polacco nel turco e il turco nella bara” [recensione a: M. Seldow, *Vie et secrets de Robert Houdin*, Fayard, Parigi 1971], *L’Espresso*, 26 settembre 1971, p. 18. → SB
- [16] “Il mondo in colletto duro” [recensione a: P. Waldberg, *René Magritte*, André Re Rache, Bruxelles 1971, e R. Passeron, *René Magritte*, Filipacchi-Odege, Parigi 1971], *L’Espresso*, 10 ottobre 1971, p. 18. → SO
- [17] “Keplero gli fece l’oroscopo” [recensione a: H. Diwald, *Wallenstein*, Bechtle Verlag, München – Esslingen 1969], *L’Espresso*, 14 novembre 1971, p. 18. → GS
- [18] “Uno scrittore fortunato” [non firmato, in morte di A. Tvardovskij], *L’Espresso*, 26 dicembre 1971, p. 6.
- [9] “Per la mostra di Moncada a Bruxelles”, *Il dramma*, 1972, 6, p. 12. → SO
- [10] “A Praga messo alla porta il teatro Za branou”, Ivi, pp. 28–31.
- [11] “Critica” [segnalazioni della *Biblioteca per le vacanze*: W. Mauro, *Jazz e universo negro*, Rizzoli, Milano 1972; C. Magris, *Lontano da dove*, Einaudi, Torino 1972; F. Jullian, *Oscar Wilde*, traduzione di C. Lusignoli, Einaudi, Torino 1972], *L’Espresso* [supplemento “Colore”], 23 luglio 1972, p. 9.
- [12] C. Bologna, “L’arte può salvarci con ferite di gioia”, *Il nostro tempo*, 23 luglio 1972, p. 3 [con brani di un’intervista a A. M. Ripellino].
- [13] “Far miracoli è solo questione d’allenamento” [recensione a: C. Einstein, *Bebuquin o i dilettanti del miracolo*, a cura di T. Zemella, De Donato, Bari 1972], *L’Espresso*, 10 settembre 1972, p. 18.
- [14] “Galanin”, in catalogo mostra *Galànin*, Roma, Paesi Nuovi Art Gallery, 19 settembre – 2 ottobre 1972. → SO
- [15] “Il fantasma targato Tokio” [recensione ad alcuni spettacoli giapponesi al XXXI Festival Internazionale del Teatro di Prosa: i nò *Il villaggio di Kantan* e *Koi no omoni* [Il fardello d’amore] di Zeami Motokiyo, compagnia Zea-mi-Za di Tokio; il kabuki *Yoshidaya* di Chikamatsu Monzaemon, compagnia Nihun Too Kabuki-dan di Tokio; i due kyogen *Kamabara* e *Tsukimi zatò*], *L’Espresso*, 1 ottobre 1972, p. 23. → SB

1972

[S]

- [1] “Fuksiana”, introduzione a L. Fuks, *Il bruciacadaveri*, traduzione di E. Ripellino, Einaudi, Torino 1972, pp. VII–XV.
- [2] “E poi di nuovo arrivò solo il fascismo” [recensione a: U. Boccioni, *Gli scritti editi ed inediti*, a cura di Z. Birrolli, Feltrinelli, Milano 1971, e F. Klee, *Vita e opera di Paul Klee*, traduzione di A. Mazza, Einaudi, Torino 1971], *L’Espresso*, 20 febbraio 1972, p. 19. → SO
- [3] “Il suo messaggio esce da un cesto di coriandoli” [recensione alla mostra *Jiří Kolář: l’arte come forma della libertà*, Galleria Schwarz, Milano 1972], *L’Espresso*, 23 aprile 1972, p. 19.
- [4] “Sono Satana, spolveratemi il frack” [a proposito della riduzione cinematografica di *Il Maestro e Margherita* di M. Bulgakov], *L’Espresso*, 30 aprile 1972, p. 11. → SB
- [5] “Angelo M. Ripellino” [dichiarazione di voto per il P.S.I.], *Avanti!*, 1 maggio 1972, p. 3.
- [6] “L’acrobata sfida il giocoliere” [recensione a: V. Nabokov, *Gogol’*, traduzione di A. Pelucchi, Mondadori, Milano 1972], *L’Espresso*, 14 maggio 1972, p. 11.
- [7] “Appuntamento nell’anno tremila, allo zoo” [recensione a: V. Majakovskij, *Lettere d’amore a Lilja Brik*, traduzione di L. Boffa, introduzione di G. Ferrata, disegni originali di Majakovskij, Mondadori, Milano 1972], *L’Espresso*, 14 maggio 1972, p. 19. → GS
- [8] “Spettabile pubblico adesso viene il Messia” [recensione a: E. Wiesel, *Célébration Hassidique*, Aux Editions du
- [16] “Tavola rotonda fra burattini” [recensione a: N. Machiavelli, *Clizia*, Gruppo della Rocca, regia di R. Guicciardini, musiche di L. Ghiglia, con M. Bartoli, E. Marcucci, P. Pavese; e a V. Brancati, *Don Giovanni involontario*, Compagnia di Nando Gazzolo, regia di G. Albertazzi, con N. Gazzolo e M. Maranzana], *L’Espresso*, 15 ottobre 1972, p. 23. → SB
- [17] “Goldoni senza parrucca” [recensione a: C. Goldoni, *La locandiera*, Teatro Opera 2, regia di M. Missiroli, scene di G. Bignardi, con G. Calandra, C. Gelli, O. Gherardi, A. Guarnieri, C. Montagna, Q. Parmeggiani, R. Valli; e a *Risveglio di primavera*, tratto da F. Wedekind, riduzione e regia di G. Nanni, con V. Diamanti e M. Kustermann], *L’Espresso*, 29 ottobre 1972, p. 22. → SB
- [18] “Se Goldoni balla il valzer” [recensione a: C. Goldoni, *Gli innamorati*, Teatro di Roma, regia di F. Enriquez, scene di L. Ghiglia, con A. Bianchini, D. Castellaneta, E. Garinei, G. Giusti, V. Moriconi, M. Rigillo; e a *Re Lear da un’idea di gran teatro*, di M. Ricci, all’Abaco], *L’Espresso*, 5 novembre 1972, p. 23. → SB
- [19] “Un Mefistofele da music-hall” [recensione all’adattamento per marionette del *Faust* di C. Marlowe, messo in scena da M. Serra al teatrino Alla Ringhiera], *L’Espresso*, 12 novembre 1972, p. 23. → SB
- [20] “Mezza Napoli nel tritacarne” [recensione alla sceneggiata napoletana *O zappatore*, diretta e interpretata da P. Peragallo e L. De Berardinis], *L’Espresso*, 19 novembre 1972, p. 22. → SB
- [21] “Défilé di mostri in vacanza” [recensione a: L. Pirandello, *Così è (se vi pare)*, regia di G. De Lullo, scene di P. L. Pizzi, con A. Bartolucci, F. De Ceresa, R. Morelli, N. Ricci, P. Stoppa, R. Valli], *L’Espresso*, 26 novembre

- 1972, p. 22. → SB
- [22] “Un re da mezza Quaresima” [recensione a: W. Shakespeare, *Re Lear*, regia di G. Strehler, scene di E. Frigerio, con T. Carraro, C. Cataneo, R. De Carmine, A. Fattorini, G. Lavia, I. Meda, I. Monti, O. Piccolo], *L'Espresso*, 3 dicembre 1972, p. 23. → SB
- [23] “Un libertino nella foresta” [recensione a: J. Giradoux, *La pazza di Chaillot*, Teatro Stabile dell'Aquila, regia di G. Cobelli, scene di P. Tommasi, con A. Carbonetti, P. Degli Esposti, A. Malvica, I. Sonni; e a *Le centoventi giornate di Sodoma*, tratto dal marchese De Sade, messo in scena e diretto da G. Vasilicò, Teatro Beat 72], *L'Espresso*, 10 dicembre 1972, p. 23. → SB
- [24] “L'orso vestito da fachiro” [recensione a: E. Toller, *Il mutilato*, Teatroggi, regia di B. Cirino, con E. Colli, S. Scalfi; e a *Il barone rampante*, tratto da I. Calvino, Teatrolibero, regia di A. Pugliese, al Circo al Colle Oppio], *L'Espresso*, 17 dicembre 1972, p. 23. → SB
- [25] “Un ring pieno di travestiti” [recensione allo spettacolo di G. Nanni, *A come Alice*, tratto da Lewis Carrol, con V. Diamanti e M. Kustermann], *L'Espresso*, 24 dicembre 1972, p. 23. → SB
- 1973**
- [PM]
- [1] “Poesie” [Il Pincio, vecchione con barba giallastra; Da mille porte dell'orizzonte mi appaiono stasera; C'è odore di cotognata, di forfora, di brillantina], *Almanacco internazionale dei poeti 1974*, La Pergola, Pesaro – Milano – Padova 1973, pp. 89–91. → SVV
- [2] “Prefazione” a C.G. De Michelis, *Le illusioni e i simboli: K. M. Fofanov*, Marsilio, Venezia-Padova 1973, pp. 5–6.
- [3] “Un cabaret senza follia” [recensione a: L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, Teatro Stabile di Genova, regia di L. Squarzina, con O. Antonutti, L. Morlacchi, E. Pagni, L. Volonghi; con cenni a Ruzante, *L'Anconitana*, regia di G. De Bosio, con A. Battain], *L'Espresso*, 7 gennaio 1973, p. 23. → SB
- [4] “Giove e Mercurio col cuore di legno” [recensione a: *Il lungo viaggio di Ulisse*, scritto e diretto da M. Ricci, all'Abaco], *L'Espresso*, 14 gennaio 1973, p. 23. → SB
- [5] “Pirandello a testa in giù” [recensione a: *Sir and Lady Macbeth*, tratto da W. Shakespeare, messo in scena da P. Peragallo e L. De Berardinis, al Teatro Centrale; e a *Pirandello: chi?*, dai *Sei personaggi in cerca d'autore*, messo in scena da M. Perlini, al Beat 72], *L'Espresso*, 21 gennaio 1973, p. 23. → SB
- [6] “Coraggio, domani andrà peggio” [intervista a L. Vaculík e suo profilo: *Trattasi di.*], *L'Espresso*, 28 gennaio 1973, p. 13.
- [7] “Bixio lavato nell'acido” [recensione a: D. Maraini, *Viva l'Italia*, Teatroggi, regia di B. Cirino; e ad *Apocalittico week-end a Chrome*, dal romanzo *Giallo cromo* di A. L. Huxley, gruppo dei Meta-virtuali], Ivi, p. 23. → SB
- [8] “Una testa per souvenir” [recensione al volume *Teatro del Grand Guignol*, a cura di C. Augias, Einaudi, Torino 1972], *L'Espresso*, 4 febbraio 1973, p. 23. → SB
- [9] “Biancaneve al supermercato” [considerazioni sullo snaturarsi del circo], *L'Espresso*, 11 febbraio 1973, p. 23. → SB
- [10] “Variazioni con droga e spazzatura” [recensioni a: *Sindbad*, del Gruppo Aleph, regia di M. Ricci, all'Abaco; e a *La conquista del Messico*, da Artaud, Brown e Prescott, Il Patagrappo, con R. Di Lucia, al Beat 72], *L'Espresso*, 18 febbraio 1973, p. 23. → SB
- [11] “Quando Arlecchino fa indigestione di miele” [recensione a: B. Brecht, *La buona persona di Sezuan*, Teatro di Roma, regia di B. Besson, con V. Moriconi], *L'Espresso*, 25 febbraio 1973, p. 22. → SB
- [12] “Ultima arriva la mafia” [recensione a: B. Brecht, *L'opera da tre soldi*, regia di G. Strehler, con G. Dettori, A. Innocenti, G. Lazzarini, Milva, D. Modugno, G. Tedeschi, al Teatro Metastasio di Prato], *L'Espresso*, 4 marzo 1973, p. 22. → SB
- [13] “Un Ibsen con il cimiero” [recensione a: E. Ibsen, *Peer Gynt*, Teatro Stabile di Torino, regia di A. Trionfo, scene di E. Luzzati, musiche di E. Grieg, con F. Branciaroli, F. Nuti, C. Pani, C. Polizzi], *L'Espresso*, 11 marzo 1973, p. 23. → SB
- [14] “Moby Dick approda nel giardino d'infanzia” [recensione a: *Cuore di cane*, da M. Bulgakov, adattamento di V. Melander e M. Moretti, Cooperativa del Teatro Belli, regia di A. Salines, con R. Bonanni, D. Gara, A. Salines, L. Sansavini; e a *Moby Dick*, da H. Melville, adattamento e regia di M. Ricci, all'Abaco], *L'Espresso*, 18 marzo 1973, p. 23. → SB
- [15] “Ciclone di noia attraverso i secoli” [recensione a: *Iliade*, dal poema omerico, adattato, diretto e interpretato da G. Sbragia, Cooperativa Gli Associati, con S. Fantoni, V. Fortunato, I. Garrani, P. Mannoni, A. T. Rossini, O. Ruggieri], *L'Espresso*, 25 marzo 1973, p. 22. → SB
- [16] Nota introduttiva a G. Davico Bonino, “Idola theatri”, *Almanacco dello specchio*, 1973, 2, pp. 374–375.
- [17] “Il fantasma parla dal registratore” [recensione a: *Bekket 73* [L'ultimo nastro di Krapp; Sospiro; Non io; Atto senza parole n. 1; Film], regia di F. Enriquez, con L. Betti e G. Mauri, al Flaiano], *L'Espresso*, 1 aprile 1973, p. 23. → SB
- [18] “Oggi Amleto è rinsavito” [recensione a: W. Shakespeare, *Amleto*, Teatro Stabile di Bolzano, regia di M. Scaparro, con R. Ghersi, P. Micol, F. Pannullo, G. Pizzirani, M. Zanchi], *L'Espresso*, 8 aprile 1973, p. 22. → SB
- [19] “L'ispettore va alla neuro” [recensione a: N. Gogol', *L'ispettore generale*, Teatro Insieme, Regia di M. Missiroli, con B. Alessandro, G. Campisi, E. Conti, D. Falchi, M. Mantovani, P. Villorosi], *L'Espresso*, 15 aprile 1973, p. 23. → SB
- [20] “La morte nella buca del suggeritore” [recensione a: A. Strindberg, *Sonata di fantasmi*, Kungliga Dramatiska Teatern di Stoccolma, regia di I. Bergman, scene di M. Vos, con A. Düberg, A. Ek, M. Herinkson, G. Fridh, T. Pawlo, H. Petterson, D. Söderberg, Rassegna dei Teatri Stabili a Firenze], *L'Espresso*, 22 aprile 1973, p. 31. → SB
- [21] “Cento sedie matrimoniali” [recensione a: W. Shakespeare, *Sogno di una notte di mezza estate*, Gruppo della Rocca, regia di E. Marcucci, scene di E. Luzzati, con D. Aslanidis, M. Bartoli, E. Bisetti, F. Bonacci, G. Caio, G. De Lellis, B. Marchese, M. Mariani, L. Negrini, B. Slavieri, W. Strgal, al Quirino], *L'Espresso*, 29 aprile 1973, p. 23. → SB
- [22] “E poi vennero gli Unni” [recensione a: *Witkacy* [montaggio di quattro commedie di S. I. Witkiewicz: *Loro*;

- La nuova liberazione; Gyubal Wahazar; I calzolari*], Teatr Studio di Varsavia, regia di J. Szajna, con A. Milewska e A. Pszoniak, Rassegna dei Teatri Stabili a Firenze], *L'Espresso*, 6 maggio 1973, p. 23. → SB
- [23] “Un recital tra defunti” [recensione a: H. Pinter, *Tanto tempo fa*, traduzione di G. Guerrieri, regia di L. Visconti, con A. Asti, V. Cortese, U. Orsini, all'Argentina], *L'Espresso*, 13 maggio 1973, p. 23. → SB
- [24] “I galli fiochi di Messina” [recensione a: W. Shakespeare, *Molto rumore per nulla*, traduzione di G. Guerrieri, regia di M. Missiroli, scene di G. Bignardi, con N. Garay, C. Gelli, A. Guarnieri, Q. Parmeggiani], *L'Espresso*, 20 maggio 1973, p. 31. → SB
- [25] “Re Borotalco sale in trono” [recensione a: due spettacoli del Premio Roma: P. Claudel, *Sous le vent des îles Baléares*, diretto e interpretato da J. -P. Granval, al Circo di Villa Medici; Molière, *L'étourdi*, Théâtre Nationale di Strasburgo, regia di J. -L. Thamin], *L'Espresso*, 27 maggio 1973, p. 31. → SB
- [26] “Una farfalla piena di spine” [recensione a: due spettacoli del Premio Roma: S. Bernhardt, *Du théâtre au champ d'honneur* e *L'aveau*, Café-théâtre Le selenite, regia di P. Spivakoff, costumi e trucchi di E. Saurel, con J. Carré, G. Dessalles, P. Spivakoff; e *Par delà les marronniers*, sulle figure e da alcuni frammenti dei dadaisti A. Cravan, J. Vaché, J. Rigaut, montaggio e regia di J. -M. Ribes, alle Arti], *L'Espresso*, 3 giugno 1973, p. 23. → SB
- [27] “Questa legge si chiama Dario Fo” [intervento, firmato T[elesio] M[alaspina], sulla circolare ministeriale relativa alla vita amministrativa del teatro italiano per il 1973], *L'Espresso*, 10 giugno 1973, p. 15. → SB
- [28] “Ofelia ruba i veli a Elettra” [due spettacoli del Premio Roma: recensione a: Sofocle, *Elettra*, Teatro di quartiere di Ivry, diretto e interpretato da A. Vitez, con E. Istria, nell'Aula Magna del Liceo Visconti; cenno a *D'Artagnan Amoureux*, da un romanzo di R. Nimier, Café théâtre Le Fanal], *L'Espresso*, 10 giugno 1973, p. 23. → SB
- [29] “Un tiranno a piede libero” [recensione a: due spettacoli del Teatro di Roma: Euripide, *Medea*, regia di F. Enriquez, con M. Carta, V. Moriconi; ed E. Siciliano, *Vita e morte di Cola di Rienzo*, regia di A. Giupponi, con G. Mauri e M. Tolo], *L'Espresso*, 17 giugno 1973, p. 23. → SB
- [30] “L'ultimo clown svaligia la cucina” [gli acrobati di Shanghai al Palazzo dello Sport], *L'Espresso*, 24 giugno 1973, p. 23. → SB
- [31] “Lacrime tra gli applausi” [anniversario della chiusura del Teatro Za Branou di Praga diretto da O. Krejča], *L'Espresso*, 1 luglio 1973, p. 23. → FP; SB
- [32] “A Satana han tolto la parte” [Festival dei Due Mondi di Spoleto: recensione a: G. Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant*, Rideau de Bruxelles, regia di P. Laroche, al Teatro Nuovo; e a *El Joc*, spettacolo mimico del gruppo catalano Els Joglars di Barcellona, diretto da A. Boadella, al Caio Melisso], *L'Espresso*, 8 luglio 1973, p. 23. → SB
- [33] “Una tarantola sulla lingua” [Festival dei Due Mondi di Spoleto: recensione a: Eschilo, *Oresteia*, regia di L. Ronconi, scene di E. Job, con M. Fabbri, C. Giannotti, M. Melato, U. Orsini, alla Chiesa di San Nicolò], *L'Espresso*, 15 luglio 1973, p. 23. → SB
- [34] “Ultimo arrivò il censore” [in margine al libro di B. Picon-Vallin, *Le Théâtre juif soviétique pendant les*
- Années Vingt*, La Cité, Lausanne 1973, viene ripercorsa la carriera di A. Granovskij], *L'Espresso*, 29 luglio 1973, p. 23. → SB
- [35] “Satana e i suoi sacrestani” [spettacoli di Monticchiello: recensione a: un “autodramma” su testo di M. Guidotti relativo a diavoli e streghe, diretto da A. Della Giovampaola, e da lui interpretato con, fra gli altri, A. Mangiavacchi e Don Vasco], *L'Espresso*, 5 agosto 1973, p. 23. → SB
- [36] “Papà era un illusionista” [a proposito del centenario della nascita del regista austriaco M. Reinhardt e del libro scritto da suo figlio Gottfried, *Der Liebhaber*, Droemer Knaur, München-Zurich 1973], *L'Espresso*, 2 settembre 1973, p. 22. → SB
- [37] “Lo strillone ha l'ugola stanca” [recensione al volume di G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Bulzoni, Roma 1973], *L'Espresso*, 9 settembre 1973, p. 23. → SB
- [38] “La parola muore alle 21” [a proposito dell'abitudine dei teatri d'avanguardia di “demolire” i testi classici e trascurare la parola poetica], *L'Espresso*, 23 settembre 1973, p. 23. → SB
- [39] “Kotik nel paese della baraonda” [recensione a: A. Belyj, *Kotik Letaev*, a cura di S. Vitale, Franco Maria Ricci, Parma - Milano 1973], *L'Espresso*, 30 settembre 1973, p. 21. → GS
- [40] “Anche i mimi hanno fame” [a proposito del libro di A. Costantini, *Vita di Scaramuccia*, prefazione di G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 1973], Ivi, p. 22. → SB
- [41] “Uno sparviero sul canapé” [su B. Brecht, *L'opera da tre soldi*, regia di G. Strehler, all'Argentina], *L'Espresso*, 18 novembre 1973, p. 31. → SB
- [42] “Gioca a poker col Re Sole” [recensione a: *Stasera Feydeau*, composto dalle due farse di G. Feydeau *La mamma buonanima della signora* e *Pupo prende il purgante*, Compagnia Albani-De Lullo, regia di G. De Lullo, scene di P. L. Pizzi, con E. Albani, R. Falk, R. Morelli, P. Stoppa, R. Valli, al Valle; e a R. Lerici, *Pranzo di famiglia*, regia di T. Brass, scene di B. Garofalo, con F. Leveratto, M. Mercatali, M. Romoli, R. Rossi Panichi, A. Salines, L. Sansavini, al Belli], *L'Espresso*, 25 novembre 1973, p. 31. → SB
- [43] “Pirandello ha perso le ali” [recensione a: L. Pirandello, *La vita che ti diedi*, Compagnia del dramma italiano, regia di M. Ferrero, scene di M. Scandella, con E. Aldini, R. Bianchi, S. Ferrati, R. Giangrande; e a A. Strindberg, *Signorina Giulia*, regia di M. Missiroli, scene di G. Bignardi, con M. G. Francia, A. M. Guarnieri, L. Troisi, alle Arti], *L'Espresso*, 2 dicembre 1973, p. 31. → SB
- [44] “Camerata Borgia, alalà” [recensione ad *Apocalisse!*, composto dai quattro testi *Utopia*, *Arcadia*, *Milizia forestale* e, di E. Sanguineti, *Storia naturale*, presentato da L. e P. Poli al Parioli], *L'Espresso*, 9 dicembre 1973, p. 31. → SB
- [45] “L'umorismo in uno starnuto” [recensione a: *Altro Merz*, mostra-spettacolo su K. Schwitters, gruppo sperimentale guidato da A. Perilli, con S. Ciaraldi, C. Sitte, al ritrovo Altro; e a *Le tre melarance*, di M. Ricci, con M. La Terza, L. Monachesi, all'Abaco], *L'Espresso*, 16 dicembre 1973, p. 23. → SB
- [46] “Un anziano galletto di stile Voronov” [recensione a: I. Svevo, *La rigenerazione*, Compagnia Tino Buazzelli, regia di E. Fenoglio, scene di S. D'Osma, con T. Buazzelli, L. Carli, M. De Francovich, L. Gavero, N. Languasco, G.

Maniscalco, B. Nay, R. Paoletti, E. Poggi], *L'Espresso*, 23 dicembre 1973, p. 22. → SB

1974

- [1] “Sporcarsi le mani. Cinque serate con i critici di teatro,” a cura di M. Boggio, Bulzoni, Roma 1974 [alle pp. 15–50, il resoconto della Prima serata, Roma, Teatro Eleonora Duse, 8 marzo 1974: *passim*, vari interventi di A. M. Ripellino].
- [2] Presentazione di copertina al 33 giri Fonit Cetra CLC 0837 *Poesia russa del '900* [voci di V. Gassman, A. Lupo, G. Monteverdi, L. Brignone, G. Sbragia, A. Foà], Torino 1974.
- [3] “Premessa” a M. De Lorenzo, *In bilico* [poesie], Carucci, Roma 1974, pp. 7–8.
- [4] “Il Kaiser dal robivecchi” [recensione a: C. Zuckermayer, *Il capitano di Köpenick*, Teatro Stabile di Trieste, regia di S. Bolchi, con E. Crovetto, R. Rascel], *L'Espresso*, 6 gennaio 1974, p. 23. → SB
- [5] “Quando Hitler aprì i salotti” [recensione a: tre commedie di C. Sternheim: *Le mutande*, *Lo snob*, 1913, regia di M. Missiroli, con G. Calandra, T. Cassano, P. Di Iorio, C. Gelli, A. M. Guarnieri, U. Orsini, Q. Parmeggiani, L. Troisi], *L'Espresso*, 13 gennaio 1974, p. 23. → SB
- [6] “Gli speroni di stagno di C. Goldoni” [recensione a: C. Goldoni, *La casa nova*, Teatro Stabile di Genova, regia di L. Squarzina, con O. Antonutti, L. Brignone, G. Galavotti, M. Guzzinati, L. Morlacchi, E. Pagni, G. M. Spina, L. Volonghi], *L'Espresso*, 20 gennaio 1974, p. 23. → SB
- [7] “La donna che fa parlare i fantasmi” [recensione a: L. Pirandello, *Trovarsi*, regia di G. De Lullo, scene di P. L. Pizzi, con E. Albani, R. Falk, U. Pagliani, al Valle], *L'Espresso*, 27 gennaio 1974, p. 23. → SB
- [8] “Un clown in camicia bruna” [recensione a: O. von Horvath, *Kasimir e Karoline*, regia di F. Enriquez, musiche di B. Ghiglia, con P. Bonacelli, B. Cirino, D. Ceccarello, V. De Toma, N. Garay, V. Moriconi, al Teatro Circo], *L'Espresso*, 3 febbraio 1974, p. 23. → SB
- [9] “Sem Benelli trafitto dai giannizzeri” [recensione a: Sem Benelli, *La cena delle beffe*, Teatro Stabile dell'Aquila, regia, interpretazione e costumi di C. Bene, musica di L. Gelmetti, con R. Caporali, L. Mancinelli, S. Nelli, L. Proietti], *L'Espresso*, 10 febbraio 1974, p. 23. → SB
- [10] “Un'esplosione di araldica” [recensione a: W. Shakespeare, *Re Giovanni*, Teatro Stabile di Torino, regia di A. Trionfo, scene di E. Luzzati, con G. Bosetti, P. Borboni, P. Caretto, F. Ferrari, A. Matteuzzi, L. Negroni, L. Palchetti, C. Pani, R. Sudano], *L'Espresso*, 17 febbraio 1974, p. 23. → SB
- [11] “Il genio tra la spazzatura” [recensione a: *I quaderni di conversazione di Beethoven*, adattamento teatrale messo in scena e interpretato da G. Mauri, con F. Alpestre, R. Sturno, al Flaiano; e a *Manuale di teatro*, da testi di A. Campanile, regia di F. Crivelli, con A. Bianchini, L. Bosisio, D. Castellaneta, A. Nogara, all'Argentina], *L'Espresso*, 24 febbraio 1974, p. 23. → SB
- [12] “Cancan prima del lutto” [recensione a: *Gli esami non finiscono mai*, scritto, diretto e interpretato da E. De Filippo, costumi di M. Maccari, con P. D'Alessandro, I. Danieli, C. Della Porta], *L'Espresso*, 3 marzo 1974, p. 23. → SB
- [13] “Pronto? La morte ha i tuoi occhi” [recensione a: D. Fabbri – D. Lajolo, *Il vizio assurdo*, Gli Associati, diretto e interpretato da G. Sbragia, scene di G. Polidori, con P. Brown, V. Ciangottini, V. Fortunato, I. Garrani, P. Mannoni, M. Sbragia, L. Vannucchi], *L'Espresso*, 10 marzo 1974, pp. 71–72. → SB
- [14] “Un re vestito di gesso” [recensione a: W. Shakespeare, *Re Lear*, regia di G. Strehler, al Quirino], *L'Espresso*, 17 marzo 1974, pp. 89–90. → SB
- [15] “Un tiranno da marciapiede” [recensione a: H. Miklós, *Nerone è morto?*, Teatro stabile di Torino, regia di A. Trionfo, con F. Branciaroli, L. De Santis, R. Ridoni], *L'Espresso*, 24 marzo 1974, pp. 72–73. → SB
- [16] “Un'altalena a tre posti” [recensione a: A. Čechov, *Tre sorelle*, “coordinamento” di O. Costa Giovangigli, con T. Bax, P. Biondi, A. Cappellini, R. Herlizka, F. Mulè, I. Occhini, E. Papa, B. Toccafondi, E. Toscano], *L'Espresso*, 31 marzo 1974, pp. 88–90. → SB
- [17] “La fucilazione permanente” [recensione a: C. Bernari, *Roma 335*, regia di O. Ferrara, scene di B. Garofalo, musiche di B. Ghiglia, con S. Casini, D. Del Prete, V. Moriconi, al Teatro Circo], *L'Espresso*, 7 aprile 1974, pp. 83–84. → SB
- [18] “Charlot vestito da Pulcinella” [recensione a: V. Orfeo – U. Soddu, *Ah, Charlot!*, diretto e interpretato da V. Orfeo, al Tordinona], *L'Espresso*, 14 aprile 1974, pp. 83–84. → SB
- [19] “Le parole vanno in palestra” [presentazione del libro di A. C. H. Smith, *Teatro come invenzione*, Feltrinelli, Milano 1974, relativo a P. Brook], *L'Espresso*, 21 aprile 1974, pp. 88–90. → SB
- [20] “Aligi in redingote” [recensione a: G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, Teatro Stabile dell'Aquila, regia di G. Cobelli, scene di G. Bignardi, con P. Degli Esposti, G. Giacobbe, A. Mancioffi, T. Schirinzi], *L'Espresso*, 28 aprile 1974, pp. 79–81. → SB
- [21] “Dante scende nel lager” [recensione a: *Dante*, adattamento dalla Divina Commedia, regia, scene e costumi di J. Szajna, musiche di C. Penderecki, Teatr Studio di Varsavia, con L. Herdegen, G. Kron, A. Milewska, A. Pszoniak, J. Wiczorek, Rassegna dei Teatri Stabili a Firenze], *L'Espresso*, 5 maggio 1974, pp. 89–90 e 93. → SB
- [22] “Scacco matto a sua eminenza” [recensione a: T. Middleton, *Una partita a scacchi*, regia di L. Ronconi, scene di P. L. Pizzi, con M. Avogadro, A. Bonaiuto, P. Di Iorio, L. Fornara, G. Zamparini], *L'Espresso*, 12 maggio 1974, pp. 88–89. → SB
- [23] “La danza delle cento mani” [al Premio Roma 1974: *La strega di Dirah*, mimi di Giava e di Bali, coreografia di Sardonio], *L'Espresso*, 19 maggio 1974, pp. 96–97. → SB
- [24] “Il guerriero s'è incipriato” [al Premio Roma 1974: recensione a: *Le bellocce e i cercopitechi ovvero la pillola verde*, da S. I. Witkiewicz, Cricot 2 di Cracovia, regia di T. Kantor], *L'Espresso*, 26 maggio 1974, pp. 88–89. → SB
- [25] “Il re riceve in un lupanare” [al Premio Roma 1974: recensione a: W. Shakespeare, *Pericles Prince of Tyre*, Prospect Theatre Company, regia di T. Robertson, con H. Innocent, D. Jakobi, M. Taylerson, J. Waters], *L'Espresso*, 2 giugno 1974, pp. 87–88. → SB
- [26] “Cecov coperto di gesso” [recensione a: A. Čechov, *Il*

- giardino dei ciliegi, regia di G. Strehler, scene di L. Damiani, con F. Graziosi, M. Guerritore, G. Lazzarini, C. Lawrence, M. Minelli, R. Ricci, P. Sammataro, G. Santuccio], *L'Espresso*, 9 giugno 1974, pp. 105 e 108. → SB
- [27] “Mille chimoni che cantano” [al Premio Roma 1974: recensione a: Chikamatsu Monzaemon, *Keike Kyogogashima* e *Soneraki Shinju*, marionette del Bunraku; e a *Corfax (Don't Ask)*, testo e regia di W. Leach, gruppo La Mama di New York, musica di B. Elliott, con S. Insoleira; cenni ad altri spettacoli], *L'Espresso*, 16 giugno 1974, pp. 88–89. → SB
- [28] “Sua Eccellenza la coppola” [recensione a: *A proposito di Liggio*, dagli Atti della Commissione Parlamentare Antimafia, elaborazione di M. Missiroli e V. Sermonti, regia di M. Missiroli, scene di G. Bignardi, con B. Alessandro, P. Bonacelli, G. Campisi, T. Cassano, C. Gelli, G. Martini, R. Traversa], *L'Espresso*, 23 giugno 1974, pp. 86–88. → SB
- [29] “Pasternàk e Keaton”, *Il Giornale*, 26 giugno 1974, p. 3. → SFB
- [30] “Molière in pasto ai medici” [Festival dei Due Mondi di Spoleto: recensione a: Molière, *Il malato immaginario*, traduzione di C. Garboli, regia di G. De Lullo, scene di P. L. Pizzi, con M. Avogadro, A. Baldini, E. Bonucci, G. Giachetti, I. Guidotti, A. Meschini, F. Parenti, G. Tozzi, R. Valli], *L'Espresso*, 30 giugno 1974, pp. 84–85. → SB
- [31] “Ludvík Vaculík. Le cavie” [recensione a: L. Vaculík, *Le cavie*, traduzione di S. Vitale, Garzanti, Milano 1974], *Il Giornale*, 2 luglio 1974, p. 3.
- [32] “L'atomica in lavanderia” [Festival dei Due Mondi di Spoleto: recensione a: *A Letter for Queen Victoria* di R. Wilson, musica di A. Lloyd, al Teatrino delle Sei], *L'Espresso*, 14 luglio 1974, p. 67. → SB
- [33] “Violetta cubofuturista” [sull'amore-martirio in Majakovskij], *Il Giornale*, 17 luglio 1974, p. 3. → SFB
- [34] “Giobbe sulla vaporiera” [Festival dei Due Mondi di Spoleto: recensione a: *Leviathan*, spettacolo di A. Fersen, al Teatrino delle Sei], *L'Espresso*, 21 luglio 1974, pp. 68–69. → SB
- [35] “C'è un monatto a capotavola” [sulla stagione teatrale imminente e il *Festino in tempo di peste* di A. Puškin], *L'Espresso*, 13 ottobre 1974, pp. 114 e 116. → SB
- [36] “Bertoldo alla corte di Hitler” [recensione a: B. Brecht, *Schweyk nella seconda guerra mondiale*, Il Gruppo della Rocca, regia di E. Marcucci, musica di H. Eisler, scene di E. Luzzati, con M. Bartoli, B. Marchese], *L'Espresso*, 20 ottobre 1974, pp. 112–113. → SB
- [37] “Enrico IV alla naftalina” [recensione a: L. Pirandello, *Enrico IV*, regia di F. Enriquez, con E. Crovetto, N. Naldi, S. Randone, S. Spaziani], *L'Espresso*, 27 ottobre 1974, p. 121. → SB
- [38] “C'è un monarca sul canapè” [recensione a: *Diario di un pazzo*, da N. Gògol', adattamento, regia e interpretazione di G. Bandini, scene di M. Zonta, musica di V. Gelmetti], *L'Espresso*, 3 novembre 1974, pp. 121–122. → SB
- [39] “C'è una esordiente: la parola” [di alcuni spettacoli a Parigi, in particolare W. Shakespeare, *Timon d'Athènes*, regia di P. Brook al Théâtre des Bouffes-du-Nord, con F. Marthouret; R. Kalinski, *Le Pique-nique de Claretta*, regia di A. Vitez, con J.-C. Durand, al Théâtre d'Ivry], *L'Espresso*, 10 novembre 1974, pp. 98–102. → SB
- [40] “Brecht sul treno di Lecce” [recensione a: *S.A.D.E.*, di C. Bene], *L'Espresso*, 17 novembre 1974, pp. 123 e 125. → SB
- [41] “Ercole in redingote” [mostra di manifesti di circo di fine ottocento al Musée des Arts Decoratifs a Parigi], *L'Espresso*, 24 novembre 1974, pp. 105 e 107. → SB
- [42] “Una cimice sul suo cuore” [recensione a: V. Majakovskij, *La cimice*, Teatro della Satira di Mosca, regia di V. Plucek, con A. Mirònov e N. Penkov], *L'Espresso*, 1 dicembre 1974, p. 121. → SB
- [43] “Una bambola un po' manesca” [recensione a: W. Shakespeare, *La bisbetica domata*, regia di F. Enriquez, scene e costumi di E. Luzzati, con D. Castellaneta, N. Garay, V. Moriconi, G. Pernice], *L'Espresso*, 8 dicembre 1974, pp. 122 e 125. → SB
- [44] “Nella cloaca sarò tua” [recensione a: F. X. Kroetz, *La corte delle stalle e Alta Austria*, Compagnia della Convezione di Firenze, regia di V. Valoriani, con C. Noci, al Flaiano], *L'Espresso*, 15 dicembre 1974, pp. 109–111. → SB
- [45] “Pronto, parlo col Padreterno?” [recensione a: P. Garinei e S. Giovannini, *Aggiungi un posto a tavola*, scene di G. Coltellacci, musiche di A. Trovaioli, balletti di G. Landi, maschere di M. Perego, con J. Dorelli, D. Goggi, P. Panelli, B. Valori], *L'Espresso*, 22 dicembre 1974, pp. 89–90. → SB
- 1975
- [SBB]
- [1] “Lo scarafaggio” [traduzione e rielaborazione di “Lu scragghiu” – tratto da G. Pitré, *Fiabe e leggende popolari siciliane*, Palermo 1888, pp. 297–299], *Favole su favole*, premessa di W. Pedullà, Lerici, Cosenza 1975, pp. 253–258. → 2000.4; SBBAR
- [2] Traduzione, con “Studio introduttivo” [pp. IX–LIX], “Nota alla nuova edizione” [pp. LXIII–LXIV], note al testo, commento, bibliografia, di A. Blok, *Poesie*, Guanda, Milano 1975. ← 1960.3
- [3] “In principio era Odradek” [poesia], A. Perilli, *Machinerie, ma chère machine. 1972/1975*, Marlborough Galleria d'Arte, Roma 1975 pp. [5]–[6]. → 1977.35; SO; PPU
- [4] “Introduzione” a M. Bulgakov, *Cuore di cane*, traduzione di G. Crino, Rizzoli, Milano 1975, pp. 9–15. → SFB
- [5] Traduzione, con nota non firmata, di 4 poesie di J. Seifert [dalla raccolta *Křik strašidel* [L'urlo degli spettri]], *L'Europa letteraria e artistica*, 1975, 1, pp. 77–80.
- [6] “Un torneo tra due malelingue” [recensione a: N. Simon, *I ragazzi irresistibili*, adattamento di B. Zapponi, scene di G. Coltellacci, con A. Fabrizi e N. Taranto, al Quirino; e a R. Bonanni, *La commediaccia der Belli*, da G. G. Belli, regia di A. Salines, al Belli], *L'Espresso*, 5 gennaio 1975, p. 53. → SB
- [7] “Entra in scena frate Clown” [recensione a: *Experimenta*, cinque proposte di lavoro intercodice del Gruppo Altro, diretto da A. Perilli, alla Galleria d'Arte Moderna; e a *La Principessa Brambilla*, di G. Nanni, da Hoffmann [e con inserti da *Eduardo II* di C. Marlowe], con A. Haber e M. Kustermann], *L'Espresso*, 12 gennaio 1975, p. 52. → SB

- [8] “Come ti odio, amore mio” [recensione a: E. O’Neill, *Un lungo giorno di viaggio nella notte*, regia di L. Squarzina, con L. Brignone, A. Lupo, E. Pagni], *L’Espresso*, 19 gennaio 1975, pp. 48–49. → SB
- [9] “Lanciafiamme in tre atti” [recensione a: *O Cesare o nessuno*, canovaccio di V. Gassman e L. Lucignani, scene di E. Luzzati, diretto e interpretato da V. Gassman, con P. Gassman e D. D’Andrea, al Quirino], *L’Espresso*, 26 gennaio 1975, pp. 68–69. → SB
- [10] “Stasera: buio in maschera” [recensione a: *Mascheropoli*, pantomima ideata e diretta da G. Sepe, alla Comunità; a D. Serra, *Gesta*, L’opera dei burattini La Scatola, Alla Ringhiera; e a *Pulcinella e l’anima nera*, da classici del teatro napoletano, Lo Specchio dei Mormoratori, con T. Bianco, Y. Bitetti, S. De Guida, C. Monni, al Beat 72], *L’Espresso*, 2 febbraio 1975, p. 62. → SB
- [11] “C’è Salomè nel frigorifero” [recensione a: M. Micheli, *Giovinazza, addio!*, Compagnia del Refettorio di Milano, con D. Nobili, ai Satiri; a *Salomè*, da O. Wilde, Compagnia Alfred Jarry, regia di M. Santella, con L. Ferrara, M. e M. L. Santella; e a N. Machiavelli, *La Mandragola*, Collettivo Azione Teatrale, regia di V. Melloni, costumi di U. Bertacca, con M. Bruno, R. Giangrande, E. Libralesso, L. Tanziani, M. Valgoi], *L’Espresso*, 9 febbraio 1975, p. 56. → SB
- [12] “Edipo sotto il lenzuolo” [recensione a: Sofocle, *Edipo re*, Gli Associati, regia di V. Puecher, con S. Fantoni, P. Mannoni, G. Sbragia, al Valle; e a L. Pirandello, *Tutto per bene*, regia di G. De Lullo, scene di P. L. Pizzi, con M. Avogadro, G. Giachetti, I. Guidotti, R. Valli, all’Eliseo], *L’Espresso*, 16 febbraio 1975, p. 60. → SB
- [13] “Sotto la pelle del guascone” [recensione a: C. Goldoni, *Il bugiardo*, regia di G. Bosetti, scene di E. Luzzati e G. Bignardi, con C. Bagno, G. Bertacchi, M. Bonfigli, G. Bosetti, O. Ghezzi, A. Matteuzzi, M. Piave, V. Zerniz; e a D. Niccodemi, *La nemica*, regia di P. Poli, al Flaiano], *L’Espresso*, 23 febbraio 1975, p. 74. → SB
- [14] “Pulcinella e il vampiro” [recensione a: *Alice Alice*, dall’*Arden of Ferersham*, adattamento e regia di M. Santella, con I. Di Benedetto e M. Galdieri, alla Comunità; e a A. Ginsberg, *Kaddish*, regia di G. Sammartano, coro orchestrato da D. Guaccero, con E. Magoia, al Politecnico], *L’Espresso*, 2 marzo 1975, p. 72. → SB
- [15] “Ma Otello dov’è finito?” [recensione a: *Otello*, da Shakespeare, di M. Perlini, scene di A. Aglioti, al Quirino], *L’Espresso*, 16 marzo 1975, p. 85. → SB
- [16] “Una strega a petto nudo” [recensione a: J. Webster, *Il diavolo bianco*, regia di G. Nanni, costumi di R. Corradini, con L. Fontis, A. Haber, M. Kustermann, al Centrale; e a *Le metamorfosi di un sonatore ambulante*, farsa presentata da P. De Filippo, con L. Allocca e L. Sastri, al Parioli], *L’Espresso*, 23 marzo 1975, p. 74. → SB
- [17] “Barnum è un buon maestro” [recensione a: J. R. Wilcock, *L’abominevole donna delle nevi*, regia di F. Enriquez, costumi di E. Mannini, con V. Moriconi, all’Argentina; e a E. Ibsen, *Nemico del popolo*, regia di E. Fenoglio, scene di S. D’Osimo, con T. Buazzelli], *L’Espresso*, 30 marzo 1975, pp. 83–84. → SB
- [18] “Sotto il telone c’è Pirandello” [recensione a: B. Brecht, *Il cerchio di gesso del Caucaso*, Teatro Stabile di Genova, regia di L. Squarzina, scene di G. Padovani, con L. Brignone, L. Massari, E. Pagni; e a L. Pirandello, *La nuova colonia*, Gli Associati, regia di V. Puecher, con C. Carrozza, V. Fortunato, L. Vannucchi, al Quirino], *L’Espresso*, 6 aprile 1975, p. 71. → SB
- [19] “Storia patria in sottoveste” [recensione a: *Femminilità*, cabaret di L. e P. Poli, costumi di A. Buti, al Flaiano; e a Sofocle, *Filottete*, traduzione di E. Cetrangolo, regia di G. Mauri, scene di C. Cagli, musiche di L. Berio, con G. Mauri e R. Sturno, all’Argentina], *L’Espresso*, 13 aprile 1975, pp. 88–89. → SB
- [20] “Majakovskij ha perso la cimice” [recensione a: S. I. Witkiewicz, *I calzolari*, Compagnia Primavera di Terni, regia di G. Pampiglione, con C. Cassola, F. Fabiano, G. Pampiglione, a Spazio Uno; e a V. Majakovskij, *La cimice*, riduzione di U. Soddu e V. Orfeo, regia di V. Orfeo, scene di Attardi, al Centrale], *L’Espresso*, 20 aprile 1975, pp. 90 e 95. → SB
- [21] “Un cavolfiore a lupara” [recensione a: B. Brecht, *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, Teatro Insieme, regia di R. Guicciardini, scene di B. Garofalo, musiche di B. Ghiglia, con E. Conti, M. Busoni, V. De Toma, D. Falchi, C. Montagna; e al libro di J. Beck, *La vita del teatro*, a cura di F. Quadri, Einaudi, Torino 1975], *L’Espresso*, 27 aprile 1975, pp. 112–113. → SB
- [22] R. De Vito, “Un forziere” [con brani di un’intervista a A. M. Ripellino], *Il Veltro*, 1975, 3–4, pp. 361–365.
- [23] “Il fantasma è a capotavola” [recensione a: S. I. Witkiewicz, *Una tranquilla dimora di campagna*, adattamento di R. Lerici, regia di A. Salines, scene di S. Calì, con G. Galvani, B. e V. Lerici, F. Leveratto, M. Mercatali, M. Romoli, A. Salines, L. Sansavini], *L’Espresso*, 4 maggio 1975, pp. 89–90. → SB
- [24] “Roma in pasto a Molière” [recensione a: Molière, *Il Tartufo*, traduzione di V. Sermonetti, regia di M. Missiroli, scene di G. Bignardi, costumi di E. Maurini, con G. Angelillo, G. Barra, F. Benedetti, N. Bignamini, D. Ceccatello, F. De Ceresa, V. Javarone, U. Tognazzi], *L’Espresso*, 11 maggio 1975, pp. 75, 105, 107 e 111. → SB
- [25] “Amleto va al cabaret” [recensione a: *Soprannaturale, potere, violenza, erotismo in Shakespeare*, di A. Tagliolini – G. Cobelli, da W. Shakespeare e C. Marlowe, regia di G. Cobelli, con E. Bonucci, A. Carbonetti, A. Francini, M. Gagliardi, G. Prati, L. Tanziani, B. Valmorin; e al libro *Teatro del Bauhaus*, scritti di O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy e F. Molnàr, con uno scritto di W. Gropius, nota di F. Menna, Einaudi, Torino 1975], *L’Espresso*, 18 maggio 1975, pp. 105, 107 e 111. → SB
- [26] “La resurrezione di Majakovskij”, *Mondoperaio*, 1975, 6, pp. 76–77 [nella sezione *L’avanguardia russa del Novecento*, a cura di M. Accolti Gil e C.G. De Michelis, dove figura, a p. 71, con il titolo “Il manifesto rivoluzionario”, la prima parte di 1945.6].
- [27] “L’ultimo valzer con Cleopatra” [recensione a: W. Shakespeare, *Antonio e Cleopatra*, traduzione di C. Augias, regia di G. Cobelli, costumi di P. Tommasi, con C. Carrozza, R. Cassano, G. Castrini, P. Degli Esposti, E. Groggia, T. Schirinzi, I. Sonni], *L’Espresso*, 1 giugno 1975, pp. 88–90. → SB
- [28] “Molière balla la tarantella” [recensione a: A. Petito, *A morte dint’ o lietto ’e Don Felice*, Il Granteatro, regia di C. Cecchi, con C. Cecchi, D. Cantarelli, P. Graziosi, G. Morra, A. Sassi; e a *Chelleta sciacquagliosa*, da *L’école des femmes* di Molière, riduzione e regia di M. Santella, con G. Battaglia, L. Ferrara, D. Morea, M. Santella, M.

- L. Santella, al Sangenesio], *L'Espresso*, 8 giugno 1975, pp. 104-105. → SB
- [29] “Kafka ha preso l’accelerato” [recensione a: *I canti di Maldodor*, da I. Ducasse comte de Lautréamont, riduzione e regia di Pippo Di Marca, all’Abaco; e a *Preparativi di escursione*, da F. Kafka, Gruppo Odradek, regia di G. Varetto, a Spaziouno], *L'Espresso*, 15 giugno 1975, pp. 89-91. → SB
- [30] “Angelo M. Ripellino e la magia della scrittura” [intervista a cura di C. Bologna], *La fiera letteraria*, 15 giugno 1975, pp. 12-15.
- [31] “Lola-Lola a Piedigrotta” [recensione a: B. Longhini, *L’angelo azzurro*, regia di M. Galdieri, con I. Di Benedetto, G. Giusti, al Parioli; e a H. Sainz, *La bambina Piedad*, Gruppo Teatro Incontro, regia di R. Valentini, con R. Caldana, al Tordinona], *L'Espresso*, 22 giugno 1975, pp. 89 e 91. → SB
- [32] “Lazzaro fa il maramero” [recensione a: *Chianto 'e risate e Risate 'e chianto*, di P. Peragallo e L. De Berardinis, all’Abaco; e a *La tentazione di Sant’Antonio*, di B. Mazzali, Il Patagrutto, con R. Di Lucia, a Spaziouno], *L'Espresso*, 29 giugno 1975, pp. 88-91. → SB
- [33] “Spogliarello sulla cattedra” [Festival dei Due Mondi di Spoleto: recensione a: *Un tram che si chiama Tallulah*, di G. Marini, da F. Jaggy, scene di E. D’Ettore, al Teatrino delle Sei; e a R. Athayde, *La signorina Margherita*, regia di G. Albertazzi, con A. Proclemer, al Caio Melisso], *L'Espresso*, 6 luglio 1975, p. 69. → SB
- [34] “Il tamburo è il primattore” [recensione a: *Renga Moi*, spettacolo ideato e diretto da R. Serumaga, compagnia Abafumi di Kampula [Uganda], al Parioli; con digressione su N. Foregger], *L'Espresso*, 13 luglio 1975, pp. 73-74. → SB
- [35] “Il Danubio bagna Napoli” [Festival dei Due Mondi di Spoleto: recensione a: *Napoli: chi resta e chi parte*, composto dalle due commedie di R. Viviani *Caffè di notte e di giorno* e *Scalo marittimo*, regia di G. Patroni Griffi, scene di F. Scarfiotti, con F. Acampora, C. Annicelli, N. Di Pinto, A. Pagano, M. Ranieri, M. Rigillo, al Teatro Nuovo], *L'Espresso*, 20 luglio 1975, p. 76. → SB
- [36] “L’inquisitore vince ai punti” [Festival dei Due Mondi di Spoleto: recensione a: *Felina* di A. Gozzi, con M. Ubaldi, accompagnamento al piano di V. Gelmetti, al Teatrino delle Sei; e a G. Celli, *Il sonno dei carnefici*, regia di G. Ferri, scene di E. Manelli, con M. Biancardi e A. Sassi, nella Chiesa di San Nicolò], *L'Espresso*, 27 luglio 1975, pp. 70-71. → SB
- [37] “Siamo tutti capocomici” [spettacoli di Monticchiello: recensione a: M. Guidotti, *Quel sei aprile del '44*, Teatro Povero di Monticchiello, regia di A. Della Giovampaola, con A. Mangiavacchi e A. Vignai], *L'Espresso*, 3 agosto 1975, pp. 50-51. → SB
- [38] “Otello alla vainiglia” [recensione a: A. Appia, *Atto-re musica e scena*, scritti raccolti e commentati da F. Marotti, Feltrinelli, Milano 1975], *L'Espresso*, 10 agosto 1975, pp. 48-49. → SB
- [39] “È un’utopia vedere *Utopia*” [tentativo di presenziare alla prima di *Utopia* di L. Ronconi, tratto da Aristofane], *L'Espresso*, 14 settembre 1975, pp. 62-63. → SB
- [40] “Che attore quella tigre!” [a proposito di N. Evreinov e dei suoi libri *Il teatro degli animali* [1924] e *Il teatro per se stesso* [1916]], *L'Espresso*, 21 settembre 1975, pp. 89-90. → SB
- [41] Traduzione [con una nota non firmata, per i settant’anni del poeta] di V. Holan, “Le pietre future”, *L’Europa letteraria e artistica*, 1975, 7-9, pp. 61-62.
- [42] “Brighella si veste da flic” [Venezia, Biennale-Laboratorio: recensione a: *L’âge d’or*, Théâtre du Soleil di Parigi, regia di A. Mnouchkine, con L. Bensasson, P. Caunère, P. Hottier, J. Sutton, a Campo San Trovaso], *L'Espresso*, 5 ottobre 1975, pp. 89-90. → SB
- [43] “La Russia è una giostra” [sulle arti russe ai primi del secolo], *L'Espresso*, 12 ottobre 1975, p. 87. → SB
- [44] “Sonnifero marca D’Annunzio” [recensione a: G. D’Annunzio, *La città morta*, regia di F. Zeffirelli, con R. De Carmine, S. Ferrati, I. Occhini, G. Pambieri, al Quirino; e a *Teodora*, di L. Quattrucci, dalla *Storia segreta* di Procopio di Cesarea, regia di A. Camilleri, commento elettronico di V. Gelmetti, al Tordinona], *L'Espresso*, 19 ottobre 1975, p. 113. → SB
- [45] “Il verme disse a sua moglie” [recensione a: C. Censi, *Non saremo la ‘Morelli-Stoppa’, ma...*, diretto e interpretato da C. Censi, con I. Del Bianco, e al ‘terzo tempo’ di varietà con D. Formica e la Schola Cantorum, al Centrale [Centrale-Bum Bum]; quindi ad *Antigone* di Sofocle, riscritta e diretta da M. Boggio, Cooperativa dell’Atto, con S. Scalfi, ai Satiri], *L'Espresso*, 26 ottobre 1975, pp. 98-99. → SB
- [46] “Il generale fa un balletto” [recensione a: E. Flaiano, *La guerra spiegata ai poveri*, Il Pantano, regia di C. Frosi, all’Abaco; a R. Picchi, *Concerto per violino, tromba, sassofono ed altri*, alla Comunità; e a S. de Beauvoir, *Una donna spezzata*, regia di S. Benedetto, con A. Giardina, alla Ringhiera], *L'Espresso*, 2 novembre 1975, pp. 106 e 109. → SB
- [47] “Il piccolo clown e il grande Fratello” [su M. Zoščenko], *L'Espresso*, 9 novembre 1975, pp. 71-72 e 176.
- [48] “Parla di servi: allora è Brecht” [recensione a: C. Goldoni, *La pupilla*, regia di A. Zucchi, con G. Conversano, F. Di Federico, G. Marelli, I. Russo, S. Santospago, R. Zamengo; e alla ripresa di S. I. Witkiewicz, *Una tranquilla dimora di campagna*], Ivi, p. 96. → SB
- [49] “Il piazzista con l’aureola” [recensione a: A. Miller, *Morte di un commesso viaggiatore*, regia di E. Fenoglio, con T. Buazzelli, M. De Francovich, G. Giacobbe, al Quirino], *L'Espresso*, 16 novembre 1975, pp. 107 e 109. → SB
- [50] “Pierrot va alla guerra” [recensione a: W. Shakespeare, *Coriolano*, traduzione di P. Chiarini, regia di F. Enriquez, costumi di E. Mannini, scene di G. Polidori, con E. Albertini, E. Balbo, G. Bonagura, C. Gelli, P. Graziosi, O. Ruggieri, all’Argentina], *L'Espresso*, 23 novembre 1975, pp. 109 e 111. → SB
- [51] “Stasera recita il vibrone” [recensione a: *Maag*, del Vrtti Opera, all’Abaco; e a N. Gogol’, *Il matrimonio*, con inserti da *Le anime morte*, *Il naso*, *Il cappotto*, *I giocatori*, adattamento e regia di W. Pagliaro, costumi di A. Danòn, con M. De Carmine, N. Giambuzzi, M. Locchi, G. Lopez, D. Volponi, G. Zappacosta], *L'Espresso*, 30 novembre 1975, p. 119. → SB
- [52] “Come recita quella mano” [recensione a: W. Shakespeare, *Riccardo II*, traduzione di A. Dallagiocoma, Teatro Popolare di Roma, regia di M. Scaparro, scene di R. Francia, costumi di V. Rossi, con C. Ferrario e P. Micòl], *L'Espresso*, 7 dicembre 1975, pp. 106 e 109. → SB
- [53] “C’è un bigotto fra gli spettri” [recensione a: E. Ibsen,

- Gli spettri*, regia di E. Fenoglio, scene di M. Giorsi, con L. Brignone, P. Gassman, R. Giovampietro, U. Pagliai, al Quirino; e a *Vaudeville*, da *La domanda di matrimonio* e altri testi di A. Čechov, interpretazione e regia di G. Evangelista, con G. Trasselli, al Sangenesio], *L'Espresso*, 14 dicembre 1975, p. 106. → SB
- [54] “La bisbetica ha perso un’ala” [recensione ai clowns Maccloma di Parigi al Teatrocirco Spaziozero; e a *The Shrew*, da *La bisbetica domata* di W. Shakespeare, riduzione e regia di C. Marowitz, Open Space Theater, con T. Holt e M. Tierney, al Nuovo Teatro in Trastevere], *L'Espresso*, 21 dicembre 1975, pp. 93 e 95. → SB
- 1976
- [SVV]
- [1] “Introduzione” a L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*, Rizzoli, Milano 1976, pp. 5–8.
- [2] Nota introduttiva a E. Cavalli, *Naja tripudians. Poesie*, Marsilio, Venezia 1976, pp. 3–4. → 2000.2
- [3] “Un progetto di vita” [poesia], A. Perilli, *Un progetto di vita* (quattro acqueforti e acquetinte), Linea Settanta, Roma 1976. → AB; PPU
- [4] “Il processo di Franz Kafka” [testo dello spettacolo allestito dalla Cooperativa Teatro Mobile, diretta da G. Bosetti, nella stagione teatrale 1975–76], Antèditore, Verona 1976.
- [5] “Un affiatato quartetto”, prefazione a *Blok, Majakovskij, Esenin, Pasternak, Bene!*, appunti dell’Ufficio stampa della RAI, Roma 1976.
- [6] “Ròzanov: ricognizione nel suo sottosuolo”, postfazione a V. Rozanov, *Foglie cadute. Solitaria. Prima cesta. Una cosa mortale*, a cura di A. Pescetto, Adelphi, Milano 1976, pp. 409–489. → SFB
- [7] “Su Kolár”, presentazione a J. Kolár, *Collages*, Einaudi, Torino 1976, pp. 3–41. → SFB; SO
- [8] “Goldoni va in accelerato” [recensione a: C. Goldoni, *L'impresario delle Smirne*, regia di G. Cobelli, scene di G. Bignardi, con F. Benedetti, E. Bonucci, N. Castelnovo, A. Francini, E. Groggia, A. Lupo, M. Monti, M. Ubaldi, al Valle], *L'Espresso*, 4 gennaio 1976, pp. 49–51. → SB
- [9] “Dodici vecchie gambe dodici” [recensione a: I. Terzoli e E. Vaime, *Felicitumta*, regia di P. Garinei e S. Giovannini, coreografie di G. Landi, scene di G. Coltellacci, con G. Bramieri, al Sistina], *L'Espresso*, 11 gennaio 1976, pp. 56–57. → SB
- [10] “Pirandello balla il woogie” [recensione a: *Il fu Mattia Pascal*, dal romanzo di L. Pirandello, riduzione di T. Kezich, regia di L. Squarzina, scene di G. Padovani, con G. Albertazzi, M. De Marchi, G. Galavotti, C. Reali, L. Volonghi; e a G. Pirandello, *Pensaci, Giacomino!*, regia di M. Ferrero, costumi di M. Giorsi, con M. Chiochio, M. Guardabassi, C. Gherardi, S. Randone, A. Senarica], *L'Espresso*, 18 gennaio 1976, pp. 58–59. → SB
- [11] “Che donnina, quell’Amleto” [recensione all’*Amleto* di C. Bene, con L. Mancinelli e L. Mezzanotte], *L'Espresso*, 25 gennaio 1976, p. 55. → SB
- [12] “Due sederi targati Forlì” [recensione a: *Locus solus* di M. Perlino, costumi di A. Aglioti, al Teatro Attico; e a *Lumière Cinématographie* di G. Sepe, musiche di S. Marcucci, con U. Fungareggi, alla Comunità; accenno al precedente spettacolo di G. Sepe, *Hermann*, musica di S. Marcucci, con F. Cioffi], *L'Espresso*, 1 febbraio 1976, p. 63. → SB
- [13] “Il ciliegio mio è più bianco” [ancora su A. Čechov, *Il giardino dei ciliegi*, regia di G. Strehler], *L'Espresso*, 8 febbraio 1976, p. 68. → SB
- [14] “Stenolux per la bambina Daria” [poesie], *La fiera letteraria*, 8 febbraio 1976, p. 1. → AB; PPU
- [15] “Spoon River fra i palazzi” [recensione a: T. Wilder, *La piccola città*, con inserti da E. Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, Gli Associati, regia di G. Sbragia, scene di G. Polidori, con L. Fo, P. Mannoni, R. Ridoni, G. e M. Sbragia, al Valle, e a *Solitaire Solidaire*, di B. Mazzali, Il Patagrappo, con D. Bezzi, all’Alberico], *L'Espresso*, 15 febbraio 1976, pp. 71 e 73. → SB
- [16] “Zio Vanja fa un po’ il clown” [recensione a: A. Čechov, *Zio Vanja*, Gli Associati, regia di V. Puecher, scene e costumi di V. Rossi, con G. Bartolucci, V. Ciangottini, S. Fantoni, V. Fortunato, G. Garko, N. Pepe, al Quirino], *L'Espresso*, 22 febbraio 1976, pp. 63–64. → SB
- [17] “Dostoevskij ora lo picchia” [recensione a: *Uomo e sottosuolo*, da testi di Dostoevskij e Černyševskij, scritto, diretto e interpretato da G. Albertazzi, scene di P. Tommasi, con M. De Marchi, C. De Carolis, E. Pozzi; cenno alla *Carmen* di Pippo Di Marca, a Spaziouno; recensione a: *Lo spirito del giardino delle erbacce*, Il Carrozzone, a Spaziouno], *L'Espresso*, 29 febbraio 1976, pp. 69 e 71. → SB
- [18] “È morto uno spettatore: io” [recensione a: *Grandi amori e altri affanni*, di R. Reim, al Sangenesio; a P. B. Bertoli, *L'elogio della pazzia*, regia di J. Quaglio, scene di U. Bertacca, con F. R. Coluzzi, C. Croccolo, P. De Clara; a J. Triana, *La notte degli assassini*, Gruppo Scenaperta, regia di D. Lombardo, alla Comunità; e a *Tingel-Tangel*, scenette di K. Valentin, regia di M. Parodi, con M. De Rossi], *L'Espresso*, 7 marzo 1976, pp. 73–75. → SB
- [19] “Va’ in scena, svestiti e taci” [recensione a: S. Cappelli, *Appuntamento con la Signorina Celeste*, regia di S. Blasi, scene di G. Polidori, musica di B. Nicolai, con E. Aldini, R. Calderoni, P. Ferrari, O. Villi, al Valle; e al recital di poesie di V. Majakovskij di M. Francis, all’Incontro], *L'Espresso*, 14 marzo 1976, pp. 73–74. → SB
- [20] “Una cena all’arma bianca” [recensione a: A. Ayckbourn, *Norman ai tuoi ginocchi*, traduzione di F. Valeri, regia di F. Crivelli, con F. De Ceresa, M. Malfatti, U. Orsini, C. Pani, P. Pitagora, V. Valeri, al Quirino; e a *Ex-sistenza (Walter Branchi come stai?)*, azioni mimiche di G. Varetto, musiche di J. Heinemann, al Salone Alberico], *L'Espresso*, 4 aprile 1976, pp. 89–90. → SB
- [21] “Zaum-zaum, urlò la Betia” [recensione a: Ruzante, *La Betia*, diretto e interpretato da F. Parenti, con R. Azim, G. Melazzi, P. Pavini; e a *Zaum*, Gruppo Altro, diretto da A. Perilli], *L'Espresso*, 11 aprile 1976, pp. 96–97. → SB
- [22] “Tutti i petali della Rosa” [recensione a: V. Faggi e L. Squarzina, *Rosa Luxemburg*, Teatro Stabile di Genova, regia di L. Squarzina, scene di G. Padovani, con O. Antonutti, A. Asti, A. Haber, C. Milli, G. Padovani], *L'Espresso*, 18 aprile 1976, pp. 96–97. → SB
- [23] “Ma lui non somigliava affatto a Rigoletto” [nota sul *Majakovskij* televisivo], *L'Espresso*, 25 aprile 1976, p. 74. → SB

- [24] “Ora Faust fa il disk-jockey” [recensione a: A. Trionfo – L. Salvetti, *Marlowe-burlesque*, regia di A. Trionfo, scene di E. Luzzati, con C. Bene e F. Branciaroli, all’Argentina; e a E. Ibsen, *Il costruttore Solness*, regia di F. Piccoli, con R. Vallone, al Valle], Ivi, pp. 120–121. → SB
- [25] “Balzac si spella le mani” [recensione a: C. Goldoni, *Il feudatario*, regia di M. Scaparro, scene di R. Francia, con A. Ceccarello, N. Greco, A. Innocenti, P. Micol, al Teatro delle Arti; e a E. . . con. . . Balzac, Gruppo Le Parole Le Cose, regia di L. Poli, all’Alberico], *L’Espresso*, 2 maggio 1976, p. 120. → SB
- [26] “Euclide non balla il rock” [recensione a: S. I. Witkiewicz, *Il pazzo e la monaca*, regia di J. Salinas, Teatro in Trastevere; a *Chi? Dio? La Poesia? Misteriosamente. . .* di D. Sannini, all’Alberico; e a *La bbedda chembagni*, L’Anonima G. R., all’Alberichino], *L’Espresso*, 9 maggio 1976, pp. 119 e 121. → SB
- [27] “La capanna dello zio Otello” [recensione a: W. Shakespeare, *Otello*, traduzione di A. Dallagiacomina, regia di G. Lavia, con E. Carta, M. Foschi, R. Herlitzka, C. Puglisi; e a *Don Giovanni*, due testi di A. Puškin [*Il barone avaro* e *Il convitato di pietra*] messi in scena da V. Orfeo, con M. Morosini e T. Tiffez, a Spaziouno], *L’Espresso*, 16 maggio 1976, p. 119. → SB
- [28] “Voglio ridere, vado al comizio” [recensione a: *Sipario ducale*, dal romanzo di P. Volponi, adattamento di V. Cerami, regia di F. Enriquez, scene di P. Tommasi, con G. Barra, P. Bonacelli, P. Graziosi, F. Muzio, V. Moriconi; e a D. Fo, *Mistero buffo*, con F. Rame, al Teatro Tenda], *L’Espresso*, 23 maggio 1976, pp. 113–114. → SB
- [29] “Dott. Marceau e Mr. Bip” [recensione alle pantomime di M. Marceau al Teatro Olimpico e a *Bert Kurt Raffaele & Company*, recital di L. Mastelloni, all’Alberichino], *L’Espresso*, 30 maggio 1976, pp. 133 e 136. → SB
- [30] “Chi ha visto passare Amleto” [sugli spettacoli di P. Peragallo e L. De Berardinis per il decimo anniversario della loro attività, all’Alberico, e in particolare *La faticosa messinscena dell’Amleto di Shakespeare* e *King lacreme Lear napulitano*], *L’Espresso*, 6 giugno 1976, pp. 108 e 110. → SB
- [31] “Ballando il tomba-tomba!” [recensione a: L. Pirandello, *L’uomo, la bestia, la virtù*, regia di C. Cecchi, scene di S. Tramonti, con R. Benvenuto, M. Confalone, L. De Santis, C. Monni, A. Sassi, al Flaiano; e a P. C. de Marivaux, *La doppia incostanza*, traduzione di M. Moretti, regia di A. Zucchi, con M. Bax, al Teatro in Trastevere], *L’Espresso*, 13 giugno 1976, pp. 107–108. → SB
- [32] “Brava persona quel Teseo” [Siracusa, Teatro Greco, XXIV ciclo di spettacoli classici: Sofocle, *Edipo a Colono*, traduzione di M. Gigante, regia di A. Trionfo, costumi di S. Cali, con F. Benedetti, N. Garay, A. Matteuzzi, B. Valmorin, N. Vassallo], *L’Espresso*, 20 giugno 1976, pp. 106–107. → SB
- [33] “Come Fanfani, però più basso” [recensione a: *Fanfani rapito*, “show elettorale” scritto, diretto e interpretato da D. Fo al Teatrotenda; a *Buon appetito, Mr. Hyde*, di N. De Tollis, alla Comunità; e a *Hoffmann*, ispirato a E. T. A. Hoffmann e J. Offenbach, testo e interpretazione di M. Piani, regia di L. Piani, al Belli], *L’Espresso*, 27 giugno 1976, pp. 95 e 97. → SB
- [34] “Shakespeare si misura il frac” [recensione a: W. Shakespeare, *Sogno di una notte di mezza estate*, compa-
- gnia Il Cigno, regia di G. Lombardo Radice, con M. Bosco, M. Garroni, M. Molfesi, M. Renzullo, P. Terreno, a Spaziouno], *L’Espresso*, 4 luglio 1976, pp. 81–82. → SB
- [35] “Il diavolo e il biliardino” [Festival dei Due Mondi di Spoleto: recensione a: D. Diderot, *Le neveu de Rameau*, regia di J. –M. Simon, scene di E. Carcano, con J. –M. Bory e P. Clevenot, alla Chiesa di S. Nicolò; e al recital di H. Pagani *Pitture e Megalopolis*, al Teatro Romano], *L’Espresso*, 11 luglio 1976, pp. 78–79. → SB
- [36] “Il tam-tam di lady Macbeth” [Festival dei Due Mondi di Spoleto, recensione a: *Umabatha*, dal *Macbeth* di W. Shakespeare, scritto, diretto e interpretato da W. Mso-mi, compagnia zulu, al Teatro Romano; e a *Mummen-schanz*, spettacolo mimico di A. Bossard, F. Frassetto, B. Schurch], *L’Espresso*, 25 luglio 1976, pp. 72–73. → SB
- [37] “Iamme, disse Cenerentola” [Festival dei Due Mondi di Spoleto: recensione a: *La gatta Cenerentola*, ispirata al *Pentamerone* di F. Basile, scritto e diretto da R. De Simone, La Nuova Compagnia di Canto Popolare, costumi di O. Nicoletti, con G. Barra e F. Vetere, al Teatro Nuovo], *L’Espresso*, 8 agosto 1976, pp. 59–60. → SB
- [38] “Al festival dei vecchietti” [spettacoli di Monticchiello: recensione all’“autodramma” di M. Guidotti, *Vieta-to invecchiare*, Compagnia Popolare del Teatro Povero, regia di A. Della Giovampaola, con A. Mangiavacchi], *L’Espresso*, 15 agosto 1976, p. 43. → SB
- [39] “Tre ruffiani a Mitilene” [recensione a: W. Shakespeare, *Pericle principe di Tiro*, tradotto e interpretato da G. Albertazzi, regia di G. Cobelli, scene di P. Tommasi, con E. Groggia e L. Tanziani, al Teatro Romano di Ostia Antica], *L’Espresso*, 22 agosto 1976, pp. 43–44. → SB
- [40] “La sinagoga in lacrime” [recensione a: *Quarry*, opera in tre movimenti musicata, diretta e interpretata da M. Monk, gruppo The House, al Teatro Goldoni di Firenze], *L’Espresso*, 19 settembre 1976, pp. 98–99. → SB
- [41] “Se 5 ore vi sembran poche. . .” [recensione a: *Einstein on the Beach* di R. Wilson, musica di P. Glass, con L. Childs, Venezia, Teatro La Fenice], *L’Espresso*, 26 settembre 1976, p. 86. → SB
- [42] “E Einstein gridò: ssst” (ancora sull’*Einstein*, e in genere sul teatro, di R. Wilson), *L’Espresso*, 3 ottobre 1976, pp. 106–107. → SB
- [43] “Spunta la fiaba a Marechiaro” (ancora su *La gatta Cenerentola*, ora al Valle], *L’Espresso*, 10 ottobre 1976, pp. 122–123. → SB
- [44] “Il clown ha perso il pelo” [sul circo, in margine allo spettacolo del tendone di C. Togni, a Piazzale Clodio], *L’Espresso*, 17 ottobre 1976, pp. 124 e 126. → SB
- [45] “Sei personaggi cercano regista” [recensione a: L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d’autore*, diretto e interpretato da G. Bosetti, costumi di S. D’Osimo, con M. Bonfigli, P. Milani, L. Savorani, al Quirino; e al monologo *Senza patente*, regia di B. Mazzali, con R. Di Lucia, all’Alberichino], *L’Espresso*, 24 ottobre 1976, pp. 125, 127 e 129. → SB
- [46] “Farsa in un atto e 100 urlì” [recensione a: *Fosca*, riduzione teatrale del romanzo di I. U. Tarchetti, messa in scena da G. Varetto, con G. O’ Brien, al Teatro Odradek; e a E. Ibsen, *La donna del mare*, con L. Alfonsi e R. Lupi, al Valle], *L’Espresso*, 31 ottobre 1976, pp. 140 e 142. → SB
- [47] “Sbadigli e troppe grida” [recensione a: M. De Ghelde-

- rode, *Barabba*, traduzione di P. B. Bartoli, regia di J. Quaglio, con C. Hintermann, A. Pierfederici, A. Salines, alle Arti; e ad un montaggio biografico di N. Saponaro su Rocco Scotellaro, regia di B. Cirino, al Teatrotenda], *L'Espresso*, 7 novembre 1976, p. 140. → SB
- [48] “Che ridere, c'è la rivoluzione” [recensione a: N. Erdmann, *Il mandato*, Gruppo della Rocca, regia di E. Maruccci, scene di L. Ghiglia, musiche di N. Piovani, con D. Aslanidis, M. Bartoli, E. Bisetti, D. Cantarelli, S. De Santis, A. Mendolia, A. Piccardi, al Valle], *L'Espresso*, 14 novembre 1976, pp. 132–133. → SB
- [49] “Plauto formato Primavalle” [recensione a: P. P. Pasolini, *Il vantone*, riduzione dal *Miles gloriosus* di Plauto, Teatro di Roma, regia di L. Squarzina, scene di B. Garofalo, con G. Bonagura, L. de Santis, G. Marchetti, C. Puglisi, M. Scaccia, L. Solfizi, F. Tamantini, all'Argentina; e ancora sul *Mandato* di Erdman, regia di E. Maruccci], *L'Espresso*, 21 novembre 1976, pp. 138–139. → SB
- [50] “C'è una parola di più. Anzi cento” [recensione a: H. Pinter, *Terra di nessuno*, traduzione di C. Garboli, E. Nissim, R. Valli, interpretato e diretto da G. De Lullo, con M. Avogadro, A. Meschini, R. Valli, all'Eliseo; e allo spettacolo di mimo di D. Formica, all'Alberichino], *L'Espresso*, 28 novembre 1976, pp. 134–135. → SB
- [51] “Indovina chi è il papà” [recensione a: I. Fiastrri, *Amori miei*, diretto da P. Garinei e S. Giovannini, con M. G. Buccella, D. Del Prete, G. Tedeschi, O. Vanoni, al Sistina; e a *Giovanni Episcopo*, da G. D'Annunzio, trascrizione teatrale di F. Scaglia e A. Trionfo, regia di A. Trionfo, con G. Mauri e R. Sturno, al Valle], *L'Espresso*, 5 dicembre 1976, pp. 132 e 137. → SB
- [52] “Che buffone! Mi fa piangere” [recensione a: W. Shakespeare, *Le allegre comari di Windsor*, traduzione e regia di O. Costa Giovangigli, con R. Bondini, T. Buazzelli, P. Cei, G. Giachetti, G. Ombuen, G. Pellizzi, al Quirino; e a A. Petito, *Pascariello surdato cunedato e Francesca da Rimini*, regia di G. Magliulo, scene di G. Nonnis, con A. e C. Giuffrè, alle Arti], *L'Espresso*, 12 dicembre 1976, p. 140. → SB
- [53] “Caligola va al night” [recensione a: A. Valdarnini, *Caligola*, regia di A. Trionfo, con F. Accolla, L. Guerrieri, A. Reggiani, O. Ruggieri, al Parioli; e a A. Jarry, *Ubu re*, Teatro della Convenzione, regia di V. Valoriani, con C. Noci e M. Pachi, al Belli], *L'Espresso*, 19 dicembre 1976, pp. 140 e 142. → SB
- [54] “In quell'uomo palpita un robot” [recensione a: F. Cesaretti, *La difficoltà iniziale*, regia di M. Scaparro, scene di B. Garofalo, musica di G. Gaslini, con B. Buccellato, M. Mercatali, P. Micol; e a V. Chlebnikov, *Lo sbaglio della Signorina Morte*, regia di B. Mazzali, con R. Di Lucia], *L'Espresso*, 26 dicembre 1976, p. 95. → SB
- [3] “È di scena l'abito” [risposta a un'inchiesta su “Spettacolo '77: costumi e costumisti”, raccolta al magnetofono a cura di L. Lo Pinto], *Vogue*, Milano, gennaio 1977, p. 138. → SO
- [4] “Le 120 giornate di Proust” [recensione a: L. Pirandello, *Il giuoco delle parti*, regia di G. De Lullo, scene di P. L. Pizzi, con A. Bertolucci, D. Formica, G. Tozzi, R. Valli, all'Eliseo; e a *Proust*, di G. Vasilicò, dalla *Recherche* e dalla biografia di M. Proust, al Beat 72], *L'Espresso*, 9 gennaio 1977, pp. 59–61. → SB
- [5] “Perversi, ma senza peccato” [recensione a: W. Shakespeare, *Misura per misura*, traduzione e regia di L. Squarzina, scene di E. Luzzati, con G. Lavia, O. Piccolo, M. Scaccia, M. R. Tavolucci, L. Vannucchi, all'Argentina], *L'Espresso*, 16 gennaio 1977, pp. 76–77. → SB
- [6] “Faust aspetta un bimbo” [recensione a: F. Wedekind, *Franziska*, regia di G. Nanni, scene di K. Dettori, con M. Barabani, L. Corsani, M. Kustermann, M. Sassi, al Teatro in Trastevere], *L'Espresso*, 23 gennaio 1977, pp. 70–71. → SB
- [7] “Cinque estratti di donna” [recensione a: E. Bond, *Lear*, traduzione di A. Saporì e J. Lane, Teatro stabile dell'Aquila, regia di A. Calenda, scene di M. Ceroli e G. Fini, costumi di A. Danòn, con F. Benedetti, G. Fortebraccio, S. Salvi, I. Sonni; e a *Liquidi*, monologo scritto e interpretato da L. Poli, all'Alberichino], *L'Espresso*, 30 gennaio 1977, pp. 75–76. → SB
- [8] “Cecco Beppe e il suo Messia” [recensione a: *L'idealista*, da un racconto di I. Cankar, adattamento teatrale di F. Tomizza, Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, regia di F. Macedonio, scene e costumi di S. D'Osimo, con M. Bartolini, C. Cataneo, L. Negroni, C. Pani, al Valle], *L'Espresso*, 6 febbraio 1977, pp. 76–78. → SB
- [9] “Frana sul monte Shakespeare” [recensione a: *Romeo e Giulietta*, da W. Shakespeare, scritto, diretto e interpretato da C. Bene, musiche di L. Zito, con L. Bosisio, B. Lericì, L. Mancinelli, al Quirino], *L'Espresso*, 13 febbraio 1977, pp. 78–79. → SB
- [10] “La squarto un po'? Sono Jack” [recensione a: F. Wedekind, *Lulu*, riduzione di R. Lericì, regia di L. Salveti, scena di S. Cali, musiche di I. Stravinskij, con F. Alpestre, M. Mercatali, B. Valmorin, al Belli], *L'Espresso*, 20 febbraio 1977, p. 78. → SB
- [11] “Che bellezza far fuori papà!” [recensione a: W. Shakespeare, *Macbeth*, traduzione di L. Lombardo Radice, regia di G. Lombardo Radice, con S. Marconi e P. Terreno, al Teatro in Trastevere], *L'Espresso*, 27 febbraio 1977, pp. 79–80. → SB
- [12] “E gli sferrò un colpo di sonno” [recensione a: E. Flaiano, *La conversazione continuamente interrotta e La donna nell'armadio*, regia di L. Salce, con G. Albertazzi, G. Antonini, G. Bonagura, S. Di Giulio, M. Maranzana, E. Pozzi, F. Tamantini, all'Argentina; e a G. Büchner, *La morte di Danton*, traduzione di L. Codignola, Gli Associati, regia di G. Sbragia, scene di G. Polidori, con A. Ballerio, S. Fantoni, P. Giuranna, G. Sbragia, al Valle], *L'Espresso*, 6 marzo 1977, pp. 86–87. → SB
- [13] “Vestire gli indiani. Atto I” [recensione a: L. Pirandello, *Vestire gli ignudi*, regia di M. Missiroli, scene di G. Bignardi, costumi di E. Mannini, con A. Bertorelli, G. Ferzetti, A. M. Guarnieri, R. Penna, G. Piaz, L. Virgilio, al Quirino], *L'Espresso*, 13 marzo 1977, p. 114. → SB

1977

[AB]

- [1] “Il teatro del giovane Blok (note di regia)”, prefazione a A. Blok, *Drammi lirici*, traduzione di S. Leone e S. Pescatori, Einaudi, Torino 1977, pp. V–XVIII.
- [2] “Play Majakovskij”, *Rossija/Russia*, 3, Einaudi, Torino 1977, pp. 15–28. → SFB

- [14] “Zitti, arriva il Cavaliere” [recensione a: C. Goldoni, *Il campiello*, regia di G. Strehler, scene di L. Damiani, con M. Esdra, A. Maestri, A. Millo, D. Perego, E. Valente], *L'Espresso*, 20 marzo 1977, pp. 100 e 103. → SB
- [15] “Il circo va a teatro” [recensione a: V. Franceschi, *L'amleto non si può fare*, cooperativa Nuova Scena, regia di F. Macedonio, con V. Magli e C. Zinelli, al Belli], *L'Espresso*, 27 marzo 1977, p. 96. → SB
- [16] “La fantesca a orologeria” [recensione a: V. Alfieri, *Rosmunda*, regia di P. Poli, musiche di J. Perrotin, con M. Messeri e P. Poli, all'Alberichino; e a G. Della Porta, *La Fantesca*, adattato e diretto da A. Fersen, Teatro Stabile di Bologna, scene di E. Luzzati, con A. Battain, O. Gherardi, C. Stagnaro, T. Travaglini, V. Zerniz], *L'Espresso*, 3 aprile 1977, pp. 119 e 121. → SB
- [17] “Vorrei un Ufo on the rocks” [recensione a: A. Strindberg, *Il padre*, traduzione di L. Codignola, regia di G. Lavia, musiche di G. Gaslini, con A. Baggi, M. Foschi, G. Lavia, V. Polverosi, al Valle; e a *In Albis*, di G. Sepe, scene di U. Bertacca], *L'Espresso*, 10 aprile 1977, pp. 115–116. → SB
- [18] “Don Giovanni piccolo piccolo” [recensione a: Molière, *Don Giovanni*, traduzione di V. Sermoniti, Teatro Stabile di Torino, regia di M. Missiroli, costumi di E. Mannini, scene di G. Bignardi, con G. Barra, P. Bonacelli, G. Brogi, C. Gelli, M. T. Martino, all'Argentina], *L'Espresso*, 17 aprile 1977, p. 124. → SB
- [19] “Il primattore è un muro” [recensione a: uno spettacolo mimico di C. Remondi e R. Caporossi, al Teatro in Trastevere; al monologo di U. Simonetta, *Sta per venire la rivoluzione e non ho niente da mettermi*, interpretato da L. Cerini, all'Alberichino], *L'Espresso*, 24 aprile 1977, pp. 124 e 126. → SB
- [20] “Zitella, vergine e censurata” [recensione a: G. Testori, *L'Arielda*, Il Pierlombardo, regia di A. R. Shammah, con G. Battezzato, V. D'Obici, C. Ferrario, B. Marchese, I. Meda, H. M. Renzi, L. Rossi, al Valle; cenno a G. Testori, *Edipus*, appena pubblicato da Rizzoli; cenno a B. Slade, *Fra un anno alla stessa ora*, al Quirino; recensione a: H. Miklos, *I lanciatori di coltelli*, diretto e interpretato da A. Salines, costumi di G. Bignardi, con M. Malfatti, alle Arti], *L'Espresso*, 1 maggio 1977, pp. 105–106. → SB
- [21] “Il Sognatore ha letto Blok” [recensione a: F. Dostoevskij, *Le notti bianche*, adattato [con inserti da *Balagančik* e da poesie di A. Blok], diretto e interpretato da F. Enriquez, scene di S. Tramonti, musiche di Šostakovič, con V. Moriconi, M. Palazzini, P. Pigozzi, A. Scaramuzza], *L'Espresso*, 8 maggio 1977, p. 121. → SB
- [22] “Una burla chiamata storia” [recensione a: *Il consiglio d'Egitto*, dal romanzo di L. Sciascia, adattamento di G. De Chiara, Teatro Stabile di Catania, regia di L. Pugelli, con T. Ferro, T. Musumeci, all'Argentina; e a un collage delle varie varianti del *Mahagonny* di B. Brecht e K. Weill, Cooperativa dell'Atto, regia di V. Puecher, con E. Gambarini e D. Lumini, al Valle], *L'Espresso*, 15 maggio 1977, pp. 132–134. → SB
- [23] “Ti faccio uno sfregio così” [recensione a: *I vermi*, dal romanzo di F. Mastriani, regia di A. Pugliese, musiche di N. Piovani, scene di B. Garofalo, con T. Bianco, F. De Roma, N. Di Lerna, G. Marzano, A. Pagano, M. Scarpetta, al Flaiano; e a *Vita, morte e miracoli*, monologo interpretato da M. Messeri, all'Alberichino], *L'Espresso*, 22 maggio 1977, pp. 122, 123 e 125. → SB
- [24] “Brecht canta a Piedigrotta” [recensione a: *L'asociale*, da *Baal* di B. Brecht, adattamento di G. Polacco e V. Orfeo, diretto e interpretato da V. Orfeo, al Flaiano; cenno a B. Brecht, *Le nozze dei piccoli borghesi*, regia di M. Parodi], *L'Espresso*, 29 maggio 1977, pp. 137 e 140. → SB
- [25] “Meglio di me, ci sono io” [recensione a: *Gassman: Sette giorni all'asta*, con A. Cucari e V. Gassman], *L'Espresso*, 5 giugno 1977, pp. 132 e 135. → SB
- [26] “Che caldo, ho visto Cechov” [recensione a: A. Strindberg, *Il pellicano*, regia di M. Mezzadri, con D. Bartolucci, M. Fenoglio, M. Mezzadri, L. Mezzanotte, F. Sangermano, alle Arti; a A. Čechov, *Una proposta di matrimonio*, regia di D. Costantini, con N. Amadio, P. De Manincor, D. Sannini, all'Alberichino; e al monologo di D. Sannini *Io e Majakovskij*, all'Alberichino], *L'Espresso*, 12 giugno 1977, pp. 123, 125 e 127. → SB
- [27] “Cosa c'entra Majakovskij?” [recensione a: V. Majakovskij, *Vladimir Majakovskij*, regia di N. De Tollis, a Spaziouno], *L'Espresso*, 19 giugno 1977, pp. 127, 129 e 133. → SB
- [28] “Ecuba mon amour” [recensione a: Euripide, *Le Troiane*, Compagnia Waseda Sho-Gekijo, regia di Tadashi Suzuki, con Kayoko Shiraishi, al Teatrotenda; e a *Signor Presidente*, caricatura politica ispirata a un romanzo di M. A. Asturias, regia di C. Giménez, Compagnia Rajatabla dell'Ateneo di Caracas, al Teatro in Trastevere], *L'Espresso*, 26 giugno 1977, pp. 125–126. → SB
- [29] “Nel cilindro del sig. Altro” [recensione a: *Ics*, del Gruppo Altro, diretto da A. Perilli], *L'Espresso*, 3 luglio 1977, pp. 91–92. → SB
- [30] “Ridi Bulgakov, pagliaccio” [recensione a: *I pazienti*, fantasia su temi di *Il Maestro e Margherita* di M. Bulgakov, gruppo polacco Stu, regia di K. Jasiński], *L'Espresso*, 10 luglio 1977, pp. 107–109. → SB
- [31] “Lazzarino, re di Utopia” [Festival dei Due Mondi di Spoleto: recensione a: G. Celli, *Vita e meravigliose avventure di Lazzarino da Tormes*, Gruppo della Rocca, regia di E. Marcucci, costumi di L. Ghiglia, musiche di N. Piovani, con M. Bartoli, D. Cantarelli, alla Chiesa di San Nicolò], *L'Espresso*, 17 luglio 1977, p. 78. → SB
- [32] “Un tuffo nel bicchiere” [recensione al concerto rock di Jango Edwards, coi suoi The Friends Roadshow, al Teatrotenda; e a *Fagioli*, della San Francisco Mime Troup, sempre al Teatrotenda], *L'Espresso*, 24 luglio 1977, pp. 71–72. → SB
- [33] “Simplicissimus ma non tanto” [Festival dei Due Mondi di Spoleto: recensione a: *Trio per Samuel Beckett* [1. *Quella volta*; 2. *Passi*; 3. *Di Joe*], regia di R. Valli, con D. Formica e L. Rossi, al Teatrino delle Sette; e a *Simplicissimus*, da H. J. C. von Grimmelshausen, regia di A. Trionfo, con A. Giordana, alla Chiesa di San Nicolò], *L'Espresso*, 31 luglio 1977, pp. 77–78. → SB
- [34] “Nell'Etna arde un filosofo” [recensione a: J. C. F. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, Il Patagrappo, regia di B. Mazzali, con R. Di Lucia, all'Alberico; cenno a *Courage* di J. Savary, al Teatrotenda], *L'Espresso*, 7 agosto 1977, pp. 67–68. → SB
- [35] “In principio era Odradek” [poesia], A. Perilli, *Lo spazio della pittura dal 1947 al 1977*, Comune, Trissino, poi Galleria 2RC, Milano, 1977. ← 1975.3; PPU

1978

[SFB]

- [1] M. Lunetta, *Sintassi dell'altrove. Conversazioni e interviste letterarie*, Lalli, Poggibonsi 1978 [alle pp. 112–117, con il titolo “Angelo Maria Ripellino. Sul trapezio del linguaggio”, intervista datata 15 gennaio 1973].

1979

- [1] “Verrà il mio giorno e altre poesie inedite” [Non era questo il mio poeta [→ 1986.2; SC]; Da quando Dio mi ha abbandonato [→ 1986.2 SC]; Questi detriti di un grande giuoco [→ 1986.2; SC]; Il vecchio, il giovane e le mele di Merano [→ 1986.2; SC; P]], *Nuova rivista europea*, 1979, 10–11 [con una sezione monografica “Omaggio a Ripellino”, pp. 71–132, che include importanti documenti, fra i quali una lettera di Pasternak a Ripellino, fotografie e testimonianze], pp. 76–78 → PPU
- [2] “Il cilindro di Esènin”, Ivi, pp. 83–94.
- [3] Traduzione [insieme a E. Ripellino] di V. Holan, “Gordàna: domani” [dal poema *Toskàna*], Ivi, pp. 95–96. → 1983.1
- [4] Lettere a Gabriella Di Milia (dal sanatorio di Dobříš: 18 settembre 1965; 1 novembre 1965), Ivi, pp. 124–125.

1980

- [1] “Non è morta la dignità degli uomini” [→ 1986.2; SC] [poesia], *Nuova rivista europea*, 1980, 18, p. 40 → PPU
- [2] “Cola succo di mirtillo dalle vene di Pierrot” [tratto da un corso su A. Blok [*Petruška & C.*] tenuto nell’anno accademico 1970–71 all’università di Roma], *La Repubblica*, 28 novembre 1980, p. 16.

1981

[SPC²]

- [1] “La vecchina” [poesia], *Stilb*, 1981, 2, p. 64. → SC; P; PPU
- [2] “Majakovskij ride, Majakovskij piange” [con una nota di R. Giuliani], *Stilb*, 1981, 5, pp. 23–29. → AF
- [3] “Storia inedita di due clowns” [stralcio dallo studio inedito sul Teatro Liberato], *Nuova rivista europea*, 1981, 22, pp. 79–88 [in calce alle pp. 80–81, nota di E. Ripellino].

1983

- [1] Traduzione [insieme a E. Ripellino] di V. Holan, *Una notte con Ofelia*, saggio introduttivo di V. Justl, Einaudi, Torino 1983. Si veda 1979.3

1985

- [1] “Canto sotto la pioggia”; “Uomini che dormono”; “Paradiso delle cicale”; “Epigrafe su Ettore di Troia” [poesie],

“Appendice” a F. De Nicola, “Sulla poesia di Angelo Maria Ripellino”, *Operai di sogni. La poesia del Novecento in Sicilia*. Atti del Convegno nazionale di studi e ricerche, patrocinato dal Comune di Randazzo e organizzato dalla Sezione italiana di “Letteratura Amica” Randazzo, 10, 11 e 12 novembre 1984, a cura di G. Raboni, Comune di Randazzo [Alfa Grafica Sgroi], Catania 1985, pp. 161–181. ← 1941.3 e 1942.5

1986

- [1] “Di me, delle mie sinfoniette”, con un ricordo di G. Spagnoletti, *L’ozio*, 1986, 1, pp. 10–12. → SC; P
- [2] Poesie [Non era questo il mio poeta [← 1979.1; → SC]; Da quando Dio mi ha abbandonato [← 1979.1; → SC]; Questi detriti di un grande giuoco [← 1979.1; → SC]; Il vecchio, il giovane e le mele di Merano [← 1979.1; → SC; P]; La vecchina [← 1981.1; → SC; P]; Come invecchia ogni rigo... [→ SC]; Nel mio levigato silenzio [→ SC]; Un dolce pastello [→ SC]; La dignità degli uomini [← 1980.1; → SC]; E domani? [→ SC]], Ivi, pp. 13–24 → PPU

1987

[AF; SC]

1988

[FP]

1989

[SB]

- [1] “Lettera agli anziani” [1968], A. Fo, *Al teatro d’Alvernia. Con otto numeri di Angelo Maria Ripellino*, Theatrum mundi, Palermo 1989, p. 66. → 1990.5;

1990

[P]

- [1] Poesie giovanili [Amica canzone; Noi scendiamo le scale del calendario; Dopo l’avemaria, sulla scacchiera dei vetri; Quest’albero ride come un vecchio ebreo; Poesia scritta a Villa Borghese; Agosto getterà, come il diluvio; L’alba d’estate pone al capezzale; Ricordo il volo straziante dei gabbiani; Cimitero di Vyšehrad; O Berounka; Trionfo della primavera; Previsioni metereologiche], a cura e con una nota di A. Pane, *Idra*, 1990, 1, pp. 97–138 → PPU
- [2] “Paesaggio umbro; Momenti lirici” [poesie], A. Pane, “Il ‘primo tempo’ di Angelo Maria Ripellino”, *Letteratura Italiana Contemporanea*, 1990, 30, pp. 317–337. ← 1940.1; 1940.2; → PPU

[3] “Neve e mitologia” [poemetto giovanile inedito], a cura e con una nota di A. Pane, *Molloy*, 1990, 8–9, p. 2 → PPU

[4] Lettera a Luciano Fabiani [4 luglio 1977], *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Siena*, 1990, 11, pp. 238–239.

[5] “Lettera agli anziani” [1968], Ivi, pp. 239–240. ← 1989.1

1992

[1] “Storia di due clowns” [stralcio dallo studio inedito sul Teatro Liberato], a cura e con una nota di D. Amici Burato, *Tèchne*, 1992 [nuova serie], 4, pp. 9–18.

1993

[1] “Tre poesie ritrovate” [Tempesta di neve; Acqua torbida, febbre; Scintilla la città di manifesti e insegne], a cura e con una nota di A. Pane, *Poesia*, 1993, 68, pp. 17–20 → PPU

1994

[1] “Anna Karenina”, a cura e con introduzione di R. Giuliani, *Russica Romana*, 1994, 1, pp. 87–119. → PAK

1995

[PAK]

[1] “Due poesie giovanili” [Forse nel vento troverò le note; Romanza], a cura e con una nota di A. Pane, *Galleria*, 1995, 1, pp. 3–5 → PPU

1998

[1] “Lettera di Angelo Maria Ripellino a Serena Vitale”, *Il Majakovskij*, 1998, 32, pp. 6–7.

[2] “Perché non sia perduta la giovinezza. Una lettera agli allievi” [Dobříš, 12 agosto 1965], *Poesia*, 1998, 117, p. 14.

[3] “Poesie giovanili” [Controluca; Tremano queste luci d’oltretomba; Inno; Altri giorni; Viaggio; Sì, i ponti sono allegri e il fiume ride; Bologna a dicembre], a cura e con una nota di A. Alleva, *Pagine*, 1998, 24, pp. 2–6 → PPU

1999

[1] “La malattia, la scrittura e Dio: una testimonianza inedita di Angelo Maria Ripellino” [risposte per la trasmissione radiofonica “Scrittori, malattia, medicina”, a cura di G. Ceronetti, 1970], a cura di A. Alleva e A. Fo, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Siena*, 1999, 20, pp. 238–241. → 2000.3

2000

[GS]

[1] “La difesa della fantasia” [lettera a Ennio Cavalli; 9 febbraio 1974], *Stilos*, 15 febbraio 2000, p. 21.

[2] “Nel mondo militare”, Ivi, p. 21. ← 1976.2

[3] “La disperazione della solitudine”, Ivi, p. 22. ← 1999.1 [ristampa parziale]

[4] “Lo scarafaggio dell’arciprete”, Ivi, pp. 22–23. ← 1975.1; SBBAR

[5] “Sradicato dalla Sicilia” [lettera a Giuseppe La Rocca; 14 maggio 1977], Ivi, p. 23.

2001

[1] “Liriche ad Ela dalla malinconia e dalla malattia” [Di flauti e di rosse cicale; Una gialla civetta nel bosco del male; Lasciare il ramo carico di stelle; Dove troverò le mie ambizioni; Ela, nel fiume gonfio muore il vento; La notte è lucida come un vecchio cilindro], a cura e con una nota di A. Alleva, *Stilos*, 20 marzo 2001, p. 7 → PPU

[2] Lettere a Lev Veršinin (1957–1963), *Il mitico muro. Lettere di scrittori italiani a Lev Veršinin*, a cura di F. Zangrilli, Edizioni Eva, Venafro 2001, pp. 178–191.

[3] “Arrivederci in tempi migliori” [poemetto giovanile inedito], a cura e con una nota di A. Pane, *Microprovincia*, 2001 [nuova serie], 39, pp. 7–13 → PPU

2003

[SO]

[1] “Giocoleria e icarismo” [intervista televisiva su *La fortezza d’Alvernia*], *Il Caffè illustrato*, 2003, 11 [“Dossier Ripellino”, a cura di A. Fo e A. Pane, pp. 36–59, con una fotobiografia di Ripellino commentata da Ela Ripellino Hlochová], p. 37.

[2] “Uomini che invocano la pioggia” [racconto], Ivi, pp. 38–39. ← 1942.8; → SBBAR

[3] “Per una cultura fonica”, Ivi, pp. 40–41. ← 1947.14

[4] “Rondini al Simeto” [← 1943.2]; “L’isola lontana” [← 1943.5], Ivi, p. 41 → PPU

[5] “La poesia non è mai facile”, Ivi, pp. 42–44. ← 1957.9

[6] “Due poesie boeme” [Ela, per te, dal fiume; Siamo scesi sul fiume, per guardare], Ivi, p. 44 → PPU

[7] “Praga. Perché la letteratura ceca è il cuore dell’occidente” [dialogo tra R. Jakobson e A. M. Ripellino, tradotto da *Literární noviny*, febbraio 1967, a cura di G. Dierna], *La Repubblica*, 19 aprile 2003, p. 35.

2004

[1] “Gli esordi di uno slavista” [Innokentij Annenskij; Aleksandr Blok; Le “Quattro sciabole” di Luigi Salvini; “La figlia del capitano” di Aleksandr Puškin], *eSamizdat*, 2004 (II), 2, pp. 135–145. ← 1943.6; 1942.3; 1942.1; 1942.9

Archivi

*Il cavaliere rose-croix e il filosofo stanco.
Nuove lettere di Umberto Zanotti-Bianco
ad Aleksej Konstantinovič Lozina-Lozinskij*

277–283

A cura di Simone Guagnelli

Hitler a Praga

285–286

A cura di Sergio Corduas

Il cavaliere rose-croix e il filosofo stanco.

Nuove lettere di Umberto Zanotti-Bianco ad Aleksej Konstantinovič

Lozina-Lozinskij

A cura di Simone Guagnelli

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 277–283]

Nel capitolo VIII dei *Peterburgskie zimy* [Gli inverni di Pietroburgo] Georgij Ivanov descrive uno strano incontro capitatogli al termine di una lunga notte, protrattasi fino alle sette di mattina, trascorsa come d'abitudine al caffè Brodjačaja sobaka [Il cane randagio], ritrovo classico della bohème pietroburghese prima della rivoluzione. I volti degli astanti, per la stanchezza e il pallore, somigliano a quelli dei defunti, sui tavoli e sul pavimento sono rimaste solo bottiglie vuote, un poeta legge versi nell'indifferenza generale, un musicista ubriaco si siede a un pianoforte ricoperto di mozziconi spenti di sigaretta per suonare una marcia funebre, il guardarobiere dorme, il direttore della Brodjačaja sobaka, Boris Pronin, siede sconsolato sui gradini dell'uscita rimproverando la cagnetta Muška di essersi mangiata i propri cuccioli. In questa lugubre atmosfera d'un tratto uno sconosciuto si avvicina a Ivanov e si siede accanto a lui, fumando una pipa. I due parlano del più e del meno per un po', poi all'improvviso l'uomo inizia con tranquillità un discorso sul suicidio, sul fatto che la cosa migliore sia uccidersi all'alba, ma non avvelenandosi, perché lo stomaco al mattino presto non sopporterebbe il veleno, bensì sparandosi. Spararsi all'alba, secondo l'interlocutore di Ivanov, è una cosa allegra. A questo punto Ivanov chiede con ironia se anche impiccarsi sia una cosa allegra. Ma lo sconosciuto replica calmo che impiccarsi non può essere fatto in modo allegro, ma necessita di solennità. E qui comincia una descrizione minuziosa ed enfatica da parte dell'interlocutore di Ivanov degli ultimi istanti di vita di un suicida che ha deciso di impiccarsi:

Provi ad immaginarsi la scena: lei fa tutto in modo lento e accurato. Il cordone di seta è ben insaponato. Il gancio è saldamente piantato. Il cappio è annodato a dovere. Potrebbe dire una preghiera, fumare

un'ultima sigaretta, bere un ultimo goccio di cognac. Il boia ha fretta: basta, è ora. Mettersi a discutere sarebbe inutile. Si infila il cappio... "Come è bella la vita!... Non voglio!" La sua pancia, i suoi polmoni, i suoi muscoli si oppongono... Ma il cervello, il boia, è spietato. "Parlami ancora!" Pum! La sedia, scivolata da sotto i piedi, rotola via. Addio, signor Lozina-Lozinskij... Addio, sfortunato poeta Ljubar!¹.

Ivanov prova un senso di fastidio in quanto il poeta citato dallo sconosciuto, dopo aver tentato più volte il suicidio, si era da poco tolto realmente la vita. Nonostante questo i due si fanno compagnia fino alla stazione e lo sconosciuto, prima che il treno parta, dà a Ivanov il suo biglietto da visita. Una volta partito lo sconosciuto, Ivanov legge il biglietto da visita sul quale c'è scritto: "Aleksej Konstantinovič Lozina-Lozinskij"².

Questo racconto, per quanto presumibilmente frutto di interpolazioni fantasiose, è una delle poche testimonianze che restano sul poeta Ljubar (pseudonimo, ricavato dalle prime lettere del lungo cognome completo, di Aleksej Konstantinovič Ljubič-Jarmolovič-Lozina-Lozinskij), oramai pressoché dimenticato persino in Russia, autore di cinque volumi di poesie e morto suicida il 5 novembre 1916. Alcune importanti notizie sulla sua vita ci sono rimaste grazie ai *Materialy dlja biografii poeta A.K. Lozina-Lozinskogo*, scritti dal fratello Vladimir e conservati nel fondo (numero 233) del poeta presso il Rossijskij gosudarstvennyj archiv litera-

¹ G.V. Ivanov, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, III, Moskva 1994, p. 74.

² Questo episodio ha lasciato ovviamente sconcertata quella parte della critica che ritiene *Gli inverni di Pietroburgo* un libro di memorie. A questo proposito, dato che non è questa la sede per parlare delle problematiche di genere dei *Peterburgskie zimy*, andrà semplicemente aggiunto che il racconto di Ivanov ha una piccola prosecuzione nella quale in sostanza si spiega che l'autore non ha avuto a che fare con un fantasma, ma che più prosaicamente Lozina-Lozinskij non si era ancora realmente suicidato. Infatti circa due mesi dopo quell'incontro Ivanov riceverà l'invito a partecipare a una serata in memoria dello scomparso Lozina-Lozinskij, suicidatosi solo tre settimane prima.

tury i iskusstva [Archivio di stato russo per letteratura e l'arte, Rgali]. Figlio di Konstantin Stepanovič e Varvara Karlovna Šejdeman (morta di tifo nel 1888), entrambi medici, Aleksej, stando alle notizie riportate dal fratello, sviluppò ben presto una "natura poetica", malinconica, fortemente nervosa. Vicino agli ambienti socialdemocratici russi, nel 1912 fu arrestato per aver partecipato a una manifestazione studentesca di protesta contro la condanna a morte di un anarchico spagnolo e spedito in esilio per due anni³. In questo periodo soggiornò a lungo a Capri, partecipando alla comunità di esuli radunatasi attorno a Maksim Gor'kij. In particolare Lozina-Lozinskij fu vicino al pittore Marino (Nini) Giudice-Caracciolo⁴, allo scrittore russo Aleksej Aleksevič Zolotarev e soprattutto a Umberto Zanotti-Bianco, una delle più straordinarie e attive personalità italiane della prima metà del XX secolo.

Intellettuale mazziniano, archeologo, cofondatore nel 1910 dell'Associazione Nazionale per gli Interessi del Mezzogiorno Italiano (ANIMI), antifascista, presidente della Croce Rossa Italiana dall'immediato dopoguerra, senatore della repubblica dal 1952, amico di Gor'kij, Ettore Lo Gatto e Attilio Begey, Umberto Zanotti-Bianco aveva conosciuto Gor'kij nel gennaio del 1909 a Messina, dove entrambi erano andati in soccorso della popolazione vittima del terribile terremoto del dicembre 1908. Da quel momento Zanotti, portando a maturazione una intima crisi spirituale, fonderà nel suo pensiero e nella sua azione la questione del Meridione d'Italia (lui, nato a Creta e cresciuto a Torino) e la questione dei popoli oppressi, primi fra tutti gli slavi e in particolar modo i russi. Zanotti, che dal 1912 si trasferirà a Reggio Calabria per dedicarsi al ramo culturale ed educativo dell'ANIMI, entrerà così in contatto con la colonia russa di Capri, collaborando attivamente con Aleksej Zolotarev e Gor'kij alla realizzazione, tra le altre cose, della biblioteca italo-russa, e soprattutto ideando e realizzando il progetto di una serie di opuscoli sul-

le diverse questioni nazionali europee. Nel 1916 iniziò infatti a pubblicare la collana di volumi *La Giovane Europa* e dall'aprile 1918 la rivista *La voce dei Popoli*. Nel 1922 si recò in Unione sovietica a seguito della spedizione della Croce rossa internazionale guidata da Fridtjof Nansen⁵.

Il rapporto tra Zanotti e la colonia russa di Capri è stato più volte oggetto di attenzione da parte degli storici, sia per quanto riguarda la ricostruzione degli eventi, sia per i rapporti epistolari che intercorsero in quegli anni tra Zanotti e vari esponenti dell'intelligencija russa in Italia⁶. Nel licenziare il primo dei due volumi dedicati al carteggio di Zanotti-Bianco, la curatrice, Valeriana Carinci, nell'introduzione scriveva:

Non tutte le ricerche, tuttavia, hanno avuto esito positivo. Talora per ragioni oggettive, nel caso degli esuli russi, come Maksim Gor'kij, Nikolaj M. Ljubarskij, Xenia Matveev, Aleksej A. Zolotarev, Anna N. Kolpinskaja. Molti di costoro, infatti, erano rientrati in patria negli anni intorno alla rivoluzione del 1917. La loro condizione iniziale di esuli costretti a residenze precarie e ad espediti per sfuggire ai controlli polizieschi, e la scomparsa di alcuni di essi dopo il rientro in Russia, rendeva impossibile ogni ricerca capillare e vana la speranza ch'essi, nel loro girovagare, avessero potuto custodire le lettere di Zanotti-Bianco⁷.

Eppure delle 614 lettere contenute in quel I volume, ben 72 hanno come mittente o destinatario un esule russo; in particolare ci sono 6 lettere scritte da Zanotti-Bianco ad Aleksej Zolotarev e 16 lettere di Aleksej Zolotarev a Zanotti-Bianco. Rarissimi invece sono i corrispondenti russi nel II volume, ma in appendice (in quanto cronologicamente appartenenti al primo volume) venivano pubblicate le trascrizioni originali di 15 lettere di Zanotti Bianco ad Aleksej Zolotarev grazie alla gentile concessione dell'allora Archivio Centrale di Stato per la letteratura e l'arte (l'odierno Rgali)⁸; di queste solo tre erano state pubblicate, secondo le copie conservate da Zanotti nel proprio archivio personale, nel I

³ Moskva, Rgali, F. 233, op. I, ed. chr. 101, f. 27.

⁴ Nel fondo di A.K. Lozina-Lozinski, Rgali F. 293, op. I, ed. chr. 66, sono conservate 3 lettere di Marino (Nini) Giudice Caracciolo a Lozina-Lozinskij. Abbastanza interessante per comprendere il carattere del poeta russo risulta un passaggio scritto, in un italiano incerto, da Marino Caracciolo in data 13 novembre 1913: "Penso sempre alle tue grande foreste, ai tuoi canti malinconici dei contadini ed enorme tombe ove la neve fiocca e copre tutto di bianco, ai tuoi fiumi e ruscelletti in cui tu mi descrivi" (ff. 3-4).

⁵ U. Zanotti-Bianco, "Diario dall'Unione Sovietica. 1922", a cura di M. Isnardi Parente, *Nuova Antologia*, 1977 (CXII), pp. 379-489.

⁶ A questo proposito si vedano A. Tamborra, *Esuli russi in Italia dal 1905 al 1917*, Roma-Bari 1977; A. Venturi, *Rivoluzionari russi in Italia 1917-1921*, Milano 1979; U. Zanotti Bianco, *Carteggio (1906-1918)*, Roma-Bari 1987; U. Zanotti Bianco, *Carteggio (1919-1928)*, Roma-Bari 1989; I.A. Revjakina, "Russkij Kapri' (1906-1914)", *Rossija i Italija. Russkaja emigracija v Italii v XX veke*, 5, Moskva 2003.

⁷ U. Zanotti Bianco, *Carteggio (1906-1918)*, op. cit., pp. XXVIII-XXIX.

⁸ U. Zanotti Bianco, *Carteggio (1919-1928)*, op. cit., pp. 707-714. Le lettere attualmente sono custodite a Mosca, Rgali, F. 218, op. I, ed. chr. 75.

volume. Nel 1998 fu pubblicata un'altra ricca raccolta di lettere intercorse tra Zanotti-Bianco e la colonia di esuli Russi a Capri e proveniente dal fondo Zanotti-Bianco conservato nella Biblioteca Comunale di Reggio Calabria⁹. In quest'ultima pubblicazione è presente una interessante e divertente lettera di Aleksej Lozina-Lozinskij a Zanotti del dicembre 1913 scritta in un italiano incerto e che ha tutte le caratteristiche di una risposta a una lettera precedente. Questa in ogni caso non è l'unica lettera nota tra Zanotti e Lozinskij, visto che nel I volume del carteggio sono presenti due lettere tra Zanotti-Bianco e l'infelice poeta russo. Se la seconda (non datata, ma presumibilmente dell'agosto 1916, come viene giustamente detto nell'edizione del volume)¹⁰ è relativamente poco interessante in quanto costituisce solo un biglietto di auguri per una pronta guarigione di Zanotti che si trovava all'ospedale militare di Udine in seguito ad una ferita all'addome riportata al fronte, la prima (del 31 gennaio 1914), scritta da Zanotti è la risposta alla lettera di Lozinskij del dicembre 1913. Questa lettera è stata pubblicata secondo una copia dattiloscritta conservata da Zanotti nel proprio archivio personale¹¹.

Consultando l'archivio di Lozina-Lozinskij conservato a Rgali ho scoperto che esso contiene gli originali di tre lettere di Umberto Zanotti-Bianco a Lozina-Lozinskij¹². Se la seconda costituisce proprio l'originale della lettera del 31 gennaio 1914, le altre due sono invece assolutamente inedite e furono scritte rispettivamente il 23 novembre 1913, la prima, e sicuramente dopo il 31 gennaio 1914, la seconda, in quanto in questo giorno Lozina-Lozinskij tentò per la seconda (e penultima) volta il suicidio¹³ e la lettera, premurosa e affettuosa, di Zanotti fa riferimento unicamente a questo episodio. A sua volta la lettera del 23 novembre è fondamentale perché è sicuramente la prima che Zanotti scrisse a Lozina-Lozinskij dopo la partenza di quest'ultimo dall'Italia e, con ogni probabilità, quella a cui Lozina-Lozinskij risponde, o, date le difficoltà di interpretazione che riscontra, tenta di rispondere nel dicembre del

1913.

Ora si è probabilmente all'acquisizione definitiva del breve ma intenso rapporto epistolare tra Zanotti-Bianco e Lozina-Lozinskij e la loro corrispondenza può essere interpolata con le lettere che i due si scambiarono con Aleksej Zolotarev. Zanotti e Lozinskij si conobbero quasi sicuramente a Capri nel 1912, anno che il secondo trascorse in esilio nell'isola. La loro corrispondenza, come già detto, sembra avere inizio il 23 gennaio quando Zanotti scrive a Lozinskij la seguente lettera:

Reggio Calabria
23 novembre 1913

Caro Signor Losinsky,
Sono sicuro ch'ella andrà subito a leggere la firma. Mi ricorda ancora? Nelle mie frequenti gite a Capri ho spesso pensato alle nostre discussioni, soprattutto vedendo fiorire sì bene la biblioteca! E in questi giorni avendo fatto proporre al Consiglio superiore delle Belle Arti la dichiarazione della Certosa di Capri quale "monumento nazionale" onde salvarla dalle mani del Municipio che pare volesse trasformarla in un grande Casino, m'è venuto in mente la sua idea d'un "coenobium intellettuale internazionale". Se il Consiglio Superiore accetterà la proposta probabilmente riusciremo a mettere nella Certosa un museo etnografico, per ora italo-russo. Il signor Gorki ha promesso di procurarci molto materiale dalla Russia. Spero che a gennaio ci sarà possibile aprire non più a Capri, ma a Roma l'ufficio d'informazioni! Come vede lavoriamo con grande fede. Se il lavoro guadagni nel mezzogiorno d'Italia non mi assorbisse quasi completamente dedicherei alla nostra "Giovine Europa" maggior tempo. . . spero molto negli amici!
Sto raccogliendo note per un lavoretto che vorrei fare sulla presente crisi russa. Leggendo l'altro giorno il famoso volume del Kennan sulla Siberia mi son segnato in margine alcune domande per lei. Non sono indiscreto? S'ella non si secca glie ne farò ancora man mano che sfoglierò altri volumi.
1) Potrei avere le ultime statistiche degli esiliati politici?
2) " " i più recenti rapporti carcerari russi?
3) Qual'è oggi la razione giornaliera (cibo) dei varii condannati e qual'è il suo costo?
4) Possono ancor oggi i mir esiliare?
5) Si deportano ancor oggi esiliati negli ooloo di Yakut in Siberia?
6) È stata mai pubblicata la musica del Miloserdmaya o Canto dell'elemosina degli esiliati? (questa è una mia curiosità d'artista)
7) Si potrebbe avere l'indicazione di tutte le riforme carcerarie fatte dal 1890 in poi?
Come avrà saputo grazie ad una sapiente cura d'un medico russo il sig. Gorki sta assai meglio. Mi ha rattristato assai la partenza del sig. Zolotarev per Parigi. Abbiamo perduto la colonna maggiore del nostro Tempio. Anche il sig. Isvonni, giovine di tanta buona volontà parte per Parigi! Ah! Questo vagabondaggio come nuoce ad un'opera continuata e feconda. Nessuno vuole mettere radici nella triste e nauseante realtà!

⁹ *Archivio storico per la Calabria e la Lucania*, 1996 (LXIII), pp. 213–271.

¹⁰ U. Zanotti Bianco, *Carteggio (1906–1918)*, op. cit., pp. 539–530.

¹¹ Ivi, pp. 325–326.

¹² Rgali f. 293 op. I, ed. chr. 84.

¹³ Lozina-Lozinskij aveva tentato il suicidio una prima volta il 2 novembre 1909, ma all'epoca non conosceva ancora Zanotti.

*Mi scriva se ha tempo e mi dia sue notizie
mi farà un grande piacere!*

*Con amicizia suo
Umberto Zanotti-Bianco
Vallone Schiavone
Reggio Calabria
(Italia)¹⁴.*

Come vedremo tra poco, delle sette domande che Zanotti pone a Lozinskij, quest'ultimo comprende unicamente la tre, la quattro e la sette. Il volume che Zanotti cita nella lettera e che gli è servito da fonte per le sue domande è sicuramente il libro di George F. Kennan, *Siberia. Rivelazione*, che la casa editrice S. Lapi (tipografo editore di Città di Castello) pubblicò in due volumi nel 1891. George F. Kennan aveva iniziato la sua spedizione da New York verso la Siberia il 2 maggio 1885 accompagnato dal solo "Giorgio A. Frost, artista di Boston"¹⁵. Nel libro sono presenti tutte le questioni per le quali Zanotti dimostra forte interesse nella lettera a Lozinskij e di cui, dato che legge il libro 28 anni dopo la spedizione, gli chiede conferma. A proposito dei mir infatti Kennan scrive:

In Russia ogni mir o comune rurale ha il diritto di esiliare uno qualsiasi de' suoi membri che per cattiva condotta o per cattivo carattere siasi reso odioso ai suoi concittadini e di peso alla società. Ha pure il diritto di respingere tutti quelli che dopo aver espiato la pena di un delitto vorrebbero rientrare nel mir e chiedono d'esservi riammessi. I liberati dal carcere che il mir non vuole ricevere vengono allora esiliati in Siberia in via amministrativa¹⁶.

Per quanto riguarda invece gli *ooloos*, il Kennan, dopo aver detto che si tratta di "uno stabilimento indigeno, il quale può comporsi a volte di due o tre sole yourt coperte di terra, situate nel Taiga o foresta vergine di Yakutsk, a una distanza di centinaia di miglia da qualche paesello russo ed a più di 5000 miglia da Pietroburgo", riporta impressioni proprie e altrui sulla terribile condizione di chi era sottoposto all'esilio negli *ooloos* e che sicuramente non mancarono di incuriosire e far inorridire Zanotti:

Il lettore crederà forse che nel chiamare "sepolti vivi" i disgraziati deportati in un *ooloos* di Yakut io abbia adoperata un'espressione esagerata; mi servirò quindi delle descrizioni fattemi su quest'argomento da alcuni russi appassionati e ben informati. Nella prima parte dell'anno 1881, quando era al potere il ministro liberale Loris Melikof e quando esisteva in Russia un'ombra di libertà di stampa, il signor

S.A. Prikloński, illustre scrittore il quale faceva anche parte dello Stato maggiore del governatore della provincia di Olonets, pubblicò nel giornale liberale Zemstvo che poco dopo fu soppresso un lungo articolo molto serio ed accurato sulla deportazione in via amministrativa. In quell'articolo di cui ho adesso sott'occhio una copia e che è firmato dal signor Prikloński egli adopera il seguente linguaggio per descrivere la vita che conducono negli *ooloos* di Yakut gli esiliati politici:

"Esiste nella provincia di Yakutsk una forma di esilio più duro e più barbaro di quello che possa mai immaginarsi il pubblico russo... cioè la deportazione negli *ooloos*. Si tratta che gli esiliati in via amministrativa son separatamente confinati in alcune yourt di Yakut, sparse qua e là, talvolta alla distanza di molte verste l'una dall'altra. In un numero recente della Gazzetta russa (n. 23) tra le corrispondenze di Yakutsk troviamo pubblicato il seguente brano della lettera di un esiliato in un *ooloos*, in cui è descritta con vivaci colori la terribile situazione di un essere umano educato, il quale fu spietatamente condannato a vivere in una delle yourt di quelle selvagge regioni artiche: "I cosacchi i quali mi avevano condotto a destinazione dalla città di Yakutsk tornarono subito addietro ed io fui lasciato solo tra gli Yakut i quali non capiscono una parola di russo. Mi sorvegliano continuamente per timore che se io fuggo le autorità russe li terranno responsabili della mia fuga. Se per sottrarmi all'atmosfera rinchiusa della solitaria yourt esco fuori a passeggiare mi tiene sempre dietro un sospettoso yakut. Se prendo un'accetta per tagliarmi un bastone lo yazut [sic] coi gesti e la pantomima mi fa capire che devo smettere e tornare nella yourt. Se rientro, trovo dinanzi al focolare un yakut il quale si è spogliato e stà cercandosi nel vestiario i pidocchi... piacevolissimo spettacolo! Nell'inverno gli Yakut vivono nello stesso fabbricato in cui tengono il bestiame e spesso non ne sono separati neppure dal più piccolo tramezzo. Gli escrementi del bestiame e dei bambini, l'indescrivibile disordine e sudiciume, la paglia e gli stracci putridi, le miriadi d'insetti immondi nei letti, l'aria pestifera e soffocante e l'impossibilità di discorrere in lingua russa, tutto questo complesso di cose bastano a fare impazzire una creatura umana. Gli alimenti degli yakut non si possono mangiare; sono cucinati male, senza sale, sono spesso composti di roba avariata, e lo stomaco non avvezzo a quel cibo li respinge nauseato. Non ho piatti né vestiario che mi appartengono, non ho possibilità di fare un bagno o di lavarmi a dovere, e durante l'inverno di otto mesi sono diventato sudicio come un yakut. Non posso andare in nessun luogo e molto meno alla città che è lontana dugento verste. Sono costretto a cambiare continuamente d'abitazione, stando sei settimane con una famiglia di Yakut, e andando poi per lo stesso spazio di tempo a vivere con un'altra. Non ho nulla da leggere, né libri né giornali, e non so più niente di quello che accade nel mondo".

È difficile (dice il sig. Prikloński) spingere più oltre la durezza e la crudeltà; per aumentarle non ci sarebbe da fare altro che legare un uomo alla coda di un cavallo selvaggio e trascinarlo nelle steppe, oppure incatenarlo ad un cadavere abbandonandolo quindi al destino".

Il cervello si rifiuta a credere che una creatura umana possa essere soggetta senza processo e con un semplice ordine esecutivo a tormenti così terribili, a una punizione che la civiltà europea ha cancellata dal suo codice penale anche riguardo alla classe dei birbanti più infami i cui efferati delitti sieno stati provati ad evidenza in una corte criminale. Eppure il corrispondente della Gazzetta russa assicura che fin'ora a nessuno degli esiliati della provincia di Yakutsk è stato concesso alcun alleviamento di pena; e in questi ultimi mesi sono stati distribuiti negli *ooloos* dieci nuovi esiliati in via amministrativa ed altri dovranno andarcene fra breve¹⁷.

¹⁴ Rgali, F. 293, op. I, ed. chr. 84, ff. 1^r-1^v.

¹⁵ G.F. Kennan *Siberia. Rivelazione*, traduzione dall'inglese di S. Fortini Santarelli, Città di Castello 1891, I, p. 3.

¹⁶ Ivi, p. 78.

¹⁷ Ivi, pp. 320-323.

Bella, intensa e suggestiva è invece la descrizione della *Miloserdnaja*:

Quando la colonna di gente stanca, infradiciata ed affamata si avvicina ad uno dei paesetti di tronchi d'albero situati sulla via maestra, lo "starosta" o capo che gli esiliati stessi hanno scelto per trattare dei loro affari colle autorità, chiede all'ufficiale del convoglio di lasciar loro, allorché passano tra le case, intonar la "canzone dell'elemosina" [...] Non dimenticherò mai la commozione prodotta nell'animo mio da quel canto quando l'udii la prima volta [...] A un tratto la nostra attenzione fu richiamata da un suono lieve, singolare, incerto, che veniva di lontano e che sebbene apparentemente prodotto da voci umane non somigliava a nulla ch'io avessi mai udito. Non era un canto, un'invocazione, un lamento pei defunti, ma una strana combinazione di tutte queste cose. Ricordava vagamente il confuso e misto rumore dei singhiozzi, dei gemiti, delle supplicazioni di creature umane sottoposte alla tortura, ma le cui sofferenze non erano tanto acute da strappar loro grida strazianti o violente imprecazioni [...] I versetti eran del seguente tenore: "Abbiat pietà di noi, o padri nostri, non dimenticate chi viaggia per forza, non dimenticate chi sta in carcere da tanto tempo! Dateci il nutrimento, o padri nostri, ed aiutateci! Nutrite ed aiutate i poveri e i bisognosi! Muovetevi a compassione o madri nostre! Per amor di Cristo abbiat pietà dei condannati, dei prigionieri! Dietro le mura di sasso e le inferriate, dietro le porte di quercia ed i locchetti, dietro le sbarre e le serrature di ferro, siamo tenuti in stretto carcere. Siamo separati dai nostri padri, dalle nostre madri, da tutti i nostri congiunti. Siamo prigionieri, abbiat pietà di noi, o padri nostri!"

Immaginatevi queste parole, cantate fuor di tempo, in tuono basso, lamentoso da un centinaio di voci, coll'accompagnamento delle catene che sbattono con un rumore cupo e continuo e vi farete una lontana idea del "Miloserdmaya" o "Canto dell'elemosina degli esiliati"¹⁸.

Tornando alla lettera di Zanotti a Lozinskij del 23 novembre 1913, resta da dire che a sinistra della firma, ma in posizione trasversale rispetto a questa, sono presenti anche degli appunti scritti in russo¹⁹, probabilmente da Lozinskij stesso e che serviranno per la seguente risposta, scritta nel dicembre del 1913:

Caro signoro Zanotti,
Ecco le notizie, che Lei bramava avere.
Il cibo nelle prigione russe è tale: due piatti.
Primo – "boršč" una zuppa da barbabietola, nelle feste con un po' di carne. Durante le quaresime in vece del "boršč" danno una zuppa dal pisello o dal pesce; si capisce, che lì non c'è la pesce, ma qualche volta io trovavo un ricordo da lui – un pezzo della testa, per exemplo... Questa zuppa è più gattiva, che il "boršč", chi si può mangiare, quando un uomo ha fame.
Secundo – "cascia" col grasso. Cascia è una massa fatta da qualesivoglia tritello.
Questo e la pranzo.

Alla mattina ed alla sera portano ancora d'acqua calda. Alla cena si soggiunge "casciizza" ("cascia" – cascizza, come "cara" – "carina") – qualche cosa molto liquido e tanto disgustoso, che io mai aveva il coraggio mangiarlo.

Non si può morire con questo cibo, ma non si può essere anche molto grasso.

I uomini, chi non sono ancora condannati, hanno il diritto avere la sua pranzo, per quale è bisogna, si capisce, pagare a parte.

Tutto il cibo dalla amministrazione dove costare non meno, che 6 "copechi" (1 lira = 37 copechi), ma i custodi dei ladri sono anche ladri e la legge resta sulla carta solamente. Quando un condannato viaggia d'uno prigione in altro, in una altra città, allora, durante il viaggio, i nobili, i gentiluomini, dovessero avere il cibo per 15 "copeichi". In castello (custodia honesta) – 20 "copeichi".

In Yacutsc si mandano ancora adesso ed i condannati ed i espulsi dalla amministrazione.

Quale riforme sono fatte dal 1890 non so.

Altre questione non ho capito, perché Lei scrive ancora più gattivo, che Alessio Zolotarev.

Perché Lei ama tanto i ieroglifi?

Io mando Lei due libri ufficiali – le legge come e bisogna tenere i uomini nelle prigione e nella Siberia.

Forse, qualcheduno dei russi a Capri, troverà in questi libri, che Lei voglia sapere.

Sarò felice, se Lei mi scriverà, come va la Società Italo-russa a Capri, come sta l'affare colla Certosa (cercate alla signorina Bianca Caracciolo i miei versi della Certosa) e come va la Loro vita su questa piccola terra sotto il notabile cielo?

Serro la mana. A.L.L.

Pietroburgo, dicembre 1913²⁰.

I versi "della Certosa" cui si riferisce Lozinskij sono probabilmente quelli conservati al Rgali (F. 293, op. I, ed. chr. 66, f. 23) con data giugno 1913: "Io, giade eterno, filosofo stanco / Vado da Capri. Lungissima via... / Canta la trista memoria mia / Della Certosa, del mare, di Bianca. // Non circolo in istrada la panca: / Sempre andar fra i pazzi, ridendo, / E nel segreto, nel core, avendo / Bella Certosa, il mare e Bianca // So, che in patria mia me manca, / Che ho lasciato a voi, capresi / La poesia di quei paesi – / Bella Certosa, il mare e Bianca". Questo a conferma di quanto, con un po' di esagerazione, scrive il fratello Vladimir nei *Materialy dlja biografii poeta A.K. Lozina-Lozinskogo*, citati in precedenza: "Po ital'janski brat Aleksej govorel prekrasno i daže pisal stichi na etom jazyke" (f. 27).

Anche la successiva risposta di Zanotti è abbastanza celere, soprattutto considerato l'enorme mole di lavoro che in quel periodo Zanotti svolgeva per l'Italia:

Reggio Calabria

31 gennaio 1914

Caro Signor Losina Losinsky,

Se non avessi le mani occupate

a scrivere mi coprirei con esse il viso per

¹⁸ Ivi, pp. 342–344. Il fatto che Zanotti si riferisse proprio a questo volume del Kennan è confermato dal fatto che entrambi usano la grafia errata "Miloserdmaya".

¹⁹ Fra questi appunti si legge: "Paek ot 6–10. Dvor. 15 na etapach. Krepost' 20 k. Custodia honesta. Postn. i skromn. Sup, – ryb., goroch.; boršč. Kaša s salom. Večerom Kašica".

²⁰ Archivio storico, op. cit., pp. 231–232.

non farle scorgere il mio rossore. Ma accade sempre così che quando si ha molto lavoro e poco tempo per la corrispondenza i sacrificati sono proprio gli amici, che il loro perdono è sicuro. Non è vero? Sono stato tanto in giro in questi ultimi tempi! A Roma, a Firenze, a Siena, a Napoli, a Capri... e non parliamo della Calabria!

Ma tra tante scuse non l'ho ancora ringraziato delle notizie che mi ha dato e dei due fascicoli stampati che leggerò coll'aiuto d'un amico di Capri. Ella è stato molto, ma molto gentile! A Capri la colonia si va ischeletrendo ogni giorno più... ed ora che anche il sig. Gorki è partito, pare che tutti sognino di abbandonare l'isola! Le cose vanno meglio a Roma: là apriremo... avrebbe dovuto esser già aperto!... l'ufficio d'informazioni bibliografiche italo-russo. Adesso per fortuna si occupa della cosa un giovane attivo e volenteroso il sig. G. Grinenko. Quanto alla mia collezione della Giovine Europa, il primo volume escirà a febbraio: contiene uno studio sulla quistione albanese fatto da un giovine italiano ch'è stato più volte in Albania: il secondo volume ad aprile. Vede che quando si vuole si riesce! Ogni volume conterrà un programma d'azione per i giovani delle nazionalità di cui si parla: programma d'azione che noi stessi cercheremo di far attivare raggruppando e disciplinando i vari movimenti, le varie associazioni. Le invierò il primo volume che conterrà una prefazione mia spiegante l'intento di questa iniziativa. Ma mi dica, posso scriverle e inviarle stampati di qualsiasi genere senza comprometterla? Per quanto abbia gli occhi e gli orecchi aperti sono ancor lungi dal conoscere le condizioni loro in Russia! Forse Ella mi saprà indicare più in là persone che possano collaborare alla mia collezione con lavori sulle varie questioni nazionali dell'impero russo, o con traduzioni dal russo in italiano. Ma per questo le scriverò un'altra volta. Voglio prima ch'Ella risponda alla mia domanda sottolineata. E le farò allora quei quesiti ch'Ella, nell'ultima mia lettera non è riuscita a comprendere per la mia kakografia!

Grazie di tutto: per quanto grande sia il mondo spero un giorno rivederla... rivederla con maggior fede nella vita e nella volontà!

*Con un'amichevole stretta di mano
Umberto Zanotti Bianco²¹.*

La data di questa lettera coincide con il secondo tentativo da parte di Lozinskij di togliersi la vita. Questo basta a spiegare perché in realtà la loro corrispondenza

non proseguirà più con costanza. Due figure caratterialmente agli antipodi, Zanotti e Lozinskij, con il primo grande idealista, uomo di pensiero illuminato, costantemente fiducioso e immerso in un'azione intensa e costante e il secondo, poeta riflessivo, malinconico, indifferente rispetto alla vita e alla morte. La lettera successiva tra i due è ancora di Zanotti e pur essendo priva di data, è scritta sicuramente dopo il 31 gennaio 1913

*Reggio Calabria
Italia*

*Caro Sig. Losinsky,
Non le saprò mai dire con qual senso di dolore e di sgomento appresi dagli amici di Capri l'atto suo disperato e quanto più felice di avere ultimamente da loro sue nuove migliori.
Potrà mai recarle la vita ore non di felicità – malaccorta melanconica fola! – ma di quella pace interiore senza la quale non è possibile ritrovarsi e seguire la propria via con coraggio? È quello che le augura di cuore, lieto se potrà avere sue nuove
il suo cavaliere rose-croix
Umberto Zanotti Bianco²².*

Dopo il secondo tentativo di suicidio di Lozinskij il rapporto diretto tra i due si interrompe, ma entrambi continuano ad interessarsi dell'altro tramite A.A. Zolotarev. Zanotti continuerà costantemente a informarsi presso quest'ultimo delle condizioni di Lozinskij, a mandargli i suoi saluti, a tentare con affetto di infondergli fiducia e speranza negli uomini e nella vita. Lozinskij invece si dimostrerà più indifferente verso Zanotti, così come verso la vita in generale. Ma ogni tanto si ricorda di Zanotti e ne evidenzia le differenze con se stesso. In una lettera in russo di Lozinskij a Zolotarev del 1914 si legge: "Lei è un romantico che sogna insieme a Zanotti la rivolta della Polonia, mentre io sono un pratico, un poeta"²³. Nella lettera successiva (sempre del 1914) torna su Zanotti: "Di Zanotti non chiedo, sicuramente è sempre lo stesso e come sempre si starà dando da fare da nord a sud. Temo che la Biblioteca con la diminuzione dei russi a Capri, funzionerà male"²⁴.

Invece, come già detto, Zanotti chiede continuamente di Lozinskij: "E [che mi dice] di Losina L.? Si ricorda

²¹ Questa lettera, che è già stata pubblicata nel *Carteggio* di Zanotti secondo una copia, viene qui riprodotta secondo l'originale: Rgali, F. 293, op. I, ed. chr. 84, ff. 2-3.

²² Rgali F. 293, op. I, ed. chr. 84, f. 4.

²³ Rgali, F. 218, op. I, ed. chr. 99, f. 14^v.

²⁴ Ivi, f. 16^v.

ancora del cavaliere Rose-Croix?”²⁵, ottenendo risposte non proprio rassicuranti: “Alessio Losinski è anche malato ‘oh se fossi sano cercarei al mio principe la potenza e a me stesso – la gloria’ scrivemi con dolore e col’ironia come è proprio al suo stile”²⁶. Ma Zanotti, scrivendo a Zolotarev, ha sempre una buona parola per Lozinskij: “se scrive a Losina Losinsky gli dica che il cavaliere rose-croix sta combattendo le sue più tristi battaglie”²⁷. Zolotarev informa Zanotti anche dei progetti artistici di Lozinskij:

Nostro instancabile Losina Losinsky a scritto un bel libretto sull’isola di Capri pieno di aforismi – si può dire – Losiniani cioè ardenti, amari, spesso ingiusti e sempre malinconici. Non so se questo libro troverà l’editore. Lei deve leggerlo quando uscirà e sarà inviata a Lei da me. Se Lei studia ancora la nostra lingua?²⁸.

Il 6 febbraio Zanotti replica interessandosi anche a questo aspetto:

Si, m’invii il libro di Losina Losinsky quando uscirà. . . non potrò leggerlo ancora: ma sarà un incentivo di più, a pace fatta, per mettermi sul serio a studiare la loro lingua.

Quando scriverà a Losina gli dica che il Cavalier rose-croix lo ricorda sempre; che gli uomini sono molto migliori di quello che noi stessi non vogliamo credere; che vi sono ardenti battaglie da vincere senza tormentarsi in un continuo disgusto di tutto e di tutti lottando contro le ombre create dal nostro stesso scetticismo!²⁹.

Nell’agosto del 1916 Zanotti, che era partito volontario e si era arruolato nel corpo dei granatieri, venne ferito “da due pallottole che, entrate nella fondina, fecero esplodere il caricatore della pistola che non intendeva usare”³⁰. A questo punto, informato da Zolotarev, Lozinskij scrive una lettera di auguri a Zanotti:

Caro Signor Zanotti,
ho ricevuto da Alessio Alexievitsc triste notizia che Lei e nel ospedale. . . Lei mi crederà – un sentimento sì vivo e sì doloroso me forse mandare a Lei il mio ardente desiderio sapere che la sanità e ritornata a Lei.
Gloria a Dio, che la palla in ventre non era ancora mortale! Ma forse, al fino dei fini il destino sa meglio che noi che fare colla nostra vita –

io fui ferito tre volte; due palle sono nel petto ed una nella gamba; e adesso penso suvente – che diavolo, se io ho avuto buona parte nelle disdette del questo mondo, io poso anche togliere la crema dalle tutte queste disdette – ho i miei ricordi (tutta nostra ricchezza?). E Lei – quali grandi e belli ricordi della guerra avrà Lei! Speriamo solamente che la ferita sparirà assolutamente e lascerà niente, eccetto ricordi, si capisce. . . Io volevo anche andare me battere coi tedeschi; pregava me prendere come un aviatore nella scuola, ma non m’hanno presso – come Lei sa, non ho la gamba destra. . . Addio, caro signor Zanotti. Niente brami si forte, come guarire a Lei. Scusi pella mia lingua italiana – ho dimenticato quasi tutto adesso³¹.

In una cartolina del 23 settembre 1916 Lozinski informa Zolotarev di aver scritto a Zanotti, memore di quando Zanotti gli aveva scritto dopo il secondo tentativo di suicidio e nel contempo esprimendo perplessità rispetto all’ipotesi che Zanotti potesse leggere la sua opera su Capri in russo:

Caro Aleksej Alekseevič,
subito dopo aver ricevuto la Sua lettera ho inviato a Zanotti gli auguri di pronta guarigione in un terribile italiano. In questo modo siamo uniti: questo solerte crociato una volta mi commosse con una lettera, quando anche io ero vicino alla morte, con una pallottola nel petto giacevo immobile. Mi sono molto rattristato per il buon Umberto, anche se, come lei sa, io sono indifferente rispetto alle questioni della vita e della morte. Che differenza fa alla fin fine? La vita è così monotona, che diavolo. Lei non si annoia, caro A.A.? A questo proposito mi scrive [del libro su] “Capri”. Ma forse che Zanotti sa il russo?³².

Il 21 dicembre 1916 Zanotti, ancora convalescente ma in procinto di lasciare Udine per Roma, scrivendo per l’ennesima volta a Zolotarev, lo prega di ringraziare da parte sua Lozinskij per il biglietto d’auguri: “Ringrazi tanto Losina Losinski del suo gentile biglietto. Gli risponderai direttamente se avessi il suo indirizzo”³³.

Ma l’amico non potrà mai esaudire questo desiderio del “cavaliere rose-croix”: nel frattempo infatti, il 5 novembre 1916, il “filosofo stanco”, al terzo tentativo, era finalmente riuscito a togliersi la vita.

www.esamizdat.it

²⁵ U. Zanotti-Bianco, *Carteggio (1919–1928)*, op. cit., p. 709 [lettera da Reggio Calabria del 1915].

²⁶ Idem, *Carteggio (1906–1918)*, op. cit., p. 407 [lettera da Rybinsk del 29 gennaio 1915].

²⁷ Ivi, p. 423 [lettera del 19 marzo 1915].

²⁸ Ivi, p. 471 [lettera del primo gennaio 1916].

²⁹ Idem, *Carteggio (1919–1928)*, op. cit., p. 711 [lettera del 6 febbraio 1916]. Probabilmente si tratta del libro *Odinočestvo. Kapri i Neapol’ (Slučajnye zapisi šatuna po svetu)* [Solitudine. Capri e Napoli (appunti casuali di un vagabondo per il mondo)], uscito postumo a Pietrogrado nel 1916. In proposito si veda I.A. Revjakina, “Russkij Kapri”, op. cit., p. 29.

³⁰ A. Jannazzo, “Pensiero ed azione in Umberto Zanotti-Bianco”, *Clio*, 1990 (XXVI), 1, p. 104.

³¹ U. Zanotti-Bianco, *Carteggio (1906–1918)*, op. cit., pp. 529–530.

³² Rgali, F. 218, op. I, ed. chr. 99, f. 70.

³³ U. Zanotti-Bianco, *Carteggio (1919–1928)*, op. cit., p. 714. Si tratta anche dell’ultima lettera nota tra Zanotti e Zolotarev.

Hitler a Praga

A cura di Sergio Corduas

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 285–286]

In omaggio alle colossali tradizioni di reciproca conoscenza storica tra cechi e tedeschi.

In omaggio, in particolare, alle colossali tradizioni di bilinguismo tra cechi e tedeschi.

In omaggio, anche, a Herr Adolf Hitler, Mister Neville Chamberlain, Monsieur Edouard Daladier e al signor Benito Mussolini.

Produciamo il testo del proclama che, tappezzando i muri di Praga, annunciava il 15 marzo 1939 l'inizio dell'occupazione nazista.

Tale proclama era redatto in lingua tedesca e in una "traduzione" o "trascrizione" in lingua "ceca" contenente circa *trenta* errori.

Tali errori del testo "ceco" sono corretti nella nostra trascrizione interlineare tra parentesi quadre.

Abbiamo tradotto tali errori con il massimo di fedeltà a noi possibile, nel testo italiano che si dà in lettura sotto il muso di Hitler Adolf, fotografato mentre rimira Praga *da una finestra* del Castello.

Abbiamo voluto che l'unico commento a tutto ciò fosse una *poesia* scritta da una *donna*, e che tale donna fosse *russo*. La poesia fu scritta proprio guardando quella foto.



Aufruf an die Bevölkerung!

Auf Befehl des Führers und Obersten Befehlshabers der Deutschen Wehrmacht habe ich im Lande Böhmen mit dem heutigen Tage die vollziehende Gewalt übernommen.

Hauptquartier Prag, den 15. März 1939

Der Oberbefehlshaber der Heeresgruppe 3

Blaskowitz

General der Infanterie

Rozkas pro Obyvatele!

[Rozkaz obyvatelům!]

Na rozkaz Votze a nejvyššího Prezidenta německé

[Na rozkaz Vůdce a nejvyššího Prezidenta německé]

Armády převzal sem v zemi české s nešním dnem celou moc.

[armády převzal jsem v české zemi dnešním dnem plnou moc.]

Hlavní-Quartier

[Hlavní štáb]

Praha, dne 15. Března 1939.

[Praha, dne 15. března 1939]

Vrchní Komandant Armádní-oddíl 3.

[Vrchní velitel armádní - oddíl 3]

Blaskowitz

[Blaskowitz]

General Pjechoť

[Generál pěchoty]

Ortine per la popolazione!

Per ortine del Duce e del supremo Prezidente del Armada tetesca o assunto nel paese ceco insieme col ciorno odierno i interi poteri.

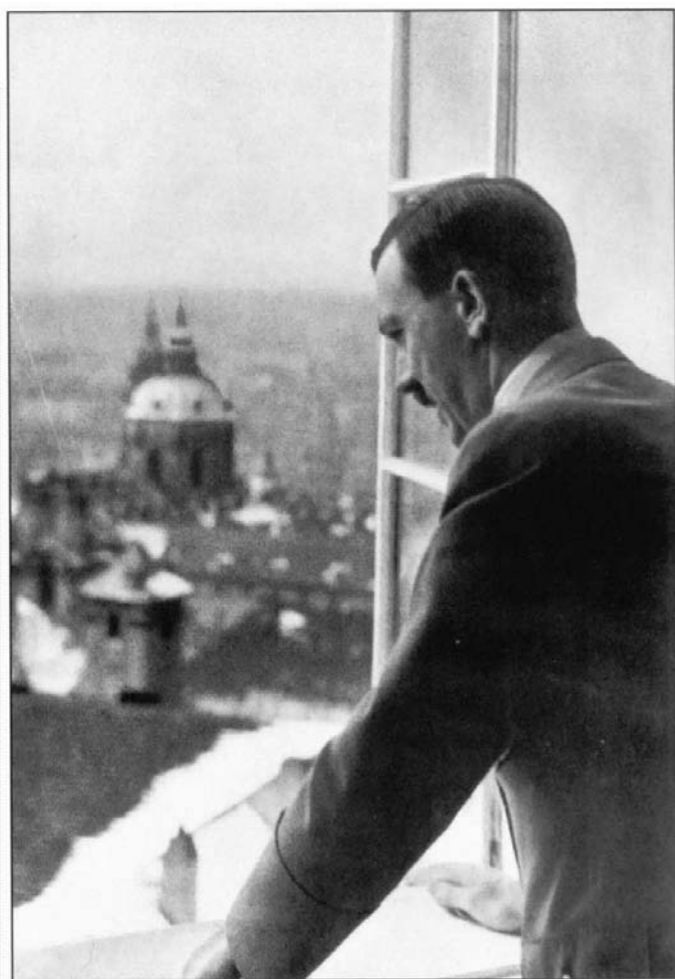
Quartier Generale

Praga, il 15 marzo 1939

Il Kommandante zupremo di Armata - Squatra 3

Blaskowitz

Generalle di Infanteria



Marina Cvetaeva

*Per le città boeme
 Che borbotta il tamburo?
 – Ceduto – ceduto – ceduto
 Il paese – senza l'onore, il paese – senza la lotta.
 le fronti – sotto una cenere da ansia rotta
 Buie – buie – buie...
 – Bum!
 Bum!
 Bum!
 Per le città boeme –
 O non è un tamburo
 (Brontolano i monti? Bisbigliano i sassi?).
 MA nel cuore mite dei ciechi –
 Di rab - bia
 Un tuono:
 – Dov'è
 La mia
 Patria¹ ?
 Per le città postreme
 Annunzia il tamburo:
 – Un corvo! Un corvo! Un corvo
 Al Castello di Hradany guata!
 Come in cornice – da una finestra ghiacciata
 (Bum! bum! bum!)
 Un unno!
 Un unno!
 Un unno!*

www.esamizdat.it

¹ *Dov'è la mia patria* è il primo verso dell'inno nazionale ceco.

Recensioni

B. Hrabal, <i>Opere scelte</i> progetto editoriale e prefazione di S. Corduas, saggio introduttivo di J. Pelán, a cura di S. Corduas e A. Cosentino, Mondadori, Milano 2003	289–293	Alessandro Catalano
A. Kurkov, <i>L'angelo del Caucaso</i> traduzione di C. Moroni, Garzanti, Milano 2003	293–294	Agnese Accattoli
G. Petrović, <i>69 cassette</i> traduzione di D. Badnjevicni, Ponte alle Grazie, Milano 2004	294–295	Alessandra Andolfo
W. Kaminer, <i>Russendisko</i> traduzione di R. Cravero, Ugo Guanda Editore, Parma 2004	295–297	Milly Berrone
E. Limonov, <i>Diario di un fallito</i> traduzione di M. Sorina, Odradek, Roma 2004	297–299	Milly Berrone
A. Stasiuk, <i>Corvo bianco</i> traduzione di L. Quercioli Mincer, Bompiani, Milano 2002; <i>Il cielo sopra Varsavia</i> traduzione di L. Quercioli Mincer, Bompiani, Milano 2003	299–300	Marzia Cikada
B. Akunin, <i>Pelagija e il bulldog bianco</i> traduzione di E. Guercetti, Frassinelli, Roma 2003	300–301	Massimo Maurizio
B. Akunin, <i>Pelagija e il monaco nero</i> traduzione di E. Guercetti, Frassinelli, Roma 2004	302–303	Massimo Maurizio
I. Ulanovskaja, <i>Viaggio a Kašgar e altre storie</i> traduzione di P. Galvagni, Manni, Lecce 2003	303–304	Giulia Bottero
M. Meklina, <i>Sraženie pri Peterburge</i> Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2003	305–307	Marina Sorina
T. Kantor, <i>La classe morta</i> a cura di L. Marinelli e S. Parlagreco, Libri Scheiwiller, Milano 2003	307–308	Alessandro Ajres

J.A. Komenský, <i>Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore</i> Traduzione di T. Kubíček, Silvio Berlusconi Editore, Milano 2003	308–310	Alessandro Catalano
“Il cambio del vento. Firenze, Brodskij e la poesia dell’Europa orientale” <i>Semicerchio</i> , Le Lettere, Firenze 2003 (XXVIII), 1	310–311	Marco Sabbatini
<i>Storia della letteratura polacca</i> a cura di L. Marinelli, Einaudi, Torino 2004	311–313	Alessandro Ajres
M. Martini, <i>Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l’Urss</i> , Bruno Mondadori, Milano 2002	313–315	Marco Sabbatini
A. Catalano, <i>Sole rosso su Praga</i> Bulzoni, Roma 2004	315–317	Massimo Tria
G. Ritz, <i>Niè w labiryńcie pożądanja. Gender i płéć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu</i> Wiedza Powszechna, Warszawa 2002	317–319	Alessandro Amenta
J. Tuwim, <i>Kabaretiana</i> a cura di T. Stępień, Warszawa 2002	319–320	Leonardo Masi
<i>Sovremennyj Russkij Jazyk: Social’naja i funkcional’naja differenciacija</i> a cura di L.P. Krysin, Jazyki Slavjanskoj Kul’tury, Moskva 2003	320–321	Paola Bocale
Jan Nemeè. <i>Il cinema della Nouvelle Vague cecoslovacca</i> a cura di P. Vecchi, Edizioni Lindau, Torino 2004	321–322	Lorenzo Pompeo
A. Wajda, <i>Il cinema, il teatro, l’arte</i> a cura di S. Parlagreco, Edizioni Lindau, Torino 2004	323–324	Lorenzo Pompeo
V. Todorov, <i>Ethnos, Nacija, Nacionalizám. Aspekti na teoriata i praktika</i> Editore, Città Anno	324–326	Giacomo Brucciani
R. Conquest, <i>Raccolto di dolore</i> Collettivizzazione sovietica e carestia terroristica presentazione di F. Argentieri, postfazione di E. Cinnella, Edizioni Liberal, Roma 2004	326–328	Emanuela Bulli
A. Chiribiri, <i>Breve storia dei paesi cechi</i> Celid, Torino 2003	328–330	Pavel Helan
Glosse storiche e letterarie II	330–334	Alessandro Catalano

Recensioni

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 289–334]

B. Hrabal, *Opere scelte, progetto editoriale e prefazione di S. Corduas, saggio introduttivo di J. Pelán, a cura di S. Corduas e A. Cosentino, Mondadori, Milano 2003.*

“Sulla forca! È quello il posto di Bohumil Hrabal e dei maniaci simili a lui, purtroppo non è il solo, e così la maggior parte dei nostri scrittori e operatori culturali. Sulla forca! La letteratura è un letamaio, un allevamento per la produzione in serie di perversi assassini bestiali, di sifilitici in età giovanissima e infantile, di delinquenti e di ubriacconi in genere? Sulla forca” (p. 692). Questo curioso brano di una lettera anonima, riutilizzato da Hrabal alla fine degli anni Sessanta in un testo-collage contenuto in *Sanguinose ballate e miracolose leggende*, contribuisce forse meglio di ogni altro a rendere l’idea di cosa abbia significato, a partire dal tardivo esordio del 1963, l’ingresso di Hrabal nella letteratura ceca. Ciò che l’anonimo lettore, definendo i suoi libri “i liquami e il vomito spirituali con i quali si masturba pubblicamente la bestia bipede B. Hrabal” (p. 692), faceva finta di non vedere, era il grande interesse che essi avevano suscitato tra i lettori meno *prude*. La quantità di lettere ricevute avrebbe addirittura permesso allo scrittore di comporre un’intera “Ballata scritta dai lettori”, in cui l’immagine dello scrittore di culto, letto e ricercato, si alterna con regolarità a violente accuse di perversione, omosessualità, minaccia dell’ordine pubblico (pp. 685–690).

Al termine di qualche decennio di ricezione intensa ma confusa, anche il lettore italiano ha finalmente a disposizione gli strumenti necessari per comprendere più a fondo il perché di certe reazioni e la profondità delle reali novità portate dalla prosa di Hrabal nella letteratura ceca. E proprio perché non è semplice orientarsi nei complicati destini editoriali di uno dei più originali scrittori cechi del secondo Novecento, la confusione editoriale con cui le sue opere sono apparse in Italia, a partire dalla pionieristica edizione di *Inserzione per una casa in cui non voglio più abitare* curata nel 1968 da A.M. Ripellino, non ha certo facilitato le cose. A mettere ordine in questa situazione caotica, alla fine del 2003, è finalmente arrivato nelle librerie, con un ritardo di qualche anno rispetto alla data originariamente prevista, un imponente volume dei Meridiani di Mondadori dal laconico titolo di *Opere scelte*

(quasi 2000 pagine di soli testi). Questa sorta di codificazione in un “classico” di un autore ritenuto a lungo tutt’al più stravagante e originale è in gran parte dovuta alla grande opera di recupero dei tanti (e poco noti) dattiloscritti dello scrittore, avvenuta a Praga nel corso degli anni Novanta.

“È una cosa assolutamente incomprensibile che alcuni critici gli abbiano rimproverato di fare della realtà una trasposizione romantica... Hrabal non ha mai potuto influenzare la pubblicazione dei suoi libri in modo che uscissero al momento giusto”, scrive Hrabal stesso, ancorché nella luce deformante di una falsa terza persona, in un famoso testo autobiografico. Con queste parole semplici, ma tutto sommato precise, Hrabal descrive non solo uno dei destini editoriali più tormentati e sofferti del Novecento, ma anche la sua decennale lotta perché i suoi libri raggiungessero il lettore. Lo strano percorso sinusoidale della sua opera (Hrabal scrive quando non pubblica e quando pubblica non scrive) rappresenta di per sé un campo di studi complesso e interessante, e contribuisce non poco ad accrescere il fascino di uno degli scrittori cechi più originali del secondo Novecento. Il tutto è poi ulteriormente complicato dal fatto che Hrabal è scrittore irrequieto, “spettinato”, difficilmente riducibile tanto alla macchietta dello scrittore bohème perennemente ubriaco, quanto alla (pure spesso evocata) logora immagine dello scrittore filosofo. Fin dagli anni Sessanta, alla salda posizione di autore cult per un ampio pubblico di lettori, Hrabal ha sempre contrapposto l’immagine di vero e proprio rompicapo testuale per i critici.

Nessuno meglio di lui simboleggia il percorso esistenziale ed editoriale di tanti scrittori politicamente scomodi del Novecento ceco: dopo il lungo apprendistato di autore samizdat *ante litteram*, ha infatti conosciuto negli anni Sessanta un grande successo editoriale, per tornare (brevemente) nel limbo della letteratura samizdat vera e propria (proprio lui che ha sempre avuto un bisogno quasi fisico di avere dei lettori “reali”) e riaffiorare (un po’ fuori luogo) dopo una nemmeno troppo incisiva “autocritica” come scrittore simbolo della letteratura socialista della normalizzazione, per poi infine trovarsi a ricoprire, nel confuso panorama letterario degli anni Novanta, il tutt’altro che piacevole ruolo di anziano com-

mentatore (più giornalistico che letterario) della nuova società ceca che stava nascendo sotto i suoi occhi. Come spesso accade agli scrittori particolarmente visibili, l'immagine del poeta maledetto alla Bukowski (ma più preciso sarebbe forse il paragone con Vendikt Erofeev) lo ha fatto diventare un bersaglio privilegiato di troppe pseudoanalisi letterarie spesso al limite del delirante, complicando ulteriormente il rapporto tra l'opera di Hrabal e il mito di Hrabal. Al punto che non poteva mancare un tratto di surrealtà nemmeno nel momento della sua morte, che secondo alcuni sarebbe stata causata da un'accidentale caduta dalla finestra di un ospedale mentre cercava di dare da mangiare ai piccioni.

Con queste *Opere scelte* si torna a parlare più che del mito dell'opera di Hrabal, ora liberata anche da quelle tante postfazioni insulse, spesso basate più su stravaganti opinioni dei curatori che sui testi, che ne hanno non poco infastidito la ricezione in Italia. Questo volume è invece accompagnato da un ricco apparato esplicativo che fronteggia il "fenomeno Hrabal" in modo accurato e allo stesso tempo intelligente. I tre approcci dei curatori, apparentemente molto diversi l'uno dall'altro, alla fine si armonizzano in modo piuttosto naturale: al *Piccolo slalom hrabaliano*, "vago e vagabondo, atipico e apodittico" di S. Corduas, sono accostati infatti un puntuale *Tentativo di ritratto* del critico ceco J. Pelán, prima analisi complessiva in italiano dell'opera di Hrabal, e l'accurata cronologia e le ricchissime note esplicative di A. Cosentino. L'immagine complessiva è quella di uno scrittore più sobrio e attento ai trend culturali europei di quanto spesso viene tramandato dalla leggenda. . .

In modo molto ricco nel volume è presentato (quasi sempre per la prima volta in italiano) il Hrabal piuttosto sorprendente degli anni Cinquanta. Ancora alla ricerca di una propria poetica, lo scrittore ceco svara tra il "realismo totale" dell'epos *La bella Poldi* (pubblicato in una nuova traduzione finalmente leggibile), lo sperimentalismo incomprensibile del collage letterario *Mortomat*, la forte nota esistenzialista di *Caino*, strano esemplare di "straniero" camusiano centroeuropeo. L'intensa ricerca di forme espressive, che passa per la nota tagliente di tanti racconti, per i monologhi dei primi contabelle hrabaliani e per la blasfemia di diversi racconti (primo fra tutti lo splendido *Vangelo schizofrenico*), trova una prima organica fusione in uno dei migliori testi del primo Hrabal, il "documento" *Jarmilka*, crudo ritratto di una donna dai tratti felliniani, addetta alla distribuzione dei pasti in un'acciaieria. Questa creatura allo stesso tempo brutta, incinta, carnale, raggiunge una dimensione lirica del tutto inu-

suale ed è grazie a lei che la poetica di Hrabal acquista una nuova densità semantica, che gli permette di riprodurre in modo finalmente davvero realistico e convincente il suo credo che "la vita non finisce mai, anzi, proprio dove non la si aspetterebbe, là comincia" (p. 93).

L'enorme lavoro creativo del Hrabal degli anni Cinquanta sembra poter preludere, in corrispondenza delle varie ondate di parziale liberalizzazione culturale, a una prossima pubblicazione dei suoi testi. Dopo un tentativo fallito nel 1959, Hrabal debutta a tutti gli effetti, a quasi cinquant'anni, nel 1963. Questa fase di passaggio tra i racconti scritti con la chiara consapevolezza di non poterli pubblicare e la successiva rielaborazione per ottenere l'approvazione dei redattori delle case editrici è rappresentata da una nuova traduzione della seconda raccolta di racconti pubblicata da Hrabal, *Gli stramparlanti*. Fin dal nome a dominare è adesso uno dei personaggi chiave di Hrabal, il *pábitel*, qui ingegnosamente tradotto con il neologismo "stramparlone": questa galleria di bizzarri personaggi alle prese con stravaganti situazioni dominate da stramparlanti di professione, persone cioè che danno libero spazio alla chiacchiera, al monologo senza freni, in cui la stessa cosa viene affermata, negata, contraddetta e dimenticata, dando un nuovo valore di verità alle proprie creazioni linguistiche. Decisamente la fase dell'apprendistato è finita: Hrabal ha ormai non solo trovato una nuova lingua letteraria, ma ha anche un sufficiente bagaglio di situazioni esistenziali conosciute in prima persona da cui attingere per ricostruire quei particolari *milieu* sociali che tanta parte hanno nella sua poetica. A questo proposito ci si potrebbe al limite chiedere perché ritradurre testi ancora in commercio (la vecchia traduzione si trova tuttora in libreria con il titolo *Vuol vedere Praga d'oro?*), invece di presentare al lettore la prima (e altrettanto originale) raccolta di racconti pubblicata da Hrabal, tuttora inedita in Italia, *Una perlina sul fondo* (da non confondere con l'omonimo racconto invece regolarmente presente).

Il grande successo di Hrabal negli anni Sessanta è strettamente legato alla rielaborazione di molti temi e testi precedenti, come dimostra emblematicamente uno dei suoi libri più noti, *Treni strettamente sorvegliati*. L'originale rielaborazione del già citato racconto *Caino* in chiave sentimentale-melodrammatica sancirà, grazie soprattutto all'Oscar per il miglior film straniero assegnato all'omonimo film, il definitivo successo internazionale dello scrittore. Qui per la prima volta la nota sentimentale e melodrammatica prende il sopravvento sull'atmosfera brutale che aveva dominato gran parte dei racconti degli anni Cinquanta. Per la prima vol-

ta in Hrabal la morte e la guerra si dissolvono in una sorta di lirismo epico molto lontano dalla crudeltà di tanti testi precedenti, in cui invece l'accento veniva posto sugli aspetti "autentici" (e quindi veri) della storia. Nei racconti di *Inserzione per una casa in cui non voglio più abitare* (presentati anch'essi, a 35 anni dalla prima edizione italiana, in una nuova traduzione) prevale invece la tendenza narrativa opposta: pur privati degli elementi più forti, i testi puntano moltissimo su un'aggressione sistematica del lettore, spesso spaesato di fronte a un'impietosa rappresentazione dell'estraneità sociale dell'individuo nella società. Non a caso spesso la raccolta viene citata come la miglior rappresentazione letteraria dello "spazio chiuso" dello stalinismo.

Quando, nel 1970, la quasi totalità dei volumi di *Boccioli*, antologia delle opere poetiche immature degli anni Trenta e Quaranta (giustamente non presenti nel Meridiano), e di *Compiti per casa*, antologia di interviste e scritti occasionali, era stata mandata al macero, il nome di Hrabal era scomparso dalle librerie e dalla vita culturale ufficiale di quegli anni grigi, ben caratterizzati dalla definizione di "normalizzazione". Proprio allora però Hrabal, come se l'impossibilità di pubblicare facesse rinascere il bisogno "fisico" di scrivere, si rimetterà davanti alla macchina da scrivere, spostando ora la sua poetica verso il passato: sono forme e stili nuovi a permettere la nascita di una poetica del ricordo, evidente soprattutto nella struttura di due tra i testi più godibili di questa nuova fase hrabaliana, *La tonsura* e *Ho servito il Re d'Inghilterra* (presentati qui entrambi in una nuova traduzione). Il tentativo pluriennale di Hrabal di azzerare la propria voce narrante all'interno del testo porta al recupero di figure più tradizionali, ma esterne, di narratori (la madre, il patrigno). Tutte le figure che nei racconti degli anni Cinquanta "occupavano" completamente lo spazio del racconto (lo zio Pepin), diventano ora personaggi di una storia dal respiro più ampio. E se nel primo dei due libri è la voce femminile della madre di Hrabal a raccontare nostalgicamente, ma con grande ironia, la fine di un'età d'oro che sta sparendo e l'inizio della modernizzazione, in *Ho servito il Re d'Inghilterra* (testo chiave di Hrabal finalmente leggibile in una traduzione all'altezza dell'opera) è un semplice apprendista cameriere a raccontare la sua storia sullo sfondo di un affresco storico minuzioso ed estremamente provocatorio: "e sentii il desiderio di scrivere tutto così come era stato, affinché anche gli altri potessero non già leggerlo, bensì dipingersi davanti, attraverso quel che dico, tutte quelle immagini che si infilavano come coralli, come un rosario sul lungo filo della mia vita" (p. 936). Il

tema tuttora scottante del rapporto tra cechi e tedeschi, visto attraverso l'arricchimento del protagonista basato sul "collaborazionismo" con i tedeschi, e la successiva confisca delle sue proprietà da parte dei comunisti segnano irrimediabilmente l'esistenza del protagonista, spingendolo verso una sorta di eremitaggio. La presa di coscienza della propria vita porta alla decisione di raccontare la propria storia, che si rivela una sorta di riflessione sempre più lucida sul passato, e di affrontare a brutto muso un tema fin troppo a lungo rimosso dai cechi.

Solo chi conosce la verve dei testi riservati alle baldorie degli anni Cinquanta assieme a Bondy e Boudník, può poi cogliere appieno la portata di questa fase di "poetica gentile" del ricordo: nel *Tenero barbaro* la vicenda dell'irruento grafico Boudník si stempera, a distanza di molti anni, in una visione affettuosa e malinconica dell'amico: "Vladimír annotava il suo rapporto quotidiano, non è che lo volesse, ma doveva scrivere, perché la scrittura faceva parte della sua psicoterapia, perché la mano che scriveva era la valvola che raffreddava la caldaia surriscaldata del suo cervello" (p. 1061). Questi anni di grande creatività culminano con il capolavoro *Una solitudine troppo rumorosa*, sorta di "romanzo del sottosuolo", che è giustamente diventato il testo più famoso di Hrabal. Nato alla fine di un lungo processo di elaborazione della storia di Hant'a, complessa figura di stramparlone che lavora al macero della carta straccia, racconta la storia di chi è "istruito contro la sua volontà". Hant'a si abbandona, ancora più di quanto facessero i protagonisti dei libri precedenti, a rituali che sono completamente svuotati di significato (le illustrazioni che adornano i singoli pacchi) e non sono altro che irrazionali difese contro un rumore generale che è ormai in grado di irrompere anche nella solitudine. Hant'a è, al di fuori delle sue citazioni (Novalis, Kant) e dei suoi dialoghi (Gesù e Lao Tze), un individuo completamente isolato, come dimostrano in modo fin troppo chiaro i suoi rapporti con le donne: zingare di passaggio, sempre con le gonne alzate, Mančinka (uno dei personaggi più comicamente tragici della letteratura ceca), sempre alle prese con i suoi problemi di incontinenza, la piccola zinagarella che lo costringe col suo mutismo a prenderla a vivere con lui prima di essere portata via dalla Gestapo. La passione di Hrabal per la contaminazione di temi e generi trova qui la sua realizzazione più armonica: i grandi temi e i personaggi che attraversano la mente di questo outsider (che riesce però a dialogare con Gesù) sono il riflesso di un'esistenza che riesce a porsi come crocevia di incontri impossibili in un'epoca che si sta avviando velocemente alla

sua conclusione: “mi resi conto che era giunta la fine delle piccole gioie che in un piccolo deposito giungevano in forma di libri e libricini ritrovati, gettati per errore nel deposito, che quella roba che stavo vedendo lì erano anche altri modi di pensare, perché forse ogni operaio avrebbe portato a casa da ogni carico un libro come prebenda, forse l'avrebbe anche letto, ma ormai era la fine per tutti i miei amici e imballatori e anche la fine mia, perché noi tutti, vecchi imballatori, eravamo istruiti contro la nostra volontà, ognuno aveva a casa contro la propria volontà una biblioteca come si deve, fatta coi libri trovati nel deposito, e ognuno leggeva quei libri nella beata speranza che un giorno avrebbe letto qualche cosa che lo avrebbe qualitativamente cambiato” (p. 1226).

Prima ancora di finire *Una solitudine troppo rumorosa* Hrabal aveva concesso al periodico culturale comunista Tvorba un'intervista che è passata poi alla storia come una vera e propria “autocritica”. Il movimento del samizdat, che si stava intanto consolidando, avrebbe considerato l'episodio un tradimento, al punto che alcuni noti intellettuali cechi avrebbero dato vita a un vero e proprio rogo pubblico dei suoi libri sull'isola di Kampa. E naturalmente, mentre i suoi testi (ovviamente solo quelli ideologicamente poco pericolosi) tornavano nelle librerie, Hrabal piano piano cominciava a scrivere meno. Solo negli anni Ottanta crescerà sotto le sue mani l'ambiziosa trilogia in cui la sua storia personale è ricostruita attraverso lo sguardo affettuoso, ma a tratti anche disincantato, della moglie (ovviamente, data la mole dei tre volumi, *Le nozze in casa*, *Vita nuova* e *Squarci* non sono compresi nelle *Opere scelte*, il primo di essi è comunque disponibile in italiano). A questa nuova forma di “autobiografismo manifesto” può essere affiancata anche la lunga e piacevole intervista con il boemista ungherese Szigeti (qui proposta, ad appena 8 anni dalla prima, poco felice, edizione italiana in una nuova traduzione), in cui un rilassato Hrabal dà nella conversazione libero corso al principio associativo della memoria. A partire dalla metà del 1989 lo scrittore ormai anziano si dedicherà a una serie di reportage su ciò che avviene attorno a lui, genere che lui stesso definiva “giornalismo letterario” (qui presentati in forma perfino più dettagliata di quanto obiettivamente necessario, soprattutto se a scapito di alcuni testi autobiografici e letterari che avrebbero sicuramente meritato un'attenzione maggiore). Lo scrittore ormai è alla fine della sua vita ed è ben consapevole che resti poco da dire: in certi casi sembra continuare a scrivere più per la pressione degli amici che per un reale convincimento. Qualche tempo prima di morire sarà lui stesso a rendersi conto della fine di quest'esperienza

e, nonostante le insistenze, si rifiuterà di continuare.

Per la letteratura ceca in Italia si tratta dell'iniziativa editoriale di maggior portata organizzata negli ultimi decenni. Se è inutile concentrarsi su certe scelte traduttorie che pure meriterebbero una seria discussione (del resto dice giustamente Corduas nella nota all'edizione “gli è che il traduttore esiste”), c'è un aspetto della poetica di Hrabal che è però sgusciato via dalla rete senza lasciare tracce. È indubbiamente vero che non tutti i testi pubblicati negli anni Sessanta (periodo in cui Hrabal, per sua stessa ammissione, era stato costretto a tirare fuori dai cassetti tutto quello che aveva) meritavano di essere inseriti in un'antologia di queste dimensioni, ma c'è sicuramente un testo che non sarebbe dovuto mancare: *Lezioni di ballo per adulti e avanzati*. Il monologo ininterrotto, in cui le frasi a catena del soggetto parlante inglobano al loro interno tutto il mondo, rappresentava fin dagli anni Cinquanta una delle strade principali che Hrabal aveva battuto con maggiore intensità alla ricerca di una propria lingua narrativa. Quest'affannosa ricerca aveva trovato una prima sedimentazione nelle trascrizioni degli sproloqui ininterrotti dello zio Pepin, che avrebbero costituito poi la base di un curioso testo intitolato *I dolori di un vecchio Werther* (anch'esso assente nel Meridiano). Lo zio Pepin, stramparlone per antonomasia, appare qui nella versione di instancabile parlatore e le sue frasi ininterrotte non hanno alcuna struttura gerarchica, ma emanano un fascino particolare proprio per la capacità di azzerare sullo stesso livello pubblicità, citazioni letterarie, storielle da osterie e ricordi anche dolorosi: un'altra forma di quell'estetica della compresenza, che Hrabal ha sempre ricercato con insistenza. Negli anni Sessanta Hrabal avrebbe poi dato a questi “verbali” un ordine molto più preciso, ricercando in modo molto più elaborato e consapevole un equivalente scritto del ritmo mentale del narratore. Da questo punto di vista si può dire che *Lezioni di ballo per adulti e avanzati* rappresenti uno dei risultati più originali della ricerca narrativa di Hrabal ed è stupefacente che questo testo, pure annunciato dalla casa editrice e/o vent'anni fa, non sia ancora stato pubblicato in Italia (viene peraltro da pensare che l'assenza del testo nelle *Opere scelte* possa essere dovuta a una forma di tatto nei confronti di chi ne ha già da tempo pronta la traduzione). Indubbiamente si tratta di un'assenza a cui sarebbe bene che in futuro l'editoria italiana ponesse rimedio.

Alla fine del volume il lettore è ormai stordito dalla quantità di tecniche narrative e di personaggi che ha appena scoperto: Hrabal è infatti uno scrittore eruttivo e, almeno nei libri migliori, poco ripetitivo (anche se varrà la pena ricordare

che le sue opere complete in ceco ammontano a 19 volumi). Per la prima volta anche il lettore italiano ha la possibilità di conoscere tante sfaccettature nascoste di questa personalità letteraria complessa e multiforme. Preziosissime sono da questo punto di vista le scrupolosissime note a tutta l'edizione, primo mattone per quella futura edizione critica che oggi non esiste nemmeno in ceco. Particolarmente felice è stato l'approccio di A. Cosentino, che ha seguito, con successo, la pista di identificare tutti i dati, i personaggi e i riferimenti possibili. Ne esce alla fine l'immagine di un Hrabal molto meno "farfallone" di quanto tanti hrabalologi di professione hanno sempre voluto farci credere: molto spesso infatti anche i personaggi apparentemente più irreali si sono invece rivelati persone esistite in carne e ossa. Cosa che per altro non toglie proprio nulla alla grande capacità di Hrabal di farli sembrare inventati: "giacché nella scrittura quel che è più importante è che cosa non scrivere e come riempire le fessure, ho reso umani i pettegolezzi da ballatoio e il vituperio e l'ingiuria, ho lanciato in situazioni estreme lo splendore dei chiacchieroni e il loro sollazzarsi, che talvolta finisce alla polizia o all'ospedale. Infatti non solo sono crollati i cieli, ma sono anche spariti il mito, l'allegoria, il simbolo" (p. 695).

Alessandro Catalano

A. Kurkov, *L'angelo del Caucaso*, traduzione di C. Moroni, Garzanti, Milano 2003.

È accattivante la prima parte di questo giallo di Kurkov, che unisce in un amalgama curioso un'indagine filologica sulle tracce del poeta nazionale ucraino Ševčenko con ingredienti decisamente più frizzanti: viaggi psichedelici, riesumazione di cadaveri, spionaggi e depistaggi, sullo sfondo del sempre suggestivo binomio mafia/servizi.

Il protagonista Kolja, un russo residente a Kiev, è un uomo superfluo dei nostri giorni che ha la ventura di imbattersi, rovistando tra gli oggetti del suo nuovo appartamento, in un manoscritto misterioso. Kolja intuisce che si tratta di un percorso cifrato che conduce a un tesoro di inestimabile valore e, fiutato il guadagno, si mette alla ricerca di indizi utili a interpretare la mappa. L'indagine lo porta a dissotterrare un cadavere dalla sua fossa e a frugare nella vita di personaggi vissuti in passati più o meno remoti. Contemporaneamente, la tranquilla esistenza del giovane è sconvolta da una serie di eventi inspiegabili e insidiata da presenze minacciose, che lo inducono a lasciare Kiev.

Kolja, intimorito ma determinato a proseguire la sua ricerca, si mette in viaggio verso il luogo presunto del tesoro, la penisola del Mangyšlak in Kazakistan, dove un tempo sorgeva la fortezza di Novopetrovsk e dove a metà dell'Ottocento il poeta Taras Ševčenko era stato inviato a prestare servizio in seguito a una condanna. Lì deve trovarsi un oggetto sotterrato dallo scrittore e mai dissepolto, lì intende arrivare Kolja dopo aver attraversato il Caspio e il deserto. Si noti che il buon Kolja non è sospinto da alcun genere di ideale, orgoglio patriottico o curiosità storica, spera solo che il tesoro sia abbastanza sostanzioso da meritargli una lauta ricompensa al suo ritorno a Kiev.

La prima parte del viaggio si svolge in treno fino ad Astrachan, poi a bordo di una fabbrica galleggiante di pesce attraverso il Volga e il Caspio, infine su un peschereccio che raggiunge il deserto kazako, dove Kolja, stremato dal caldo e dalla sete, perde i sensi dopo due giorni di cammino. Qui accade l'inverosimile: salvato da un cammello, sarà curato e ospitato da un nomade che, al momento di congedarlo, gli lascerà in dono la sua bellissima figliola, Gulja. E viene da pensare che l'angelo del Caucaso sia lei, se nonché siamo solo all'inizio (e non siamo più in Caucaso), e i due improbabili fidanzati incontreranno presto un'altra coppia, Petr e Galja, militanti del partito nazionalista ucraino, che, dapprima ostili, si uniranno a loro nella ricerca dello stesso tesoro. Tesoro che, evidentemente, interessa anche polizia, servizi segreti russi e ucraini, narcotrafficanti e malintenzionati di varia natura, che si alternano in exploit e agguati ai danni dei quattro giovani in un susseguirsi di colpi di scena a bassa intensità che sembra non avere mai fine.

Il ritmo della narrazione, che vorrebbe essere concitato, risulta invece monotono e l'intrigo così fitto che è impossibile seguirne la logica. Come se non bastasse a scoraggiare il lettore, che non è neanche a metà volume, l'indagine ha una svolta mistica, e il tesoro viene perso di vista o, meglio, sembra smaterializzarsi in una forza spirituale. Il fanatismo filologico-nazionalista e gli affari sporchi dei servizi segreti si colorano improvvisamente di tinte New Age e, complice il caldo del deserto, i personaggi sono vittime di una sorta di psicosi collettiva. Se si arriva fino in fondo al volume, ci si chiede cosa abbia spinto l'autore a infarcire con tanto accanimento le pagine centrali, con l'unico risultato di far cadere completamente la suspense, mortificando un intreccio che sembrava promettente. Nello sforzo di rintracciare una chiave di lettura nel romanzo, senza per altro aver capito cosa o chi sia l'angelo del Caucaso, sono arrivata a questa conclu-

sione: la ricerca del tesoro ha un senso diverso per ciascun personaggio, e il tesoro stesso, alla fine, non sarà uno per tutti.

Va detto, per completezza, che il protagonista torna con la sua bella nell'appartamento di Kiev apparentemente senza alcun tesoro tra le mani. Nel frattempo è stato arruolato come collaboratore occasionale dei servizi segreti, attività magari non pulitissima ed esente da rischi, ma che gli consentirà di vivere in ozio e abbondanza. È lecito chiedersi, a questo punto, quale sia il tesoro per Kolja, protagonista e narratore di questa vicenda mirabolante. Senza dubbio si tratta della sua donna, la "sua" bellissima donna, regalo del padre di lei. Va detto che il rapporto di Kolja con tutte le donne del romanzo è di passiva contemplazione e quando il giovane si ritrova, senza una ragione al mondo, accanto a questo splendido esemplare di accondiscendente femmina asiatica, si chiede cosa abbia mai fatto per meritarsela. E ce lo chiediamo anche noi, visto che il giovanotto sembrerebbe assolutamente privo di attrattive e semmai così svampito da rasentare l'idiotismo. Il superfluo vivere di Kolja trova il suo senso in questo sensuale "regalo" del deserto, che lo salva spesso da morte sicura, lo serve con silenziosa abnegazione e gli fa finalmente intravedere una felicità futura.

La donna è il simbolo della vita, della felicità e anche della Patria, è questo il tormentone del romanzo, enunciato nelle pagine iniziali da citazioni di manoscritti datati, e confermato in quelle successive dalle strane vicende vissute dal protagonista. Ed è sbalorditivo il candore con cui l'autore, nell'illustrare questa sua originalissima idea, fa sfoggio di un maschilismo viscerale e spensierato, snocciolato a ogni piè sospinto senza la minima preoccupazione di dissimularlo o attenuarlo. L'ingenuo e discutibile sentimento di Kurkov è interpretato magistralmente dai due personaggi maschili, seguiti come da due ombre dalle "loro donne" Gulja e Galja (che fantasia!), entrambe straordinariamente sexy, efficienti e soprattutto capaci di starsene zitte in un angolo. Anche nelle situazioni più *off limits* che le due coppie si trovano a fronteggiare quotidianamente nel loro viaggio rocambolesco – legate mani e piedi nel bel mezzo del deserto kazako o in corsa sul tetto di un treno merci azerbaijano – è sorprendente costatare come i ruoli si distinguano con tanta rassicurante spontaneità quando è ora di preparare il pranzo o di riporre la biancheria.

Forse Kurkov voleva raccontarci semplicemente che, dopo mille peripezie, un uomo mediocre, senza interessi e senza morale scopre che il senso della propria vita sta tutto nell'amore di una donna. Ma rischia di aver dato a quello che

doveva essere forse l'aspetto più alto della sua storia un gusto così sgradevole da rendere indigesto tutto il suo lungo romanzo.

Agnese Accattoli

G. Petrović, 69 cassette, traduzione di D. Badnjević, Ponte alle Grazie, Milano 2004.

Quando dalla galassia editoriale si stacca un autore proveniente dalla scomparsa Jugoslavia e ci raggiunge, è sempre una piccola epifania, una festa, specie in tempi in cui la ex Jugoslavia non è più così di moda e i saggi sul tema non affollano più gli scaffali delle librerie.

Ponte alle Grazie ha recentemente pubblicato *69 cassette* di Goran Petrović, uno dei più acclamati scrittori serbi degli ultimi anni e va detto che la Serbia è un paese dove si scrive, a quanto pare si legge e si pubblica molto. *Sitničarnica "kod srećne ruke"* è il suo terzo romanzo. Tradurre un titolo è spesso compito assai arduo: *sitnica* significa sciocchezza, bagattella, cosa da poco. *Sitničarnica* è il negozietto che vende cianfrusaglie, il vecchio emporio (bazar se preferite), dove si può trovare di tutto, *kod srećne ruke*, è il nome dell'emporio in questione, l'*Emporio "alla mano felice"*, un luogo che travalica la categoria del tempo, dove tutti prima o poi andranno a cercare qualcosa. Se la scelta dell'editore inizialmente disorienta, è pur vero che *69 cassette* risulta infine essere una soluzione non priva di fascino (adottata anche nell'edizione francese), che si riferisce a un particolare del penultimo capitolo e che richiama il tema dell'incastro, perno della narrazione.

Uscito in patria nel 2000, si aggiudica subito il più prestigioso premio del paese, il NIN. Un premio assegnato alla fine di un secolo è una curiosa coincidenza per un romanzo che di quel secolo va a ripercorrere gli eventi. La Belgrado di Petrović avanza e cambia volto passando dall'assassinio di re Aleksandar Obrenović, alle guerre balcaniche e mondiali, attraversa il periodo titino, sino a sfiorare, garbatamente, i drammi più recenti. Stupisce come un'opera in grado di restituire con tanta perizia la Belgrado d'antan, così come quella odierna, incluso il suo pesante clima continentale, non sia stata concepita da un belgradese doc. Petrović è nato quarantatré anni fa a Kraljevo, dove vive e lavora come bibliotecario, a pochi passi dal monastero di Zica (costruito tra il 1208 e il 1219, sede del primo patriarcato serbo) e a Belgrado ha trascorso solamente gli anni degli studi universitari. Ma lo scrittore si dedica a un profondo lavoro d'indagine e documentazione quando deve ricreare un'epoca, confortato

dai suoi piccoli rituali: scrivere la mattina presto, fare abbondante uso di caffè e sigarette, ascoltare della musica che a suo parere vibri con l'atmosfera ricercata (in questo caso l'Opera), portarsi appresso un piccolo registratore con il quale fissare pensieri in libertà o parole rubate ai passanti. Petrović ama i particolari, la cura del dettaglio, la stessa che adopera nel trattare la lingua: "Quando ricostruisco un'epoca, non soltanto raccolgo i documenti, vedo anche di ricostruire la frase di quel periodo, di modo che il lessico corrisponda al tempo e al personaggio" (intervista a Radmila Stanković del 27 gennaio 2001). Il risultato è un romanzo ricco di stile, dalla prosa gaia, una narrazione fluida cui non manca la giusta dose di ironia.

L'idea che sta alla base del romanzo è decisamente accattivante: appassionati lettori con il dono della "lettura totale", vale a dire la straordinaria capacità di passare dalla loro realtà quotidiana a quella del libro che stanno leggendo con tutti i cinque sensi, finiscono per incontrarsi, ciascuno per ragioni diverse, nelle pagine dello stesso libro, *La mia fondazione*, di Anastas Branica. Un libro curioso, privo di personaggi, che descrive minuziosamente una meravigliosa villa con giardino, un luogo perfetto ideato da uno sfortunato giovane negli anni Trenta, per incontrarvi l'amata. Le persone che vi entrano si ritrovano a vivere in una dimensione parallela tra passato e presente, che ha le infinite possibilità del sogno, ma che a tratti sconfinava nella realtà; dove si incrociano i destini di un correttore di bozze squattrinato, laureando in Filologia e una ragazza con il miraggio dell'America; dove appaiono cuoche dure d'orecchi, vecchie dame d'altri tempi che hanno perso la memoria e profughi bosniaci in fuga, professori colti e persino ex agenti dei servizi segreti comunisti che un tempo tendevano agguati mortali ai sediziosi, tra le pagine delle *Memorie di un cacciatore* di Turgenev.

La carta stampata diventa spazio franco, un luogo magico dove ci si può dare appuntamento all'inizio di un capoverso, o in un nuovo capitolo, per inseguire la felicità o vivere amori struggenti, alcuni dei quali destinati a reggere il confronto con la realtà, altri a perderlo.

È un romanzo sul piacere della lettura, sulla molteplicità di sguardi che offre la lettura, senza nascondere la tendenza a farsi talvolta pratica consolatoria, magnifica illusione.

Il paragone con il realismo magico di García Marquez suggerito in copertina dalla citazione estratta da *Lire* è legittimo e suggestivo, ma 69 cassetti è l'opera di un ottimo esponente del postmodernismo serbo, un filone che in origine ha guardato molto più a Borges e che nel corso del tempo ha acquisito

una sua specificità.

Non è dato sapere se Petrović abbia in mente Marquez, di sicuro ha in mente Pavić e Albahari e viene il sospetto che forse abbia presente anche la lezione del Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, formidabile romanzo sul piacere di leggere, dove il lettore è protagonista, sottile, elaborato e originale gioco letterario, grandioso esercizio di stile.

Alessandra Andolfo

W. Kaminer, *Russendisko*, traduzione di R. Cravero, Ugo Guanda Editore, Parma 2004.

"Nell'estate del 1990 a Mosca si sparse una voce. Dicevano che Honecker avesse aperto le frontiere agli ebrei provenienti dall'Unione Sovietica per compensare il fatto che la RDT non aveva mai partecipato agli indennizzi tedeschi a favore di Israele. Peraltro la propaganda ufficiale della Germania Est sosteneva che tutti gli ex nazisti vivevano nella Germania Ovest. A far circolare la notizia erano stati i numerosi commercianti all'ingrosso russi che facevano la spola ogni settimana tra Mosca e Berlino Ovest. E la voce si era diffusa in fretta: ben presto lo sapevano tutti (tranne Honecker, probabilmente)". Presentata da Guanda con la partecipazione dell'autore alla recente Fiera del libro di Torino, così si apre la traduzione italiana, curata da Riccardo Cravero, della raccolta di racconti di Wladimir Kaminer, *Russendisko*, pubblicata in Germania ormai quattro anni fa.

Mai autore, titolo ed esordio potrebbero maggiormente trarre in inganno: fonetica evidentemente teutonica per una vicenda che sembra tuttavia iniziare a Mosca. E da Mosca, con novantasei rubli, una matrioska e una bottiglia di vodka in tasca, parte infatti il giovane Vladimir. Destinazione una Berlino Est in cui il Muro è sul punto di crollare e dove inaspettatamente la sua origine ebraica non rappresenta più un problema, ma "il biglietto per il grande, vasto mondo, l'invito per un Nuovo Inizio". E nell'Europa allargata e multiculturale, di cui la Berlino riunificata è indubbiamente il simbolo più convincente, Vladimir, giovane emigrato della quinta ondata, partito per Berlino "per vedere com'era e per farsi quattro risate" si trasformerà in Wladimir Kaminer, uno dei più promettenti giovani scrittori di lingua tedesca, per servirsi della definizione che in Germania gli viene generalmente affibbiata.

Russendisko – è evidente fin dal titolo – racconta in prima persona e in forma autobiografica le vicissitudini dell'autore e di quanti come lui nei primi anni Novanta hanno lascia-

to l'ex Unione Sovietica per stabilirsi a Berlino: sono infatti note come *Russendisko* le serate di "disco russa" che Kaminer, insieme alla moglie e al dj Jurij Gurzhy, ha iniziato a organizzare il 6 novembre del 1999 nei locali del centro sociale Tacheles nella ex Berlino Est con l'esplicativo sottotitolo – se mai ce ne fosse bisogno – di *Tutti in pista per l'anniversario della grande Rivoluzione d'Ottobre*, e che ha in seguito trasferito nel più modaiolo Kaffee Burger.

Kaminer, diplomato a Mosca come tecnico del suono nonché studente dell'Istituto teatrale, non è infatti soltanto autore di romanzi e racconti, di cui Guanda nel 2003 ha tradotto anche *Militärmusik* (2001), ma ha anche partecipato a numerosi progetti teatrali ed è un collaboratore di Radio MultiKulti, significativo esempio di canale radiofonico dedicato alle numerose comunità berlinesi di immigrati. Sulle frequenze di Radio MultiKulti, da cui ha avuto modo di pubblicizzare la sua *Russendisko*, Kaminer tiene infatti una rubrica intitolata "Wladimirs Welt", oltre a collaborare come giornalista free lance non solo, tra gli altri, con il noto quotidiano indipendente di sinistra *Die Tageszeitung*, ma anche con l'autorevole *Frankfurter allgemeinen Zeitung* e a organizzare serate itineranti di lettura, che hanno tuttavia per base il solito Kaffee Burger, dedicate al tema della *Ostalgie*.

Credo siano sufficienti questi brevi cenni all'attività di Kaminer, ormai vera e propria "star" del panorama culturale berlinese, per comprendere come essa si muova disinvoltamente e in modo del tutto consapevole tra il "basso" del costume e l'"alto" della letteratura in una felice miscela che si distingue per levità e spensieratezza. Se infatti le sue serate letterarie e la sua musica, un ironico mix di popolari motivi russi, italiani ed europei d'epoca sovietica e canzoni di propaganda del regime, ne costituiscono il versante apparentemente più effimero, con altrettanta leggerezza i racconti di *Russendisko* ne fanno un vero e proprio caso letterario.

Non c'è dunque da stupirsi del fatto che Heinz G. Kosalik, prolifico autore di best seller tedesco, rappresenti, come scrive lo stesso Kaminer sulle pagine del suo sito Internet (www.russendisko.de), uno dei suoi punti di riferimento. Utilizzando con grande sensibilità il linguaggio semplice ed essenziale del giornalismo, in quarantacinque anni Kosalik ha infatti pubblicato circa centoventicinque tra romanzi e racconti che, tradotti in numerose lingue, hanno avuto la capacità di raggiungere e conquistare il pubblico popolare, vendendo più di due miliardi di copie e permettendo al loro autore di arricchirsi a tal punto da poter acquistare la casa editrice che ne curava le pubblicazioni: da parte di Kaminer

dunque un'esplicita rivendicazione di dignità per opere letterarie a larga diffusione e per la possibilità di ricavarne lauti compensi. Kosalik, nell'opinione di Kaminer, è tuttavia in primo luogo un umorista che, narrando sempre la medesima storia – l'affannosa e fatalmente insoddisfatta ricerca di un prigioniero di guerra tedesco dai forti impulsi masochistici, attraverso le steppe siberiane e fino in capo al mondo, del donnone sovietico, in uniforme e stivali di cuoio, di cui è innamorato –, allude chiaramente alla comicità insita nella assurda tragedia che è la vita umana. E umoristi sarebbero anche Franz Kafka e, attraverso il prisma delle sue lezioni dedicate al romanzo *Die Verwandlung*, Vladimir Nabokov, "poiché un'esistenza tragica e assurda – che sia vissuta sotto forma di farfalla o di qualcos'altro – con la certezza della morte al suo termine è comica". E quanto per Kaminer l'esistenza umana sia semplicemente un tragico *Witz*, ce lo illustrano i gustosissimi racconti di *Russendisko*.

Nel rapido succedersi di cinquanta brevi frammenti che sembrano seguire i ritmi della *Russendisko* musicale, Kaminer riesce infatti a raccontare, senza tuttavia mai perdere di vista i suoi numerosi personaggi, le proprie – e le altrui – vicende di immigrato in una Berlino dove "nulla è come appare". Se infatti il centro di accoglienza per immigrati in cui Vladimir e il suo amico Miša trovano una prima sistemazione è stato un tempo un complesso ricreativo della Stasi, i primi tedeschi che i due ragazzotti incontrano sono in realtà vietnamiti ed essi stessi non sono affatto ebrei praticanti come vorrebbero i membri della Comunità ebraica di Berlino intenzionati a circondarli, non meno stranianti e dunque umoristici sono i successivi episodi della avventurosa vita dei russi a Berlino. Dapprima la scoperta del misterioso fenomeno che Kaminer definisce mimetismo commerciale, constatando come non solo i gestori di una tavola calda turca siano in realtà bulgari che si fingono turchi per non turbare la clientela tedesca, ma rendendosi per di più conto del fatto che "la maggior parte dei *sushi bar* di Berlino appartengono a ebrei che non vengono dal Giappone ma dall'America, che i cinesi della tavola calda di fronte a casa mia sono vietnamiti. L'indiano della Rykerstrasse è in realtà un orgoglioso tunisino di Cartagine. E il proprietario della *Kneipe* afroamericana che ostenta oggetti da vudù alle pareti è belga. Persino l'ultimo baluardo di autenticità, i vietnamiti che vendono le sigarette di contrabbando, sono solo un cliché diffuso dai telefilm. Eppure tutti fanno finta e ci marciano, anche se la polizia sa benissimo che i cosiddetti vietnamiti per la stragrande maggioranza vengono dall'interno della Mongolia". Successivamente il voluto

– e ben riuscito – equivoco in virtù del quale la *Stalingrado* cui è dedicato uno dei racconti più divertenti è in realtà il titolo del kolossal che Jean-Jacques Annaud sta girando nei pressi di Berlino e in cui Chruščev non è altri che il comico del film di Roger Rabbit e la popolazione civile è interpretata dai disoccupati russi.

La prospettiva straniante che lascia affiorare gli aspetti umoristici della realtà tedesca osservata con gli occhi di un russo si vena tuttavia di melanconia, quando all'inverso sono i tedeschi a entrare in contatto con la realtà degli immigrati: il pregevole lavoro dello scultore Sergej N., una grande conchiglia di cemento con un buco al centro da cui fuoriescono dei raggi, si trasforma in una chiocciola su cui si arrampicano i bambini in un parco giochi cittadino, il ristorante con cui il lituano Vladimir spera di “varcare la soglia del ventunesimo secolo a cavallo del successo” si guadagna il soprannome di “bordello della mafia russa” e – forse unico episodio piuttosto convenzionale nella scoppiettante galleria di situazioni e personaggi creata da Kaminer – il professore di “Educazione della gioventù nella società socialista” costretto a riciclarsi come maestro in un asilo per i figli degli immigrati russi insieme al suo vicino di casa, archeologo in Unione Sovietica e sarto nella Berlino riunificata.

Il distacco, la fuga, il dolore, la memoria e il rimpianto – temi cari a generazioni di emigrati russi – sono dunque stemperati in *Russendisko* in un umorismo assolutamente fresco e originale, accompagnato da una lingua agile e asciutta, di taglio giornalistico. L'abbandono della lingua russa in favore del tedesco, pur riconducendo inevitabilmente al caso Nabokov, si colloca d'altra parte in un contesto sociale e culturale del tutto differente: Kaminer frequenta soprattutto i suoi connazionali – che siano intellettuali, aspiranti imprenditori o disoccupati, poco importa –, fa delle sue serate musicali un punto di aggregazione per i numerosissimi immigrati russi e non ha alcun interesse, come ammette al termine dei suoi racconti, per la cittadinanza tedesca, ma, in quanto autore migrante, sceglie di utilizzare la lingua del paese che lo ospita. Il tedesco che Kaminer ama, e in certo qual modo nei suoi racconti rielabora, è tuttavia l'irrealistica lingua dei manuali di lingua sovietici (“Nel *Tedesco dei tedeschi* ritrovo un mondo parallelo, integro e rassicurante. Le persone che vi appaiono stanno tutte bene e conducono una vita piena e felice come non ne esiste in nessun altro libro: 'Il compagno Petrov fa il contadino in un collettivo. È membro del Kom-somol. Il compagno Petrov sta imparando il tedesco. È uno studente diligente. L'appartamento del compagno Petrov è al

pianterreno. È un appartamento grande e luminoso. Ecco il compagno Petrov che studia tedesco. Un'attività faticosa ma interessante. Al mattino lui si alza alle sette in punto. A pranzo mangia sempre alla mensa comune”), la cui lettura concilia il sonno e lo induce a sognare un'improbabile conversazione in tedesco, sotto un cielo sgombro di nubi e solcato dal volo dei fenicotteri che volano verso sud, tra lui, Karl Marx e il compagno Petrov.

Siamo ad anni luce di distanza dallo stereotipo dell'emigrato russo perché siamo ad anni luce di distanza dalla realtà che lo aveva prodotto: al di là di tutti i rimandi letterari che può stimolare nel lettore (dal tradizionale umorismo ebraico, passando per la prosa di Sergej Dovlatov, per poi giungere al postmodernismo di Vladimir Sorokin o di Ingo Schulze), la prosa di Kaminer, convincente risposta all'invito di Calvino a sostenere le ragioni della leggerezza, non è altro che un brillante esempio di letteratura migrante e multiculturale.

Milly Berrone

E. Limonov, *Diario di un fallito*, traduzione di M. Sorina, Odradek Edizioni, Roma 2004.

Se, come sostiene Calvino, tanto nella letteratura quanto nella vita tutto quello che apprezziamo come leggero finisce invariabilmente per rivelare il proprio peso insostenibile, *Il diario di un fallito* di Eduard Limonov rappresenta il versante esattamente opposto alla levità di Kaminer. All'umorismo e alla melanconia di quest'ultimo corrispondono infatti la prosopopea e l'intenzionale teatralità di Limonov. Pur avendo vissuto e narrando nei propri testi la medesima esperienza di vita, l'emigrazione, non è possibile trovare due autori più distanti l'uno dall'altro, ma i tempi e il contesto sono radicalmente mutati.

Le Edizioni Odradek presentano infatti, a più di venti anni dalla sua data di pubblicazione, la traduzione italiana, curata da Marina Sorina, di *Diario di un fallito oppure Un quader-no segreto*, scritto dall'autore intorno al 1977 a New York e apparso in Francia nel 1982. Espressamente dedicato ai falliti e ai perdenti di tutto il mondo, questo testo, suddiviso in venti capitoli a loro volta composti di brevi frammenti lirici, racconta in forma di diario, in una sorta di poesia in prosa, come nota nella prefazione la traduttrice, un anno della vita di Limonov a New York.

Ex *enfant terrible* sovietico che al pari di Venička Erofeev non volle e non seppe mai adeguarsi, come nota Gian Piero Piretto (*La Russia “dentro e fuori l'Europa”, Mappe della lette-*

ratura europea e mediterranea; III. Da Gogol' al postmodernismo, Milano 2001, p. 49), nel 1974 Edička Limonov, pur non considerandosi un dissidente, abbandona l'Unione Sovietica in cerca di una maggiore libertà di espressione e, dopo aver soggiornato per qualche tempo a Vienna, a Roma e a Parigi, si trasferisce a New York. Se l'America tuttavia piace a gran parte degli emigrati russi, così non è per Limonov che, con la delusione e la rabbia di chi non riesce a trovare spazio nel tanto agognato paradiso delle libertà, nelle pagine del suo primo romanzo composto negli Stati Uniti (*Sono io, Edička. Il poeta russo preferisce i grandi negri*) si scaglia violentemente non solo contro il capitalismo e il *way of life* americano, ma anche contro gli emigrati russi, soprattutto contro il premio Nobel Josif Brodskij, che, ricambiati, quel sistema lo hanno invece pienamente accettato. Terminato nel 1976, il romanzo, che non verrà mai pubblicato negli Stati Uniti e vedrà la luce soltanto nel 1980 in Francia, dove Limonov ritorna dopo aver lasciato New York, trova un anno dopo, nel 1977, il suo *cotè* intimo e privato proprio in *Diario di un fallito*.

Le vicende che vi sono narrate coinvolgono infatti – nota sempre la traduttrice nella sua prefazione alla traduzione – le stesse persone, lo stesso periodo, la stessa storia del precedente romanzo, ma su tutto domina, in una disperata e disperante solitudine, la voce del narratore, la voce di Edička che, abbandonandosi totalmente non solo alla confessione, ma anche a un sommo autocompiacimento, tenta di costruire attraverso le pagine del suo diario, offerto impudicamente alla curiosità del pubblico, il mito negativo della propria esistenza, andando, come sottolinea Mauro Martini, ben oltre la semplice identificazione tra arte e vita (*Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'Urss*, Milano 2002, pp. 15–21). Abbandonato dalla moglie russa e ignorato dalle case editrici newyorkesi che non hanno alcuna intenzione di pubblicare il romanzo che ha appena terminato (si tratta ovviamente di *Sono io, Edička*), Eduard Veniaminovič, Edik, Ed'ka, Edička, E.L. o Edward che dir si voglia si barcamena tra mille impieghi precari, abbruttendosi in uno squallido albergo di periferia o facendosi mantenere dalla cameriera di un ricco americano, nella costante ricerca di avventure sessuali – ora reali, ora immaginarie – con donne, uomini, adolescenti e persino bambini, senza mai smettere di imprecare contro il sistema americano che trasforma i suoi cittadini in schiavi, per giunta idioti. La narrazione oscilla costantemente non solo tra il passato agreste e rurale, in ogni caso sereno, dei suoi ricordi d'infanzia e di gioventù, il presente della degradante avventura newyorkese e un improbabile futuro di rivoluzioni

e assalti al sistema americano, ma anche tra l'esibita e compiaciuta esaltazione di sé e l'intimistica contemplazione della natura in uno scadente romanticismo a tratti adolescenziale. Non è un caso infatti che la narrazione si concluda con il trasferimento di Edička nella casa di campagna del riccone di turno, dove, nella contemplazione del cielo aperto egli riesce finalmente a trovare tranquillità, pur continuando a sognare di disseminare violenza contro se stesso e contro la società che lo circonda: “Pallottola, sei bella. Pallottola, sei vendicativa. Pallottola, sei bollente. È bello sparare da una distanza ravvicinata nella pancia gonfia e moscia del Presidente degli Stati Uniti d'America, protetto solo da una camicia a quadri da contadino, riuscendo a prendere la mira tra due spalle larghe, nel caldo asfissiante di una fiera agricola dei *farmers* dello Iowa, nel paese del mais gigantesco e dei manzi capaci di schizzare un getto giallo che buca la terra. Correre verso i trattori nuovi di zecca, entrare nel padiglione tecnologico e sprangare la porta... E mentre quelli tentano di sfondare le porte e le finestre, alzarsi in piedi sul tetto e spararsi alla tempia una bollente pallottola. Addio!”.

Molto si è scritto su Eduard Limonov dentro e fuori la Russia, soprattutto da quando, al suo rientro nella ormai ex Unione Sovietica, l'estremista politico ha preso il posto dello scrittore, alleandosi dapprima con Žirinovskij, fondando successivamente il Partito Nazionale-Bolscevico e scontando infine più di due anni di carcere per un'infondata accusa di traffico di armi, banda armata, terrorismo e attività sovversiva. Al di là di quanto scritto sul Limonov attivista politico, la migliore interpretazione, perlomeno in Italia, di *Diario di un fallito* è tuttavia quella di Mauro Martini che scorge nel protagonista di questo testo la descrizione dell'*homo violentus* “nella sua forma più pura, quella incarnata nell'emigrato dall'Unione Sovietica che guarda dall'esterno, e con una buona dose di rabbia, quel mondo occidentale da cui si sente irrimediabilmente escluso e che denuncia la voglia frustrata di integrazione invece di perpetuare l'immagine dell'intellettuale sempre pensoso delle sorti della madrepatria”. Esprimendo inoltre un'opinione più generale sulla attività del Limonov scrittore, Martini gli riconosce da un lato il pregio di essere sempre rimasto un uomo di letteratura fino al midollo, pur avendo sempre cercato di disonorare la letteratura stessa, mentre per altri versi si rende conto di come spesso ciò che egli scrive, pur essendo letterario al massimo grado, non riesca a conquistarsi una autentica dimensione artistica.

Non è facile – bisogna ammetterlo – nell'affrontare la prosa di Eduard Limonov riuscire non solo a distinguere il pro-

vocatore e il delirante rivoluzionario dallo scrittore, ma anche superare l'irritazione provocata da una scrittura spesso immatura. Va tuttavia detto che la scelta delle Edizioni Odradek di presentare finalmente, in una traduzione italiana estremamente attenta e curata, il *Diario di un fallito* è indubbiamente lodevole. Non solo fino a oggi in Italia era apparso unicamente un suo racconto, contenuto nell'antologia di Viktor Erofeev, *I fiori del male russi*, curata per la Voland da Marco Dinelli, oltre a una traduzione dal francese (!) del romanzo *Il poeta russo preferisce i grandi negri* per Frassinelli, ma la possibilità di leggere in italiano questo testo di Limonov è senza dubbio estremamente utile per comprendere più a fondo tanto la letteratura dei decenni immediatamente precedenti il crollo dell'Unione sovietica, quanto i più recenti sviluppi del postmodernismo in terra di Russia. Va infatti riconosciuto a Limonov e alla sua opera il merito, indubbiamente condiviso, tra gli altri, con Venedikt Erofeev, di aver introdotto nella letteratura russa temi e procedimenti, non da ultimo il ricorso al lessico basso, che in questi ultimi anni ne sono diventati il tratto caratteristico, merito che tuttavia i diretti interessati, da Pelevin a Sorokin, da parte loro si guardano bene dall'ammettere.

Milly Berrone

A. Stasiuk, *Corvo bianco*, traduzione di L. Quercioli Mincer, Bompiani, Milano 2002.

A. Stasiuk, *Il cielo sopra Varsavia*, traduzione di L. Quercioli Mincer, Bompiani, Milano 2003.

Questo è il diario di un esperimento. L'esperimento si svolge nel modo seguente. Ci si sveglia in una giornata qualunque, meglio se soleggiata, comunque non troppo, ci si veste, si scende in strada e si cammina. Si prosegue fino alla prima via che non ci smuove alcun ricordo, al primo vicolo muto, angolo che non ha storia, non una abbastanza vicina. Può capitare non si esca dal proprio quartiere. Il mio esperimento è, per esempio, durato solo pochi minuti. Il legame con la città è flebile, conosco poche strade, il più delle volte per il dovere di percorrerle andando a lavoro o per qualche consueta visita ad amici. Alla fine del mio esperimento, sono stata presa da improvviso rammarico e me la sono presa con Stasiuk, perché è dalla lettura dei suoi due romanzi editi in Italia da Bompiani, *Corvo Bianco* (2002) e *Il Cielo sopra Varsavia* (2003) che tutto ha avuto inizio.

Stasiuk è la voce che più è riuscita a farsi sentire nella recente letteratura polacca. Una voce che si è imposta senza

urlare ma raccontando la fiacchezza che si è nel tempo insinuata tra la sua gente, una voce attenta nel racconto di una umanità che lascia confuso il lettore, coinvolto da uno sguardo che si estende su una generazione delusa, la cui vivacità è stata avvelenata da promesse sfumate e si ritrova senza allegria a percorrere strade spesso interrotte in vicoli ciechi. Il tono delle storie di Stasiuk è sempre rarefatto, la storia si delinea come sfondo, non immerge mai le sue unghie nella carne e non lo fa perché ben altro ferisce nella voce di Stasiuk. Leggendo ci scuote il rammarico con cui lo scrittore accenna le cose. Personaggi, volti, accadimenti e strade, su ogni luogo aleggia un senso della distanza proprio di chi, fino a poco prima, era immerso fino al collo in quanto descrive nella lontananza.

Stasiuk è un autore che, per poter continuare a vivere il suo tempo, lo ha dovuto scrivere e, scrivendo, ha trovato il modo per continuare quella defezione dallo stato delle cose che lo ha portato alla militanza nel movimento pacifista prima, segnando la storia degli anni Ottanta, e a scontare la condanna di un anno proprio per diserzione sotto il regime filosovietico poi.

In *Corvo bianco* l'immagine si una foresta coperta di neve, è lo scenario per la storia di cinque amici che si conoscono da sempre e si trovano a vivere un'avventura che li coinvolge dentro e fuori, in una spedizione che li trascina in una spirale di eventi diversi ma che per avere inizio avrà bisogno dell'omicidio di un poliziotto. Dopo questo primo oltrepassare la regola, la storia si inoltrerà nella desolazione degli eventi, immergendosi in una natura lontana dagli uomini a cui non è possibile ritornare, cambiati da quello che sono stati, da quello che hanno costruito o si sono illusi di aver fatto. Non troppo distante, per certe sfumature, la trama de *Il cielo sopra Varsavia*, dove il protagonista, Pavel, si sveglia in una casa devastata, perquisita, e la baraonda, che lo trascinerà disperato per le strade di Varsavia, causa la necessità di evitare l'incontro con la malavita cui deve molto, troppo, e che nel tentativo di trovare una via di fuga, lo porterà a chiedere aiuto a un vecchio amico, che glielo offrirà ma a caro prezzo: la moneta sonante del tradimento, attuato ai danni di un amico comune.

In entrambe le storie il posto d'onore è per la desolazione, per la solitudine, per la lotta contro un passato in cui si è creduto ma che ha tradito, ha lasciato ferite al cui altare si deve, per altro, sacrificare ancora per aver un incerto giovamento. "Che razza di schifezza" dice Bandurko, protagonista di *Corvo Bianco*, dando il via alla storia. La schifezza è la neve fresca, in cui si resta impantanati e immobili. La stessa neve

che cade all'inizio de *Il cielo sopra Varsavia*, di notte, come a cancellare al risveglio i segni di quanto è stato.

L'inchiostro con cui Stasiuk scrive ha il colore del rammarico dolente, rammarico per le energie spese per la sua Polonia e abbandonate a loro stesse, deluse come quanti, credendo di trasformare il potenziale del socialismo reale in concretezze, si sono trovati soli di fronte alla storia. Gli uomini di Stasiuk hanno il passo lento e cadenzato di chi ha nostalgia di quando si credeva in qualcosa, desiderano un'idea capace di scuotere il loro torpore deluso ma non trovano molto e sprofondano nella neve, fresca e perciò detestabile perché senza precedenti. In uno sprazzo di vitalità, Wisiek, in una curiosa carnevalesca serata dice: "mi dispiace ma voglio avere a che fare con degli esseri umani", eppure, il suo entusiasmo viene preceduto e spento da chi non può che rammentargli che, purtroppo per tutti, non sta inventando niente di intelligente.

Ma torniamo all'esperimento da cui si era partiti.

Perché una definita vitalità filtra la voce di Stasiuk, rendendo possibile la sua espressione, pulsando nel leggerne le pagine, permettendo di non precipitare sotto i colpi della decadenza delle idee. Quanto è forza in Stasiuk, è il vigore con cui vive i suoi luoghi, la potenza che oltrepassa il racconto e conduce alla consapevolezza che il primo dovere è l'appartenenza. Soprattutto in *Il cielo sopra Varsavia*, Stasiuk ci conduce per mano alla fonte della sua resistenza. Comprendiamo allora, come si possa ancora sentire dell'entusiasmo nelle sue storie, seppure mimetizzato tra le alte fronde della disillusione. È la città che salva lo scrittore. Le strade sono una rete capace di non far perdere l'equilibrio, di mantenerci lucidi, in piedi tra gli eventi. Percorrerle è avere memoria e la memoria ci ricorda la nostra provenienza, rammentandoci che apparteniamo a una storia. Stasiuk vive nei Carpazi da anni ma conosce Varsavia come si conosce una vecchia moglie, le si potrebbero declamare a memoria nei, rughe, pieghe della pelle ma resta la compagna di vita che si è scelta, non possiamo sfuggire al suo abbraccio. La fuga di Pavel tra le strade di Varsavia ci conduce tra i suoi vicoli, le sue strade, la sua memoria. Non si segue più il protagonista perché si rimane fermi a sentire la voce della città, si rimane immobili su via Kijowska, presto spenta, via Rutkowski, da cui si riversa una corrente multicolore, via Nowy Świat e le sue vetrine ricolme di oggetti o nelle periferie con i loro vezzeggiativi. Si sente allora di possedere abbastanza, perché si è sentita la storia che trasuda dai muri della città e questo ci permette di continuare il cammino anche se appesantiti da un fardello di man-

canze. Scriveva Montale in Limoni: "Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo / nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra / soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase". Viene allora voglia di sperimentarci, scoprendo che solo prendendo possesso della storia, imparando meglio le nostre città, avremo modo di alzare gli occhi al cielo, accettandone e godendo dei pezzi che ne restano, appesi tra i tetti dei condomini come lucenti promemoria.

Marzia Cikada

B. Akunin, *Pelagija e il bulldog bianco*, traduzione di E. Guercetti, Frassinelli, Milano 2003.

La tranquilla città di Zavołžsk sta vivendo la sua età dell'oro, dopo la fine dei furti e della corruzione, avvenuta a opera dell'illuminato vescovo Mitrofanij, giunto dalla capitale. All'improvviso, contemporaneamente all'arrivo del funzionario sinodale Bubencov, giunto da Pietroburgo per estirpare la fede dei vecchi credenti, vengono rinvenuti in città due cadaveri decapitati.

Nella tenuta di Marija Afanas'evna, la vecchia zia di Mitrofanij succedono cose strane: il suo allevamento di bulldog bianchi (l'anziana generalessa dedica la vita a esperimenti per ottenere una razza nuova di cani) viene decimato da una mano sconosciuta. La vecchia zia chiama a investigare il nipote monsignore, dotato di un fiuto nei paraggi ben conosciuto. L'alto prelato manda la sua fedele e caparbia assistente nelle indagini, la suora Pelagija, che assiste in pochi giorni all'assassinio degli ultimi due esponenti della rara specie di bulldog. Le indagini smascherano Naina Georgievna, la nipote della vecchia, una strana ragazza che parla per enigmi, e che dopo l'ammissione della colpa fugge in città, a Zavołžsk. Qui nel frattempo Bubencov ha collegato le decapitazioni agli Zitiachi, pacifici abitanti del luogo, non ortodossi. Monsignor Mitrofanij non nasconde la sua antipatia per l'inviato da Pietroburgo, che nel frattempo sta arrestando gli Zitiachi e imponendo la sua autorità, ma anche il suo fascino di uomo della capitale, su Zavołžsk, un tempo cittadina tranquilla, e ora incapace di opporsi all'uomo di Pietroburgo.

Pelagija, insieme al suo padre spirituale (Mitrofanij) e ai consiglieri cittadini più illuminati, cerca una spiegazione agli omicidi. La situazione si complica quando a seguito di una mostra, il fotografo che l'ha allestita (Poggio, forse traduzione di un qualche cognome, tipo *Bugor*) viene assassinato. Alla mostra le sue fotografie di Naina Georgievna nuda avevano suscitato le ire di diversi spasimanti della donna. La not-

te successiva all'omicidio di Poggio anche quest'ultima viene assassinata, dopo aver fatto una sibillina rivelazione a Pelagija, che si era recata a casa sua per parlare degli omicidi. L'assassino scopre la suora, che fugge e cade nel fiume. Dopo aver rischiato la vita si ritrova sulla spiaggia accanto alla villa di Marija Afanas'evna. Le parole di Naina Georgievna moribonda riportano alla mente della suora un luogo della villa che era ritratto in una fotografia scomparsa di Poggio. Pelagija scopre le teste dei due corpi rinvenuti nel fiume e sviene.

Insieme al monsignore e con un processo in cui l'unione dei provinciali di Zavolžsk dà una lezione di abilità forense agli impettiti pietroburghesi (Bubencov finisce sul banco degli imputati, insieme al suo collaboratore Spasennyj), la suora riesce a far dimostrare la verità degli omicidi, ribaltando all'ultimo momento la versione della giuria.

B. Akunin è lo pseudonimo di Grigorij Tščartišvili, (autore fra l'altro del saggio *Pisatel' i samoubijstvo* [Lo scrittore e il suicidio, Moskva 2001]. In italiano Frassinelli ha pubblicato nove libri (oltre a *Pelagija e il bulldog bianco*, anche *Pelagija e il monaco nero*. Inoltre *Il consigliere di stato* e i sei libri della saga del detective Erast Fandorin *La regina d'inverno*, *Gambetto turco*, *La morte di Achille*, *Assassinio sul Leviathan*, *Il fante di picche*, *Il decoratore*).

Pelagija e il bulldog bianco è un giallo interessante, scritto con un linguaggio da romanzo dei primi del XX secolo, a cui però a volte la voce del narratore alterna uno stile scherzoso: "Vladimir L'vovič Bubencov, ottenuto il più totale sostegno delle alte sfere, svolse l'indagine sul caso delle teste (o più esattamente sulla loro mancanza) con slancio veramente napoleonico" (p. 150). Queste rare "uscite" si stagliano sullo sfondo di una scrittura sostanzialmente compassata, che soltanto di rado sfocia nel coinvolgimento diretto del narratore nella descrizione. Egli è chiaramente uno di Zavolžsk, e Akunin risulta molto abile a far emergere dalle sue "intromissioni" la mentalità provinciale e un certo simpatico campanilismo.

La duplicità riscontrabile nel tono della voce narrante si manifesta anche a livello della fabula, in cui si alternano momenti di rigore quasi moraleggiante e timoroso della religione e dei ranghi a tirate di orecchie simpaticamente paterne da parte monsignore alla suora-investigatrice o ai movimenti goffi e impacciati della stessa sullo sfondo di omicidi e scene tremende, di decapitazioni e spargimenti di sangue. Gli inserti "moraleggianti" sono sostanzialmente un gioco con il lettore, teso a svelare le due maschere di Akunin, scrittore

postmodernista e narratore dell'inizio del XX secolo. La trama di *Pelagija e il bulldog bianco* si svolge attorno a un sottofondo storicistico, accennato, ma ben definito nei suoi tratti essenziali.

La morale religiosa che anima i due "buoni" della vicenda (e che dà una colorazione particolare alla narrazione) lascia spazio a considerazioni attorno alla morale e alla vera via da seguire che non appesantiscono assolutamente la scrittura. I due eroi ecclesiastici del romanzo si devono confrontare costantemente con il mondo laico e le sue regole, creando situazioni che ricordano certe scene di Guareschi, introducendo contemporaneamente nel testo un tono moralista che ricorda quello di alcuni personaggi di Tolstoj.

Le modalità dell'omicidio di Naina Georgievna e della sua cameriera (uccisa soltanto perché presente nel momento in cui l'assassino entra in casa della vittima) ricordano quelle di *Delitto e Castigo*. Emergono quindi rimandi all'eredità classica molto marcati.

È interessante anche la descrizione psicologica della protagonista, che vive una fede incerta, molto umana. La suora indaga anche con l'identità (inventata) di una sorella moscovita, Polina Andreevna Lisicyna, nome e cognome secolare di Pelagija, che le consente maggior libertà di manovra. L'eroina di Akunin sembra a volte godere della sua identità "laica". Anche il vescovo è soggetto a debolezze assolutamente umane (la collera, la testardaggine).

Tutti questi elementi, l'intreccio da serial della televisione (con un sottofondo appena percettibile, ma grandemente intellettuale) fanno di *Pelagija e il bulldog bianco* una lettura piacevole, leggera. Akunin dimostra di essere in grado di elevare lo stile di un romanzo che si vuole presentare come leggero. Questo fatto è dimostrato da alcune "sviste" narrative, che si muovono in direzione di una letteratura non soltanto d'intrattenimento.

Un'ultima osservazione sulla traduzione (di Emanuela Guercetti), che è di ottimo livello. Particolarmente apprezzabile la sostituzione con inserzioni nel testo delle note a piè di pagina per spiegare i *realia* russi, tipiche delle traduzioni in italiano dei romanzi russi: "I giovani cresceranno, e qui da noi tutto cambierà. Giorni fa è passato da me un mercante dei *bespopovcy*, sai, i 'senza pope'" (p. 79). Soluzione snella e calzante.

Massimo Maurizio

B. Akunin, *Pelagija e il monaco nero*, traduzione di E. Guercetti, Frassinelli, Milano 2004.

Il secondo romanzo della “saga” della suora investigatrice è la prosecuzione di *Pelagija e il bulldog bianco*, alla fine del quale entra in scena un monaco del Nuovo Ararat, un’isola, in cui otto secoli prima del momento della narrazione il santo Basilisco aveva fondato un ordine ascetico, divenuto col tempo molto famoso. Accanto al monastero eretto in onore del santo, inaccessibile ai non iniziati, si trova la parte dell’isola destinata ai pellegrini; è questo un luogo spirituale di pace, in cui però da qualche tempo sono incominciate le apparizioni di un monaco nero (si crede che sia lo stesso Basilisco), che terrorizza la gente del posto e i pellegrini mietendo vittime. Il “fantasma” intima a tutti di lasciare il Nuovo Ararat, che definisce un posto maledetto.

Monsignor Mitrofanij manda sul posto uno studente di sua conoscenza (Aleksij Lentočkin), giovane nichilista e geniale matematico d’indole romantica, che è stato cacciato dall’università per poco rispetto nei confronti dei superiori. L’alto prelato gli affida questa missione perché è convinto che il luogo santo potrebbe avere un influsso benefico sull’educazione spirituale del giovane; egli da parte sua accetta perché spinto dal desiderio di far luce sul mistero e di dimostrare l’inconsistenza della fede e la non esistenza del divino. Sull’isola il giovane si interessa al fenomeno, cerca di risolverlo prima con mezzi razionali, poi con il misticismo, ma dopo il primo contatto con il Monaco nero impazzisce, perde l’uso della parola e viene ricoverato nella clinica del miliardario Korovin, uno scienziato che ha creato una struttura per la cura delle malattie mentali di soggetti particolarmente interessanti, a suo giudizio, dal punto di vista scientifico. Alla notizia della pazzia del giovane, Mitrofanij, Pelagija e Berdičevskij, il magistrato di Zavolžsk, decidono di mandare Lagrange, il capo della polizia, un militare non incline ai sentimentalismi e dal pugno di ferro. Poco dopo egli si suicida. Mitrofanij, incapace di prendere decisioni a causa dei sensi di colpa che lo attanagliano, accetta di buon grado la decisione di Berdičevskij di recarsi personalmente sul Nuovo Ararat, nonostante che la moglie sia incinta del tredicesimo figlio. Dopo qualche peripezia e la tentazione di una bellissima donna del luogo, anche il magistrato di Zavolžsk, incontrato il Monaco nero, perde il senno, finendo con Lentočkin a far parte della variopinta schiera di pazienti di Korovin. Appresa la notizia dell’ennesima perdita umana, il vescovo viene colto da infarto. Pelagija decide di andare personalmente sull’isola, nonostante la promessa data al pa-

dre spirituale di non immischiarsi. La suora ruba dei soldi dalle casse del monsignore, si trasforma nella voluttuosa pellegrina Polina Andreevna Lisicyna e si reca a Nuovo Ararat, dove viene in contatto con tutti i personaggi del luogo e ritrova Lentočkin e Berdičevskij, in manicomio. Dopo aver incontrato il Monaco nero diverse volte, aver rischiato la vita, e dopo una serie di colpi di scena incredibili, la zelante suora viene a capo della faccenda, smascherando Lentočkin come il Monaco nero, che ha scoperto un meteorite (il segno del cielo che indicò al santo Basilisco il luogo su cui edificare il monastero), nel quale vede il mezzo per realizzare i suoi sogni di fisico mancato. Egli riesce a fuggire, ma lo attende una brutta sorpresa: il meteorite è radioattivo e il giovane comincia ad avvertirne gli effetti, sebbene non se ne renda conto. Il monsignore, ripresosi e giunto sull’isola, ha nel frattempo riportato Berdičevskij alla salute mentale.

La trama di questo romanzo è estremamente complessa e si dipana secondo linee narrative parallele e indipendenti l’una dall’altra, che fanno sembrare la soluzione del mistero costantemente a portata di mano. Questi artifici servono in realtà a prendere tempo e ad aumentare la suspense. Akunin è molto abile nel portare il lettore dove vuole, utilizzando sia la psicologia deviata di tanti pazienti della clinica di Korovin, sia le manifestazioni più estreme dell’ascetismo ortodosso per rendere la narrazione estremamente avvincente. Essa perde la caratteristica intonazione *fin de siècle* del primo romanzo della serie, per farsi più neutra nei toni, forse più seria e più dinamica.

L’autore presenta una gran varietà di personaggi secondari, che servono non tanto per l’evoluzione dell’intreccio, quanto per creare storie all’interno della storia principale.

Su tutta la narrazione aleggiano motivi dostoevskiani: durante le indagini la vedova Lisicyna (Pelagija travestita) rischia di morire, ma viene salvata da un uomo bellissimo, che la seduce e la tenta. Lei è sul punto di cedere. Scoperta la sua appartenenza al clero, l’uomo si getta su di lei e tenta di ucciderla, definendosi Satana in persona. Korovin la salva e racconta che l’uomo che ha tentato di violentarla dopo averla salvata, e che l’ha tanto irretita non è l’affascinante demone faustiano che lei credeva, ma semplicemente un ex attore, suo paziente, con un’individualità praticamente nulla che ha letto *I demoni* e che è entrato nella parte di Stavrogin (il libro era stato regalato da Mitrofanij a Lentočkin alla vigilia del viaggio e passato da quest’ultimo al malato, visto che sull’isola ci sono soltanto libri di carattere strettamente religioso). Dopo l’accaduto sarà condannato dal dottor Korovin a un mese di

reclusione e alla lettura di *Povera gente*. Che diventi un nuovo Devuškin. L'eredità classica viene travisata, sostituendo alla solennità dell'originale una conclusione umiliante per il novello Mefistofele del Nuovo Ararat.

Come ogni opera postmodernista che si rispetti, in *Pelagija e il monaco nero* abbondano i rimandi e le citazioni letterarie. Accanto ai motivi dostoevskiani, sono presenti anche molti riferimenti a Čechov: oltre all'accenno contenuto nel titolo, la narrazione sfrutta i motivi dell'autore del *Gabbiano*; un frammento, per esempio, fornisce un'indicazione precisa dell'epoca in cui si svolgono gli avvenimenti: "Mi dica", si rivolse [Korovin] alla bruna, conservando la stessa espressione ossequiosa, "perché veste sempre di nero? È il lutto per la sua vita?". Polina Andreevna scoppiò a ridere, apprezzando l'erudizione di Korovin, ma Lidija Evgen'evna non sembrò riconoscere la citazione da una recente pièce di Čechov" (pp. 215–216).

Akunin indugia sulla psicologia dei suoi eroi, rivela un marcato interesse storicistico e un gusto particolare per la descrizione e l'indagine degli stati anormali dei pazienti di Korovin e della mistica degli asceti del Nuovo Ararat. Questo romanzo mostra un interesse maggiore per la narrazione thriller rispetto al primo romanzo, che presentava molti inserti psicologici e di carattere moraleggiante. Particolarmente ben riuscita è la descrizione dello sfondo religioso, sotteso a tutta la narrazione; l'intreccio è costruito infatti sull'incontro-scontro di molte manifestazioni dell'ortodossia, ma anche sul nichilismo del giovane Lentočkin che si trasforma in misticismo e follia e sul materialismo del capitano Lagrange. La rigidità di tutti questi approcci alla vita non portano a nulla, se non alla morte, mentre la semplicità e la trasparenza di Pelagija vengono premiate con la risoluzione del mistero e il perdono di monsignor Mitrofanij per la fuga e la disobbedienza.

Massimo Maurizio

I. Ulanovskaja, *Viaggio a Kašgar e altre storie*, traduzione di P. Galvagni, Manni editore, Lecce 2003.

Il libro raccoglie nove brevi racconti di Izabella Ulanovskaja, scrittrice nata negli Urali, ma di adozione leningradese. Nella prima metà degli anni Sessanta è membro del circolo letterario Derzanie, nel decennio successivo si avvicina agli ambienti del samizdat, collega scimmiesca di V. Krivulin, L. Švarc e B. Ostanin. La prima pubblicazione "ufficiale" avvie-

ne solo nel 1985, dopo un esordio nelle riviste del samizdat e in quelle dell'emigrazione.

L'esotismo evocato già dal titolo – Kašgar è una città della Cina occidentale, prima Turkestan – segna e lambisce i luoghi che l'autrice ci fa visitare nelle tre unità tematiche di questa esile antologia. La prima parte, che dà il titolo all'intera raccolta, è la ricostruzione della vita e della morte di una traduttrice militare sovietica, Tat'jana Levina, che durante la seconda guerra mondiale viene mandata in missione a Kašgar e infine fatta prigioniera e uccisa dai partigiani antisovietici. La seconda parte, *Il tappeto*, ruota attorno ai racconti di pastori e cacciatori di una sperduta provincia russa, raccolti da un io narrante giornalista dall'identità incerta e fluttuante. L'ultimo racconto, *La personale immodestia del pavone*, è una riflessione dell'autrice sulla propria generazione e sulla fine di un'epoca, in cui però l'alterità dell'oriente è ancora presente grazie a uno sguardo che è sempre rivolto ai luoghi natali, al mondo dei boschi, della caccia e dei lupi. Quest'unità, l'essenza e la motivazione di una prospettiva esotica, centrifuga e volutamente contrapposta a una poetica del centro, si riesce a cogliere tuttavia solo leggendo l'ultimo racconto, poiché l'iter che l'autrice ci propone è molto arduo. Ci ritroviamo a percorrere mondi e logiche a noi ignoti che la scrittrice dà per scontati, in una continua intermittenza di personaggi, di luoghi, di voci narranti, di veglia e di sogno. Questo "dada" casalingo – si passa dalla botanica ai banchi di scuola, dal pascolo alle domeniche sovietiche, da una descrizione naturalistica alla reminiscenza del passato – trova spiegazione solo alla fine, quando la Ulanovskaja rivendica la sua *heimat* orientale e periferica come base della propria concezione poetica, permettendoci di ripensare con maggiore chiarezza le pagine precedenti.

L'introduzione al primo racconto, nonostante la frammentarietà, svela due aspetti che ricorreranno con frequenza in tutto il libro: da un lato, l'io narrante si lancia in una disquisizione sulla speculazione metaletteraria come menzogna e sul ruolo dei "commentatori" e degli autori. La funzione dello scrittore slitta verso quella del semplice cronista. La Ulanovskaja assume questa veste e in ogni racconto si fa cronista di una differente storia, mantenendo la prospettiva "minore" di chi cerca solo di ricostruire una trama: nella prima parte narra della Levina, nella seconda dei pastori e cacciatori di provincia che intervista, mentre nella terza di se stessa. Quasi secondo un *topos modestiae* medievale il "cronista" ribadisce la propria nullità rispetto al valore della materia che deve trattare: "siamo tutti poveri impostori... cosa è richiesto a un

povero cronista impostore? Un po' di zelo e sveltezza – bisogna comunque affrettarsi e tentare di rendere tutto ciò che si sa sui fatti, il più esattamente possibile, non dico meglio – qui ha inizio la sfera delle fioriture superflue”.

Il secondo aspetto significativo è infatti quello delle “fioriture superflue”, poiché il mondo vegetale è il referente primario nell'immaginario della scrittrice. Piante e fiori ricorrono inevitabilmente a marcare i momenti pregnanti del testo. L'immagine vegetale diventa un *passe-partout* per la Ulanovskaja, tramite il quale riesce – con una certa monotonia e ossessività – a metaforizzare qualsiasi aspetto significativo o a lei caro dell'esistenza. La scrittura: lo scrittore è come un audace orticoltore che tenta la coltivazione dei pomodori al nord; la degenerazione dell'epoca sovietica, che sembra rigogliosa e serena, ma che in realtà appassisce “come margherite inselvaticite”; la menzogna del potere: i mandarini sovietici, insapori rispetto al loro corrispettivo mediterraneo e capitalista, ma ciononostante amati, sono il simbolo di come sia possibile “vivere accontentandosi di una misera e pallida parvenza di vita e non sospettare che possa esserne un'altra”. Infine anche la “resistenza della cultura”, per cui la generazione dell'autrice viene paragonata alle margheritine piantate nella tenuta di Nabokov, sbiadite, avvizzite, ma non piegate dal tempo e dagli eventi.

Questa insistenza sulle immagini vegetali si iscrive in realtà in una più ampia poetica di apologia ed esaltazione del mondo della natura nella sua interezza. La Ulanovskaja si fa cantrice non solo delle piante, ma anche degli animali che popolano le remote province russe (galli cedroni, lupi e pecore diventano protagonisti indiscussi ne *Il tappeto*). Questo canto assume significato, al di là della vena elegiaca, poiché è per la scrittrice una forma di resistenza, una voce levata contro un generico mondo del potere, una presa di posizione all'interno di un conflitto – sentito e presente in ogni racconto – tra natura e civiltà. Il suo schierarsi all'interno di questa scacchiera di buoni e cattivi appare tuttavia al lettore piuttosto perentorio, così come dogmatico è il binomio dei due mondi in lotta che ci viene presentato. L'esaltazione della natura, la difesa della parte “periferica”, dell'arcaicità di una vita passata tra boschi e villaggi innesca per contrasto una riflessione sulle forme del potere sovietico. L'opposizione a un potere accentrato ma ramificato, a una geografia di spazi chiusi, eterodiretti e angusti prende forma attraverso l'esplorazione degli spazi aperti delle province dell'Impero, attraverso un recupero di quella dimensione domestica che la Ulanovskaja identifica con un'autenticità e una verità costrette all'oblio dalla

civiltà dei più forti. Proprio la riabilitazione di questo spazio domestico diviene un'arma contro la falsità del potere: “un'altra scoperta nella sfera della geografia imperiale. Si è chiarito che quando a mezzogiorno echeggia alla radio il rintocco della torre del Cremlino e lo speaker annuncia solennemente: “a Mosca sono le dodici!” è una menzogna. Non è l'ora vera. Montiamo la classica meridiana, per scoprire quando giunge il mezzogiorno autentico, e non quello imperiale. Ecco, conficchiamo un rametto nella sabbia, osserviamo come si sposta l'ombra, e aspettiamo che diventi cortissima. E così in tutto. Anche il celebre samizdat proviene dallo stesso ambito di attività domestica”. Prendendo le parti di un mondo minoritario e casalingo, assumendo il punto di vista ingenuo e straniato dei bambini, delle piante o degli animali, la Ulanovskaja dà voce a una forte pulsione conflittuale: la sua è una scrittura in lotta, che si compone e che si muove tra scontri ideali e assoluti, il centro e la periferia, l'uomo e la donna, la natura e la tecnologia. In questa perenne *querelle* si inserisce anche la poetica della caccia e dell'impresa: “scrivere racconti e andare a caccia ecco la vita”, ci dice la Ulanovskaja mentre narra i lunghi inverni della sua infanzia, l'amore per il Nord e per le battute di caccia in compagnia di un cane o tutt'al più di qualche solitario boscaiolo. L'esaltazione per la componente primitiva, “la gioia strana e furiosa” del mangiare la preda, che la scrittrice rivendica tirando in causa anche retaggi letterari – Bunin, Aksakov, Melville – fa ancora parte di quella contrapposizione rousseauviana tra natura e civiltà che sembra costituire il punto nodale della sua *weltanschauung*. La scrittura, che in questa scissione manichea rientra nella metà buona e autentica della vita come la caccia e il pascolo, viene intesa allora come atto istintivo, come fatica, come contatto con la parte animalesca e semplice dell'individuo. La “difficoltà” che la Ulanovskaja vorrebbe poetizzare si infila però nella sua pratica letteraria, impregna le sue pagine e dà vita a un aggregato di parole e immagini poco unitario, in cui l'intermittenza semantica e stilistica, per quanto ricercata come artificio, diviene un farraginoso procedere scrittoria.

L'unica scintilla di originalità è forse la riflessione sul potere e sul quotidiano di un'Unione Sovietica bellica e post-bellica, radiofonica e domenicale, che scaturisce proprio dal contatto con il mondo lontano delle province, con l'alterità di un *côté* domestico della vita che sembra l'unica forma possibile di autonomia e resistenza.

M. Meklina, *Sraženie pri Peterburge, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2003.*

I cambiamenti fanno bene a una anima giovane: la rendono resistente e flessibile. Quel che essa trova di consono nell'ambiente circostante lo riesce ad assorbire e ad aggregare, riconoscere e rappresentare. S'impregna di calore del meridione, trovato senza scordare l'umido gelo del paese perduto; trova alloggio per il maschile e per il femminile, per la memoria e per l'oblio, per sistemarsi sul suolo nuovo e per poter volare fra le nuvole di sempre. Così è avvenuto per Margarita Meklina. A vent'anni compie il suo viaggio da Pietroburgo a San Francisco, per immergersi come molti nello studio, nel lavoro, nella quotidianità e nella scrittura. Lei non è tra quelli che scrivono perché non hanno qualcuno con cui parlare; non ambisce a conservare il passato frantumato o a galvanizzare quel che ne rimane e che lentamente va spegnendosi negli angoli oscuri della coscienza, soppiantato dalle novità. Il suo movente è un altro: riuscire a vedere di più, vivere più vite in quel lasso di tempo che ci è concesso, imparare a viaggiare senza mai muoversi dalla scrivania, nella dimensione in cui s'intersecano le traiettorie dello "scrivere" e del "vivere".

Come farsi conoscere, vivendo a San Francisco? All'inizio la cerchia dei suoi lettori si allarga grazie a internet. Poco alla volta cominciano a pubblicarla diverse testate: Vavilon, Mitin Žurnal, Slavia, Ostrov. Nell'estate del 2003 esce la sua prima raccolta di racconti, *La battaglia di Pietroburgo* (Mosca 2003). Già alla fine di novembre 2003 il libro viene scelto come miglior candidato nella sezione narrativa del premio Andrej Belyj a San Pietroburgo. Nella lista c'erano autori famosi, e la vittoria di Meklina rappresentò per molti una sorpresa. Pochi si resero conto di quanto sia difficile trovare un'altra fra le giovani scrittrici dell'emigrazione russa capace di generare una prosa così densa e trasparente, intrisa di vissuto, estranea a ricordi spettrali e a copioni dozzinali. Meklina non si concentra tanto sui misteri della coscienza d'un emigrato, non soffre per il danno subito e lo strappo mai guarito. Per lei importante è scrivere: sistematicamente, contando le parole, lasciandosi alle spalle l'emicrania dei cambiamenti. Per Meklina l'emigrazione è comunque una ferita, ma soprattutto la condizione necessaria per poter esprimere pienamente se stessi. L'imperativo è: "zapisat'"[trascrivere].

Fin dai primi passi, dalla metà degli anni Novanta, la sua prosa era imbevuta di poesia. Le parole s'intrecciavano, precise e poetiche, e nella collisione dei significati e delle sonorità si riconosceva il panico che coglie l'uomo quando, estratto dal suo ambiente linguistico, cerca di riscattarsi dall'entropia,

dalla perdita della lingua madre che equivale all'amnesia, pronunciando i nomi – a voce o per iscritto in mancanza degli ascoltatori – degli oggetti e dei suoni della realtà d'infanzia, che si sta dissolvendo, sbriciolando, sta cedendo le posizioni a qualcosa di nuovo. È solo nel linguaggio dell'infanzia che possiamo sentirci al sicuro. Margherita neutralizza "nerodnye očag i oščiznu" [focolare e casa straniera] intessendo i racconti con frasi poeticamente indipendenti, come fotografie *mamy, sestry, strachi, nadeždy, utraty* [le foto di mamma, sorella, paure, speranze, sconfitte], "ni čifir', no oblatku, lan'ju legkiju šapku" [non un'ostia, non un tè forte, ma un buffo cappello di capra], "Budeš' klast' tuda sol', il' tabak, il' szyvat' sviristej" [Tu ci metti il sale, tabacco, o chiama fischiando gli uccelli]. La poesia palesa l'intesa interna delle parole, rischiarando quanto fosse legittima e ineluttabile la loro vicinanza, permettendo di "vživit' pamjat' v slova" [innestare la memoria nelle parole]. E allora, soprattutto nei primi racconti, rivive l'oggettività del mondo di partenza:

"Sul suo zaino di scuola piatto, di color blu e rosso, con le fibbie catarifrangenti che luccicavano nel buio, c'era un disegno trasferibile che raffigurava i cinque cerchi olimpici. Per poterlo appiccicare, dovevi prima tenerlo in ammollo a lungo, osservando come s'imbeve d'acqua e affonda nella ciottolina, per poi posizionarlo rovesciato sulla superficie dello zaino, strofinarlo con cura, passarci sopra un foglio di carta velina, e finalmente togliere la pellicola che copriva il disegno, pian pianino, come se fosse la pellicola che copre l'occhio di un uccellino neonato" (*Sraženie pri Peterburge* [Battaglia di Pietroburgo]).

Questa raccolta si costruisce come una casa; il primo passo è delimitare gli spazi. Nella prima sezione la scrittrice propone i punti cardinali della sua storia: tre racconti, scritti a distanza di cinque anni l'uno dall'altro. Il secondo è popolare la casa con delle anime, "svjazannymi meždu soboj plotnoj pautinoj otnošenij". La famiglia per Meklina è importante, ma non nel modo convenzionale. Sembrano incredibili le sue storie, ma in sostanza non fanno altro che trascrivere la vita. Margarita non predica, fa vedere: l'amore che nasce da un accordo commerciale, una giovane che impazzisce per un vecchio, innamorati che non parlano nemmeno la stessa lingua ma riescono a cantare il loro amore. L'ineguaglianza è garanzia di unione, e ogni personaggio è pronto a diventare un altro. La scrittrice diventa una cameriera, un solitario incallito diventa marito modello, un timido travet diventa clandestino. La realtà si riflette nell'imitazione, Venezia è solo una cartolina, una facciata è uguale alla fotografia di se

stessa. Allora anche l'uomo si trasforma, diventa un doppio, un altro, un'interpretazione: una fotocopia di se stesso.

Gli intrecci dei destini che possono sembrare estremi in Russia sono tutt'altro che scandalosi altrove. La famiglia rimane un fondamento della piramide sociale, ma cosa s'intende con "famiglia"? Non contano i gusti sessuali, l'età e neppure la presenza fisica di un familiare. Meklina ci convince che anche il nucleo composto da una donna, un suo bambino rubato e un suo marito carcerato e mai incontrato di persona può essere chiamato "famiglia". Un altro modello di famiglia che Meklina contempla è basato sul rifiuto di eterosessualità, trattato nella chiave tradizionale per la stampa americana di sinistra, che mostra i problemi delle famiglie gay dal loro interno, come faceva nei primi anni '80 David Leavitt. Nei suoi racconti il mondo della famiglia è una fonte di meraviglia per chi ci sta dentro, un cerchio che non è mai chiuso: il presente viene lacerato dalle apparizioni delle presenze esterne, sia nel caso in cui siano gli eroi dei libri letti dagli eroi del suo libro, o invece gli eroi da loro inventati e temuti. La ripetizione qui non è casuale, è inevitabile. La narrazione si sviluppa sempre a più livelli. Nelle mura della sua casa, come preghiere su foglietti spiegazzati infilati fra le pietre del Muro del Pianto, s'annidano i germogli di altri testi – a volte suoi, a volte altrui. Il frangersi del linguaggio è inevitabile: la narrazione è farcita di realtà linguistiche eterogenee, con generose manciate dell'inglese e qualche pizzico di italiano e francese.

La scrittura non è più un mezzo (per conservare, per contenere), bensì il tema centrale, la forza che fa muovere l'intreccio dei racconti. La propensione di Meklina alla creazione letteraria plasma i personaggi che creano, scrivendo, la propria vita, e possono nascere due volte, nel testo e tramite il testo in esso contenuto. Novelli Pigmaliioni, scrivendo, giungono alla conoscenza reciproca, laddove non bastano le parole nella realtà ricreata nel racconto: "Ora iniziava a scrivere della moglie – sapeva che scrivendo avrebbe scoperto i segreti, e che quel che avrebbe scritto non ha a che fare né con la quotidianità, né con la menzogna", oppure: "La moglie di Pino ha scritto un libro su di lui. Le sue parole l'hanno colpito al cuore. La dentro c'era ogni parola che le abbia mai rivolto".

Per evocare dal nulla le ombre delle persone o dei luoghi amati, i protagonisti dei racconti di Meklina usano la creatività propria (*Dom* [La Casa], *Geroj* [Un eroe], *Irlandskie skazki* [Le favole irlandesi]) o la lettura di quel che hanno già scritto gli altri (Cavalcanti e Dante, Marcel Proust e Virgi-

nia Woolf, Conrad e Hugo). Lo scambio epistolare è continuo: un personaggio scrive all'altro (il marito alla moglie, la moglie all'amante, il musicologo ai musicisti, Nabokov a Sikorskaja), un personaggio all'autore (L.V. da Amsterdam, Irina da Piter), e qualche volta l'autore a se stesso (*Černye mel'nicy* [I mulini neri], *Sraženie pri Peterburge* [Battaglia di Pietroburgo]). Tutto diventa testo: le lettere, le vite scavate negli archivi o estrapolate dalle conversazioni con gli amici. Nel racconto *Oberiu.html* Meklina fa rivivere una sua amica, scomparsa prematuramente. Questo primo racconto suscita una reazione – una lettera scritta dalla madre di quella amica – che diventa materiale per il secondo racconto, dove la memoria è sostenuta dalle lettere. Quando Margarita scrive: "La vita dei miei amici realmente esistenti è di gran lunga più interessante della mia prosa ricercata" non dà solo un esempio di *captatio benevolentiae*, ma piuttosto della messa a fuoco di un procedimento costante, di un preciso metodo di lavoro. Eppure, se la sua prosa non fosse stata elaborata – se non fosse del tutto esistita – la vita degli amici rimarrebbe a svolazzare come una farfalla, bruciando i giorni prosaici lontano dal foglio bianco.

Una volta costruita la casa, una volta rafforzati i muri, inizia la fase di ricognizione e delle scorribande su di un territorio sconosciuto. I punti di contatto si raccolgono in linee, si rimarginano le cicatrici, si moltiplicano gli spazi e i mondi agibili; i passaggi si fanno più agevoli e divengono possibili i contatti fra mondi e generi diversi. L'intreccio non è più lacerato, bensì abbellito dalle schegge del reale. Con l'ausilio della scrittura l'autrice si spinge oltre i limiti d'un articolo di giornale o d'un reportage televisivo, creando una propria versione dei fatti, altrimenti destinati a scomparire senza lasciar traccia alcuna nel fiume di informazioni in cui siamo quotidianamente sommersi. Così delle istantanee sfocate diventano un racconto, che parla di un soldato israeliano linciato dai palestinesi. Cosa è successo poi al giornalista italiano che aveva ripreso la scena? – si domanda Meklina, e nasce *Un eroe*. Che vita ha vissuto in realtà quel Wilkomirsky, l'autore delle memorie sull'infanzia nell'Olocausto, rivelatisi un falso? Così nascono *Vtoroe pročtenie Borchesa* [La seconda lettura di Borges] e *Pomajnajaja lazejka: pamjati detstva* [Scorciatoia segreta: in memoria dell'infanzia].

Il lontano viene portato vicino e la storia del modernismo americano rappresentata nell'incontro sentimentale con un gallerista nei guai; impastati racconti e chiacchiere, il privato diventa un fatto letterario, e tramite la letteratura esso s'inserisce nell'orbita culturale, che non conosce barriere.

Dove sta il confine fra invenzione e realtà, quando si parla dell'esistenza umana?

Descrivendo una gran dama del mondo letterario, avviata sul viale del tramonto, Margarita Meklina aveva scritto: "la sua vita era ormai trascorsa, segnata dalle pietre miliari dei libri da lei pubblicati".

Una pietra è posta. To be continued?

Marina Sorina

T. Kantor, *La classe morta*, a cura di L. Marinelli e S. Parlagreco, Libri Scheiwiller, Milano 2003.

La pubblicazione del testo di un'opera teatrale nasconde sempre notevoli rischi per chi, coraggiosamente, decide di affrontarla. Essi aumentano persino nel caso della *Classe morta* di Tadeusz Kantor, consacrazione e capolavoro dell'artista polacco rappresentato la prima volta nel 1975. Tra le note di regia allo spettacolo si legge: "Il dramma non va scritto affatto, secondo me è un genere letterario datato che impedisce il conseguimento della piena autonomia del teatro! È proprio questa autonomia che rivendico da sempre! L'opera scritta deve essere ripetuta sulla scena con mezzi teatrali". Kantor accetta l'esistenza di un testo drammatico, ne ammette addirittura l'importanza, solo come proposta di teatro, capace di rivoluzionare il modello di partenza rendendolo forma d'arte autonoma. Egli è convinto dell'inadeguatezza del metodo "a doppia rotaia" (testo/spettacolo) e ne postula il superamento concentrando tutte le proprie energie sul secondo termine, sulle azioni, le situazioni, gli eventi e i personaggi della scena. Per questo il copione de *La classe morta* è costituito soprattutto dalle indicazioni per gli attori, per l'atmosfera che si deve creare, l'impressione che si deve trasmettere anziché da dialoghi e da accadimenti veri e propri. Anche per questo le opere di Kantor sono considerate irripetibili dopo la scomparsa del loro autore, avvenuta l'8 dicembre 1990: solo la sua presenza in scena garantiva che tutto si svolgesse secondo la necessità di quel preciso momento. Malgrado una traccia di partenza e l'idea fissa che l'aveva creata, il rapporto tra la sfera "inquinata" della vita e la sfera assoluta e pura della morte che si riflette in quello tra finzione teatrale e realtà artistica vera e propria, *La classe morta* era e rimane un'opera aperta nelle altre sue componenti. Kantor come regista-sulla-scena e i suoi attori dovevano sentirsi liberi di modificare l'interpretazione dell'opera; il pubblico poteva considerarsi libero di accoglierne delle modifiche. Silvia Parlagreco, nel suo meticoloso studio "Storia di uno spettacolo" che segue il testo,

ricorda come una sera l'attore deputato a interpretare la parte della *Donna delle pulizie* fosse scomparso, probabilmente colto da amnesia. Ormai sostituito, egli si presentò ugualmente in scena a rappresentazione inoltrata, accolto dall'entusiasmo degli spettatori.

Difficile quindi prevedere il successo di questo volume, annunciato per la fine del 2003 ma in realtà uscito da pochissimo, presso il grande pubblico. Va dato atto all'editore, tuttavia, che difficilmente un'operazione scientifico-culturale sul tema avrebbe potuto essere migliore. Il testo completo della *Classe morta* compare oggi in italiano addirittura prima che in lingua originale. Merito di un regalo fatto da Kantor nel maggio 1981 al traduttore e curatore dell'opera, Luigi Marinelli. Questi ne ricostruisce le circostanze nel saggio "Negoziano coi morti", dove pure si fa cenno alle varie difficoltà incontrate per rendere al meglio la "partitura" in italiano: quelle legate ai nomi significanti di cui è pieno l'elenco delle *Commemorazioni* (Basia Wyporek-Cettina Cicoria, Gienek Ziaja-Rino Schivazappa, Teofil Zimny-Alfonso Freddino), quelle legate agli inserti jiddish ed ebraici, quelle legate all'uso particolare di maiuscole e minuscole, spaziature e sottolineature, della suddivisione del foglio in tre parti. Il risultato è una brillante opera di traduzione, in cui "l'inevitabile trionfo dell'originale e un altrettanto fatale tonfo del testo tradotto" vengono scongiurati riducendosi in pratica al consueto scarto tra versioni di lingue differenti.

Un'altra, meritevole intuizione è quella di aver voluto accompagnare il testo con le "Note di regia". Queste si rivelano assolutamente fondamentali per comprendere le intenzioni dell'autore, tanto più rispetto a un'opera così legata all'effettivo svolgimento scenico e all'interpretazione degli attori. Grazie a esse cogliamo lo spunto principale de *La Classe morta*: "A un certo punto mi venne in mente di congiungere gli attori, i vecchietti, che tornano alla loro aula scolastica desiderosi di ritrovare la propria infanzia, coi fantocci di cera dei bambini nelle loro divise scolastiche, congiungerli letteralmente e per sempre"; comprendiamo dunque che i manichini attaccati ai corpi degli interpreti rappresenteranno loro stessi, le loro "larve", "in cui è riposta tutta la memoria dell'Epoca dell'Infanzia, uccisa dall'Epoca della Maturità". Allo stesso modo ci pare di trovare il senso dell'opera nell'elogio della grammatica, "quel sistema nel quale si compie una fulminea disgregazione della fabula, della narrazione e della rappresentazione", ovvero la distruzione dell'illusione; nonché nel fascino per la smorfia, che rappresenta una "rottura con l'accademica, indifferente, insignificante e conformista appa-

renza”. Ci rendiamo conto via via, insomma, della zona in cui riposa il vero significato dell’arte per Kantor: subito oltre quella dell’illusione, in cui tutto è stabilito e approvato. La creazione deve consistere, invece, nella continua infrazione delle forme codificate. Bisogna rigettare il concetto di “opera finita”; “Bisogna riconoscere come arte tutto ciò che non è stato ancora immobilizzato”, cita un testo di Kantor risalente al 1963 Lech Stangret nel brillante saggio “Riprodurre la propria forma” che pure impreziosisce il volume. Se gli abbozzi vanno considerati autentica creazione, le prove dello spettacolo da cui le “Note di regia” traggono spunto rappresentano vera arte. Si ha l’impressione di non poter mai arrivare alla messa in scena definitiva; in questo caso, tuttavia, “proprio la non riuscita e la sconfitta possono portare a una soluzione positiva”. Avviene infatti quell’incontro tra realtà diverse che è scopo originario dell’opera: una autonoma, libera, reale (de *La classe morta*) e l’altra fittizia, della struttura stilistica della scrittura (del dramma). Esse scivolano costantemente l’una nell’altra, così come avviene per la vita e la morte.

Non soltanto i saggi, tra cui va annoverato un curioso ricordo di Andrzej Wajda, e le “Note di regia” ci aiutano a comprendere meglio l’arte di Tadeusz Kantor. Un ruolo altrettanto importante rivestono le riproduzioni dei suoi disegni per lo spettacolo. Del resto, scrive Lech Stangret: “Nella vita di Tadeusz Kantor vi erano giorni nei quali non dipingeva quadri, giorni nei quali non dirigeva gli spettacoli del Cricot 2 né guidava le prove degli attori, ma non vi sono mai stati giorni nei quali non abbia disegnato”. Chi avrà la fortuna di vedere da vicino le tavole schizzate per *La classe morta*, riprodotte nel testo o esposte in una mostra che ha già toccato varie località italiane, sarà pervaso dal senso di voluta incompiutezza che rappresenta il marchio di fabbrica dell’autore. Si può affermare che egli andasse cercando una sorta di *Ur-materie* nelle sue varie realizzazioni artistiche. Essa rimaneva bloccata in questa condizione nel caso del disegno, raggiungendo lo *status* di arte per il tratto incerto, improvvisato e per lo scarto rispetto alle forme consuete; mentre nel caso del teatro, l’arte e con essa la realtà consistevano proprio nella differenza con la materia originale. Questo volume ci propone dunque la “protomateria” della *Classe morta* e ci fornisce tutti i mezzi per comprenderne il significato e interpretarne gli sviluppi. Risulteranno molto utili agli studiosi anche la cronologia completa degli spettacoli e l’ordinamento dei programmi di sala, nonché una bibliografia davvero esauriente sull’argomento.

Alessandro Ajres

J.A. Komenský, *Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore*, a cura di M. Fattori, traduzione di T. Kubiček, revisione di S. Richterová, Silvio Berlusconi Editore, Milano 2003.

Esce in Italia a poco meno di 400 anni dalla sua stesura, uno dei testi più interessanti e complessi del Seicento europeo, *Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore* di Comenio, di solito noto al massimo come fondatore della pedagogia moderna. A differenza delle opere più famose, *Labyrint světa a ráj srdce*, scritto nel 1623 e pubblicato nel 1631 (poi, in forma ampliata, nel 1663), è infatti scritto in ceco, cosa che lo ha a lungo confinato all’interno del mondo ideologico e spirituale dell’Unione dei fratelli boemi, la chiesa evangelica di cui Comenio è stato l’ultimo vescovo. In un panorama culturale che ha eliminato per più di due secoli qualunque riferimento alla cultura non cattolica, il nome di Comenio è stato, a parte pochissime eccezioni, a lungo quasi del tutto rimosso dalla cultura ceca, fino alla rinascita nazionale ottocentesca. Per certi versi però è stato soltanto nel corso del Novecento che a Comenio è stato restituito il ruolo di principale figura intellettuale del Seicento ceco e negli ultimi anni la sua opera letteraria ha finalmente incontrato un certo interesse anche in Italia. Anche se il libro era ben noto da tempo a tutti coloro che hanno letto *Praga magica* di A.M. Ripellino, che ha fatto del pellegrino comeniano uno dei personaggi simbolo della sua visione di Praga.

Il *Labirinto del mondo e il paradiso del cuore* ovvero chiaro affresco di come nel mondo e in tutte le sue cose non si trovi altro che confusione e vertigini, vortici e fatica, obnubilamento e inganno, miseria e tristezza e infine tedio e disperazione: ma chi sta seduto nella casa del suo cuore e si isola con Dio, questi da solo arriva alla quiete vera e piena della mente e alla gioia, finora noto soltanto in modo molto frammentario (da ricordare comunque la notevole traduzione di alcuni capitoli proposta da Sergio Corduas molti anni fa), è stato ora pubblicato con una bella introduzione di Marta Fattori (pp. XXIII–LXXIV), in cui l’autrice ripercorre in modo preciso la storia del libro e mantiene un giudizio equilibrato su una lunga tradizione storiografica (soprattutto occidentale) che, a partire dagli interessanti ma a volte fuorvianti studi di F. Yates, ha sempre insistito in modo eccessivo sugli aspetti profetici e millenaristici del libro, arrivando a considerarlo un testo rosacrociano. Sull’onda della versione francese, presentata qualche anno fa da X. Galmiche, è iniziato invece un recupero del *Labirinto* come opera letteraria, interpretazione che, almeno in parte, anche la curatrice sembra far sua. Con il passare del tem-

po infatti il valore dell'opera come poema allegorico, tassello del grande progetto pansofico di Comenio, sembra suscitare sempre meno interesse rispetto alla lucidità e alla ferocia visiva dell'affresco pittorico del labirinto del mondo. Come potrebbero testimoniare anche molti dei lettori della *Divina commedia*, anche in Comenio in fondo la ricerca della pace interiore e del regno divino risulta alla fine molto meno interessante del racconto delle follie del mondo reale.

Nella dedica latina al testo, indirizzata al celebre aristocratico moravo (e non polacco come erroneamente si dice nelle note, p. 272) Karel von Žerotín, Comenio stesso definisce il suo libro un *drama*, e, come testimoniano le successive parole indirizzate al lettore, erano le "cose vere" a fornire il materiale di quanto Comenio aveva "dipinto" (p. 11). La materia del racconto è piuttosto semplice: giunto nel mezzo della sua vita, "nell'età in cui la ragione umana comincia a cogliere la differenza tra il bene e il male", il protagonista ritiene "necessario riflettere bene a quale gruppo unir[si] e in quali affari passare la vita" (p. 13). Uscito da se stesso e messosi in cammino riceve come guide Sattutto Dappertutto e Inganno, in un mondo dominato dalla regina Sapienza, che "alcuni di quelli che arzigogolano troppo la chiamano Vanità" (pp. 16-17). Ricevute le "redini dell'indiscrezione" e "gli occhiali dell'inganno", fabbricati "dalla presunzione e dall'abitudine", il pellegrino può finalmente iniziare a osservare il mondo. Tutto ciò per Comenio non è altro che caos, confusione e "maschera" (p. 28) e il disordine, l'inutilità e l'incostanza sono i tratti caratterizzanti di tutti i gruppi sociali che Comenio descrive con un'ironia crudele e spietata: "vidi altri il cui lavoro era produrre e moltiplicare strumenti di crudeltà, spade, pugnali, daghe, archibusi, ecc., tutto questo contro il genere umano. Con quale coscienza e con quale soddisfazione della mente la gente possa dedicarsi a tutte queste attività, io non lo so davvero. Ma so un'unica cosa, se dal loro lavoro dovesse venir escluso e spazzato via quello che in esso è inutile, superfluo ed empio, una buona parte dei mestieri degli uomini non ci sarebbe più" (p. 53).

Il contrasto tra ciò che andrebbe visto e la capacità di osservare invece cosa c'è al di là delle maschere comincia a provocare problemi al protagonista, accusato sempre più spesso di "filosofare", "filosofeggiare" e "arzigogolare" in modo troppo astratto: "ci diventa di continuo malinconico, detesta tutto e smania per una qualche altra, straordinaria cosa" (p. 179). Osservare i sei "stati" del matrimonio, degli artigiani, dei dotti, delle autorità, dei soldati e dei cavalieri diventa quindi una specie di supplizio infernale, vicino nelle tinte a quelle di certi

quadri di Bosch. Il percorso si volge sempre lungo il doppio piano di ciò che il viaggiatore osserva e condanna e ciò che lui stesso, convinto infine dalle guide, vive in prima persona. I riferimenti alla propria biografia (evidentissimi nell'infatuazione per i Rosacroce, nel momento dell'ingresso tra i religiosi o nel celebre racconto del proprio naufragio, pp. 55-63) e al proprio vano peregrinare per il mondo diventano talvolta chiarissimi, come a proposito della perdita della moglie e di due figli: "mi irretirono cosicché io finii, come per scherzo sulla bilancia, e da lì in catene e in breve mi trovai legato a un tiro a quattro; in seguito... me ne aggiunsero ancora molti altri tanto da farmi ansimare e boccheggiare, per trascinarli dietro. Improvvisamente si scatenò una bufera con lampi, tuoni, grandine, e fu tutto un fuggi fuggi generale intorno a me, salvo quelli ai quali ero legato e con i quali anch'io corsi a rifugiarmi in disparte in un angolo, ma con le frecce la Morte me li abbatté tutti e tre" (pp. 47-48). Particolarmente feroce è la critica dei dotti e dei religiosi, visti come animali impazziti alla ricerca di cose insensate o, nel caso dei vescovi, di beni materiali: "se uno moriva la cura dell'ufficio doveva passare a un altro, potei osservare un gran movimento, tutto un intrigare, un cercare raccomandazioni, uno sgomitare per entrare nella lista per la successione, prima che il posto si raffreddasse. Chi aveva il compito di decidere sulla successione, raccoglieva le raccomandazioni sia da parte degli interessati, sia preparate da altri per loro; e fra loro erano diversissime. Uno si presentava come parente consanguineo; un secondo in quanto parente da parte della moglie; un terzo, da molto tempo al servizio degli anziani, si aspettava una ricompensa; un quarto ci contava perché gliel'avevano promesso; un quinto si aspettava di essere nominato a un'alta carica, in quanto nato da nobili genitori; un sesto fingeva di essere raccomandato da un altro posto; un settimo offriva di nascosto regali; un ottavo, dotato di profonde, alte e vaste qualità, cercava un posto dove poterle mettere in luce; e non so che cosa altro" (p. 122).

Anche nel "Forte della Fortuna" il viaggiatore non avrà miglior sorte, visto che, come spiega alle sue sempre più attonite guide, anche lì "noi unicamente sogniamo, ci sforziamo di afferrare l'ombra, ovunque la verità ci sfugge" (p. 175). Tra i vari criminali che la fortuna assiste non manca qui nemmeno Ignazio da Loyola, che si vanta di "aver fondato una nuova compagnia di incendiari e assassini con la quale si doveva epurare l'umanità" (p. 169). Anche la Sapienza che dovrebbe governare il mondo si rivela, quando Salomone le strappa il velo dal volto una specie di mostro: "ed ecco il suo volto

apparve pallido e gonfio, con un leggero rosso sulle guance, ma per via del cerone (come provavano alcune scrostature); si potevano notare anche le mani coperte di scabbia e il corpo tutto sgraziato, e si avvertì un fiato pestilenziale” (p. 200). Adulato e corrotto anche Salomone non restano che pochissimi a opporsi, soprattutto quando, e qui evidente è l’allusione alla guerra dei Trent’anni, durissima si fa la repressione: “per questo alcuni venivano, davanti ai miei occhi, subito gettati nelle fiamme, altri buttati in acqua, altri impiccati, scannati, inchiodati sulla croce, lacerati con le tenaglie, segati, trafitti, squarciati, arrostiti sulla graticola” (p. 207). La fuga dal mondo, che provoca la scomparsa delle guide, si conclude con la voce del signore che lo invita a tornare “alla casa del tuo cuore” (p. 210).

In questa seconda (e più breve) parte del libro sono i riferimenti alle sacre scritture a prendere il posto delle note autobiografiche che accompagnavano quanto il pellegrino osservava nella parte precedente. Il passaggio alla dimensione del cuore segna il ritorno in se stesso, alla luce del quale Comenio rivaluta tutti i mestieri e le situazioni così ferocemente ironizzate nella parte precedente, e si conclude con un’apologia del viaggio interiore e della chiesa semplice dei buoni cristiani. Al caos e alla confusione del labirinto del mondo subentra l’ordine e il silenzio del paradiso del cuore. La struttura a piani paralleli viene così conservata, anche se perde molto in concretezza: “vidi bagliore, luminosità, splendore, gloria indicibili, udii suono e frastuono indescrivibili” (p. 266). La descrizione perde quindi quella grande concretezza visiva che Comenio aveva dimostrato nell’elenco dei crimini e delle vanità dei peccatori e il tono si fa ora didascalico e a tratti l’allegoria non basta a contenere certe immagini forzate: “fra essi [i buoni cristiani] si aggirava anche la morte; ma non come nel mondo, brutta nel corpo, nuda, repellente, bensì piacevolmente avvolta nel sudario di Cristo, che egli aveva abbandonato nel sepolcro. Avvicinandosi ora a questo ora a quello, gli annunciava che era giunta l’ora di abbandonare il mondo. Ahi, quale gioia e quale letizia in chi riceveva tale notizia! E affinché giungesse al più presto, affrontavano ogni dolore, la spada, il fuoco, le tenaglie e ogni altra cosa. Allora ognuno si addormentava in pace, silenzio e letizia” (pp. 264–265).

Forse non c’è nulla di male che il capolavoro di Comenio venga per la prima volta pubblicato in un’edizione di semi-lusso, seguita dal testo originale ceco, “realizzata per conto di Publitalia ’80 e coordinata da Marcello dell’Utri”. Nella Biblioteca dell’utopia sponsorizzata da Silvio Berlusconi erano

del resto finiti prima di lui Erasmo da Rotterdam, Machiavelli, Campanella, Marx ed Engels e Giordano Bruno, cioè buona parte del patrimonio culturale a cui molti di noi ancora oggi amano richiamarsi. Forse non c’è nemmeno nulla di male che la prefazione non firmata tuoni contro la confusione del mondo contemporaneo, “tempo in cui tutti gli inconvenienti del mondo antico sono presenti camuffati e addolciti a volte con l’ipocrisia”. Forse non c’è nulla di strano nemmeno nella constatazione successiva che “il più grande viaggio nella vita è quello che dobbiamo intraprendere per arrivare al nostro cuore, dentro di noi. Non è facile e nemmeno agevole. Per poterlo realizzare dobbiamo aver conosciuto il mondo ed esserne stati bersaglio; aver capito le mille maschere di quel mistero chiamato male, capace di diluirsi ovunque e con chiunque; aver riflettuto sulla vanità delle cose e sul loro valore” (pp. VI–VII). Forse non ha nemmeno senso chiedersi cosa siano oggi le maschere e l’ipocrisia. Certo fa un certo effetto leggere poi nel testo le parole di Comenio: “vidi inoltre come molti camminassero su scarpe altissime, alcuni addirittura si fabbricavano trampoli o coturni (per sollevarsi al di sopra degli altri e poterli guardare dall’alto) e in questa guisa andavano a passeggio” (p. 34). Al limite resta solo un perché, a cui prima o poi bisognerà dare una risposta: perché oggi in Italia, nonostante lo sforzo profuso negli anni scorsi dalla curatrice, è diventato impossibile trovare una casa editrice dal solido passato culturale disposta a pubblicare uno dei classici della cultura europea?

Alessandro Catalano

“Il cambio del vento. Firenze, Brodskij e la poesia dell’Europa orientale”, *Semicerchio*, 2003 (XXVIII), 1.

Semicerchio è una rivista semestrale di poesia comparata, fondata nel 1985 a Firenze da Antonella Francini e Francesco Stella, che ne è ancora oggi il redattore. Il taglio comparatistico della rivista permette un approfondimento di manifestazioni poetiche nelle più varieguate realtà culturali, sia dal punto di vista geografico, sia storico. Il comitato redazionale prevede la collaborazione di molti docenti, filologi, linguisti e cultori di letteratura provenienti da varie università, anche straniere, che spaziano con le loro competenze dalla classicità al contemporaneo, dall’arte bizantina sino all’africana. Per tale motivo i vari numeri tematici, oltre che presentare un approfondimento originale su specifici argomenti, offrono un ampio ventaglio di novità poetiche provenienti da varie letterature.

Nel primo numero del 2003, come suggerisce il titolo, l'attenzione è rivolta all'Europa orientale, confermando una tradizione della rivista di "lunga frequentazione del mondo slavo", come sottolinea Stefano Garzonio nella prefazione. Motivo centrale del numero è la figura di Iosif Brodskij, premio Nobel nel 1987, e il suo rapporto con Firenze. Al poeta russo sono dedicati quattro interessanti saggi di altrettanti studiosi e testimoni della sua opera: "Presenze, ovvero Iosif Brodskij a Firenze" di Stefania Pavan, i contributi in inglese di Lev Loseff (Livšic) "Brodsky in Florence" e di Valentina Polukhina "Pleasing the Shadows. Brodsky's Debts to Pushkin and Dante" e l'ultimo di Annelisa Alleva: "Simeone, Giuseppe, Maria e Gesù". Nei primi tre casi, si tratta della pubblicazione degli interventi sul poeta proposti per il convegno svoltosi a Firenze il 18 e 19 giugno del 2003 dal titolo *Firenze e San Pietroburgo. Due culture si confrontano e dialogano tra loro*. Quella di Stefania Pavan è una riflessione sul rapporto tra Brodskij e Firenze, sia dal punto di vista umano, biografico ed esperienziale, sia metafisico, sulla base di rimandi letterari in cui emerge una complessa *Weltanschauung* del poeta in esilio, legato alla relazione fortemente simbolica con varie città, quali Venezia, New York, Roma e appunto l'umanistica, "terrena" Firenze.

Il saggio brodskiano di Lev Loseff, scrittore anch'egli emigrato e amico del premio Nobel, prende spunto dalla poesia *Dekabr' vo Florencii (December in Florence)* [Dicembre a Firenze], in cui Brodskij fa riferimento al primo viaggio compiuto nella città toscana nell'inverno del 1975. Lev Loseff si sofferma sull'evocazione dantesca nella poesia brodskiana e soprattutto sottolinea il parallelo con le riflessioni e i versi di Osip Mandel'stam dedicati alla città.

Il terzo contributo di Valentina Polukhina, tra le maggiori studiose e conoscitrici della vita e dell'opera brodskiana, azzarda un tema vastissimo per prospettive e ricco di spunti, con il quale si pongono a confronto le figure di Iosif Brodskij, Dante Alighieri e Aleksandr Puškin, sulla base di una ispirazione a più riprese del primo nei confronti delle due pietre miliari della poesia italiana e russa. Nell'analisi di Polukhina, similitudini testuali e biografiche si intrecciano in una suggestiva scenografia da *Divina Commedia* che fa da sfondo letterario al destino dei tre poeti.

L'articolo di A. Alleva è una sorta di recensione e omaggio alla memoria dell'amicizia di Brodskij con il coetaneo Kees Verheul, un traduttore e studioso olandese conosciuto dal poeta a Leningrado nel 1967. Kees Verheul ha pubblicato ad Amsterdam nel 1997 *Dans om de wereld* [Danza intorno

al mondo], una raccolta di suoi saggi, materiali e memorie su Iosif Brodskij, tradotta anche in russo e uscita a San Pietroburgo nel 2002 col titolo *Tanec vokrug mira*. Il richiamo biblico nel titolo dell'articolo rimanda alla poesia di Brodskij *Sreten'e* [Epifania], testo chiave ritenuto emblematico da Kees Verheul nell'analisi di Brodskij proposta nel suo libro.

Esaurito il corpus tematico su Brodskij, il numero della rivista offre un'attenzione particolare alla poesia slovena del Novecento, con un contributo curato da Angelo Floramo che introduce alla lettura di alcuni componimenti (con testo a fronte) dei poeti contemporanei Tomaž Šalamun, Aleš Debeljak, Boris A. Novak e Kajetan Kovič. Uno spazio centrale della rivista è dedicato poi a testi inediti inglesi di P. Larkin, A. Jenkins e G. Stewart, francesi di J.P. Milovanoff e R. Farina e italiani di Marina Corona, Mia Lecomte, Tommaso Lisa e Davide Rondoni.

La seconda metà della pubblicazione è totalmente concentrata sulle recensioni, divise per epoche storiche (Poesia classica, medievale), per letterature nazionali (Poesia coreana, finlandese, francese, greca e così via) e tematiche (Poesia e musica, Riviste italiane, Strumenti), a testimonianza del grand'angolo con cui la rivista ambisce a focalizzare e fotografare uno spazio poetico quanto mai vario e in continua espansione.

Marco Sabbatini

Storia della letteratura polacca, a cura di L. Marinelli, Einaudi, Torino 2004.

Dopo un lungo periodo di suddivisione e organizzazione del lavoro, è finalmente uscito per Einaudi il volume destinato a crescere le future generazioni di polonisti italiani. Si tratta della *Storia della letteratura polacca*, prodotto degli interventi di dieci tra i più giovani esperti in materia assemblati con metodo da Luigi Marinelli. Ricercando costantemente la corrispondenza tra un determinato periodo/argomento e il suo studioso italiano più accreditato, il testo evita in ogni parte di scivolare al di sotto di un elevato livello scientifico. Le molte voci al suo interno e una puntuale presenza critica, inoltre, permettono di arginare il rischio di un'eccessiva soggettività nel campo dei criteri di selezione. In imprese letterarie di questo genere, tale difetto accompagna soprattutto le stesure a opera di un unico autore. Si pensi alla *Storia della letteratura polacca* di Czesław Miłosz, volume tradotto in Italia nel 1983 e per vent'anni testo pressoché obbligatorio d'esame, "la cui lucida e brillante esposizione si faceva però

un po' troppo personale e meno affidabile proprio nell'ultima parte, riguardante gli scrittori e le opere del dopoguerra".

L'opera curata da Marinelli, dal canto suo, punta molto sulla letteratura e la critica più recenti per conservare una lunga fruibilità. Non a caso, il capitolo di Silvano De Fanti "Dal 1956 al nuovo secolo" si rivela il più cospicuo del volume. Per quanto riguarda la poesia, Herbert e Szymborska vengono giustamente trattati come dei classici: si bada assai più alle loro tematiche e al loro stile che a riportarne i versi come fa Miłosz, in misura persino eccessiva. Si affrontano lungamente le biografie e le produzioni letterarie di Różewicz e Miłosz stesso, di cui viene inquadrata storicamente l'assegnazione del Premio Nobel nel 1980, così come si dà ampio spazio ai rappresentanti della *Nowa Fala*. Attraverso l'elencazione posta all'inizio del capitolo di otto caratteri principali, De Fanti segue l'evoluzione della prosa nel secondo dopoguerra e sino ai giorni nostri: dalla "prosa della memoria" al fenomeno delle scrittrici nate negli anni Sessanta come Olga Tokarczuk, Manuela Gretkowska, Zyta Rudzka, Izabela Filipiak. Agli autori con buon riscontro editoriale anche nel nostro Paese viene data particolare rilevanza, peraltro del tutto meritata: è il caso di Kazimierz Brandys, Gustaw Herling-Grudziński, Andrzej Stasiuk. Importanti e numerosi i riferimenti a fenomeni artistici riguardanti l'intera collettività polacca, non soltanto le sue *élites* intellettuali: De Fanti cita ad esempio l'esplosione della mania per i romanzi latino-americani, il concerto dei Rolling Stones a Varsavia nel 1967; mentre nel capitolo "1939-1956" Marcello Piacentini non si fa scrupoli a citare "il dramma d'esordio del futuro pontefice *Hiob (Giobbe)*, 1940". Si tratta di inclinazioni ed eventi riportati nel testo per il forte impatto che provocano o provocheranno sulla società, per iniziare a cogliere i passaggi salienti di un'epoca che stentiamo a ritenere chiusa e facilitare così il compito agli studiosi del futuro.

Tale "smania" di contemporaneità non si coglie soltanto nella cura riservata alla letteratura dei giorni nostri, ma assai più nel reperimento e nella citazione delle fonti critiche. Per ogni argomento, infatti, vengono riportati stralci degli studi significativi più recenti. Sotto questo aspetto, il volume in questione supera di gran lunga quello di Miłosz, piuttosto restio a riportare il parere dei critici o troppo legato ad alcuni tra essi (come Backvis per il caso del teatro di Kochanowski e del XVI secolo in genere); ma esso migliora anche l'apparato critico di un'opera cui somiglia parecchio, ovvero la *Storia della letteratura polacca* di Marina Bersano-Begey, se non altro perché si avvantaggia di un ritardo di cinquant'an-

ni. I due testi sono paragonabili per rigore e organizzazione scientifica, ma soprattutto per un enorme lavoro sulle fonti. Marina Bersano-Begey riporta in bibliografia, oltre alle opere cui si rifà per tracciare il suo profilo della letteratura polacca e a quelle che cita direttamente, anche i libri tradotti in italiano riguardanti il periodo trattato, siano essi antologie o romanzi o raccolte poetiche. Dal canto suo, il volume a cura di Marinelli si lascia preferire per l'esiguo numero di citazioni da poesie o romanzi e per la robusta presenza di eminenti pareri critici. Tale capovolgimento del baricentro va a tutto vantaggio della fluidità e la scorrevolezza dell'opera: nel caso della Bersano-Begey come di Miłosz, infatti, troppo spesso le parti citate restano slegate dal contesto narrativo generale, creando un distacco nel lettore. Riferimenti critici ben calibrati, invece, aiutano il lettore a rimanere nel testo, contribuendo a rafforzare l'idea che l'autore vuole comunicargli. Le citazioni di studiosi italiani all'interno dell'opera organizzata da Marinelli, pur tradendo il percorso formativo di chi ne fa ricorso, sono piuttosto esigue e comunque sempre giustificate dal contesto in cui si trovano, senza scadere nell'omaggio alla corrispettiva parrocchia.

Questo volume, oltre a puntare decisamente sulle opere e la critica più recente, apporta ulteriori novità rispetto a quelli che l'hanno preceduto in Italia. Si nota anzitutto un notevole ampliamento dello studio sul periodo medioevale nel capitolo "Dalle origini all'Umanesimo" di Marcello Piacentini. Una fase soltanto sfiorata da altre opere di questo genere, soprattutto per una difficoltà di reperimento delle fonti, viene qui approfondita con scrupolo. Nell'ambito del suo studio viene ripresa una suddivisione già adoperata da Miłosz tra medioevo e tardo medioevo del XV secolo: "più di una considerazione induce a trattare a parte il XV secolo: nessuna però motivata in un modo o nell'altro dalla poetica generale del periodo". Di Miłosz si sente una leggera mancanza per la netta separazione che egli mantiene tra letteratura in polacco e letteratura in latino nei capitoli dedicati ai periodi in cui le due lingue coesistono. Evitando i pericoli di una suddivisione di questo tipo, talvolta effettivamente troppo rigida, il lettore rischia d'altro canto di rimanere in preda al dubbio circa la lingua dell'opera trattata.

Un'altra novità è la scelta di legare saldamente il Cinquecento polacco, soprattutto la sua seconda parte fino all'inizio del secolo successivo, all'Italia e al Rinascimento. Un periodo indicato di solito come "secolo d'oro" viene trattato da Andrea Ceccherelli nel capitolo intitolato, appunto, "Il Rinascimento". Al suo interno risultano piuttosto interessanti

la ripartizione di tale fase storica in quattro momenti e, poco più avanti, quella riguardante la prosa narrativa del periodo in sei tipologie generali. Questo ricorso alla selezione e allo schema, che Ceccherelli utilizzerà anche nel capitolo sulla Giovane Polonia per i temi delle liriche di Tetmajer, le epoche letterarie dell'opera di Staff e i cicli dei drammi di Wyspiański, semplificherà la vita di molti studenti.

Nel capitolo su "Il Settecento e l'illuminismo", Marinelli affronta lungamente il problema della periodizzazione dell'epoca trattata. Egli mette in risalto come non vi sia ancora una coincidenza critica sull'inizio dell'illuminismo, mentre l'insurrezione del 1830-31 rappresenta la sua data-limite un po' per tutti gli studiosi; dal canto suo, Marinelli insiste molto sul 1795 e poi sul 1918, anni della spartizione e della ritrovata indipendenza polacca, come momenti cruciali di quel Paese. In proposito, è assai significativa la presenza di un capitolo intitolato "1795-1830" a cura di Emiliano Ranocchi. Questi contribuisce a uscire dall'equivoco di Malczewski, Goszczyński e Zaleski come rappresentanti della "scuola ucraina": egli propone di sostituire tale definizione, che l'opera di Marina Bersano-Beghey ha ampiamente diffuso, con la sigla "Za-Go-Gr". Francamente inatteso, anche se non per questo mal sfruttato, il grande spazio riservato a Antoni Malczewski, giustificato così da Ranocchi in chiusura di capitolo: "viene spontaneo chiedersi, se il volto del romanticismo polacco avrebbe potuto essere differente, qualora Malczewski non fosse morto così giovane".

Al contrario di Ranocchi, Matilde Spadaro sfrutta un'intuizione di Bersano-Beghey per affrontare il capitolo interamente dedicato ad Adam Mickiewicz. Come l'una aveva riservato molte pagine a "Vilna e Ucraina" e agli artisti che si muovevano nei dintorni, questa dedica i paragrafi del suo studio a ciascuna delle città toccate da Mickiewicz nella sua emigrazione forzata. Tale scelta risulta convincente, poiché mette in risalto, prima di tutto, la condizione di esule e inquadra immediatamente al lettore il contesto della narrazione. Interessante, subito dopo, la questione sollevata da Luca Bernardini se in Polonia sia esistita una letteratura positivista. Egli risponde alla questione sostenendo che bisognerebbe parlare di letteratura dell'età positivista, e non già di letteratura positivista; mentre il capitolo dedicato grosso modo alla seconda metà dell'Ottocento termina con Conrad, "England's Polish Genius". L'idea di inserire questa *Storia della letteratura polacca* nella cornice delle letterature europee, del resto, fa capolino sin dalla "Prefazione" del volume. Certi legami vengono sottolineati, o almeno non si fa nulla per

tenerli nascosti. Allo stesso modo, si contesta la differenza tra letterature maggiori e minori. Marinelli lo fa con caustica ironia accostando il "flusso di coscienza" della *gawęda* a quello di James Joyce: "Ma, si sa, le letterature 'minori' sono tali proprio perché esistono le 'maggiori', e la *gawęda* della *szlachta* polacca seicentesca con i monologhi interiori e con il 'sapere universale in forma frammentaria e travisata' (M. Praz) nei capolavori del 'gesuitico' James Joyce, a noi, oggi, non sembra avere proprio nulla in comune".

Un'ultima segnalazione per il bellissimo capitolo redatto da Laura Quercioli-Mincer sulla "Letteratura yiddish ed ebraico-polacca", che potrebbe vivere di vita propria anche al di fuori del contesto di questo volume. Partendo dal presupposto che l'identità polacca sia anche un'identità ebraica, Quercioli-Mincer fa delle riflessioni molto importanti, destinate a legare saldamente queste due "anime" nell'interpretazione del lettore. Si legge che è stato "proprio l'ebraismo polacco a determinare in maniera decisiva, nel bene e nel male, il profilo culturale e religioso dell'ebraismo mondiale e, in seguito, a delineare i modelli culturali dello Stato d'Israele, almeno nei primi anni di esistenza di questo paese"; mentre da un punto di vista artistico, la letteratura polacca sugli Ebrei viene accostata e fatta rivaleggiare con quella yiddish o addirittura israeliana. Le pagine di Laura Quercioli-Mincer evocano la presenza di poesie e brani antologici a completarle, così come un po' tutta l'opera curata da Marinelli. La scarsa presenza di citazioni tratte da fonti artistiche dirette potrebbe essere, oltre a una valida scelta redazionale, anche una buona scusa per ringiovanire le raccolte antologiche italiane, nel frattempo molto invecchiate.

Alessandro Ajres

M. Martini, *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'Urss*, Bruno Mondadori, Milano 2002.

Negli ambienti della giovane slavistica ci si appassiona alla letteratura russa contemporanea forse come non mai, come se la nuova generazione di studi in Italia ambisse a carpire, nella novità delle manifestazioni culturali, l'essenza del paradossale e complicato "mondo Russia". Passate le mode e i canoni attraverso il setaccio del Novecento, pur senza aver chiaro cosa sia avvenuto realmente nella seconda metà del secolo, restano in mente i nomi di Pasternak, Solženicyn, Brodskij (per qualcuno va inclusa Anna Achmatova, per altri addirittura Evtušenko); già, il riduttivismo della memoria storica è spesso ineffabile con il suo naturale saper mettere a tacere

prima del tempo nomi e testi in realtà mai svelati al grande pubblico. Ci ha pensato allora Mauro Martini a dire chiaro e tondo che ideologicamente parlando la Russia non è più un paese interessante, non esercita più un fascino particolare, ma la povertà dell'Occidente è proprio di non accorgersi da tempo di una ricchezza delle lettere russe, che continua ad alimentare un discorso culturale dalle venature estetiche di assoluto rilievo. Il titolo del volume *Oltre il disgelo. La letteratura dopo l'Urss* induce a chiarire il nuovo status delle lettere russe, appena svincolatesi dalla perenne transizione di un discorso storico sovietico, dove si susseguivano terrore politico, disgeli e stagnazione, in un'alternanza sempre più fittizia di utopie e di disincantato realismo. Sul finire degli anni Novanta è proprio la conclusione di tale vincolo, con lo sfascio ideologico sullo sfondo, a permettere finalmente di addentrarsi senza pregiudizio nella "zona" snobbata della produzione russa, sia essa legata al realismo socialista, sia quella proveniente dall'underground letterario.

Mauro Martini parte proprio da "Quando finisce una transizione", con un primo capitolo che, oltre ad introdurre una serie di nomi nuovi, riapre storicamente una delle pagine più originali del rapporto tra letteratura e potere con "Il caso Gumilev", presentando una nuova cornice del panorama letterario di riferimento, tanto ampia da vedere simbolicamente i suoi estremi in Sergej Michalkov e Eduard Limonov. Il secondo capitolo è dedicato a Viktor Pelevin definito da Martini "Il bardo della metamorfosi", dove si affrontano le principali opere di prosa dell'autore, dopo una breve chiosa su Vladimir Sorokin, altro prosatore contemporaneo di prim'ordine.

Secondo Mauro Martini "L'ultimo scrittore sovietico" è Sergej Dovlatov, autore leningradese emigrato negli Stati Uniti alla fine degli anni Settanta e capace, con il suo ibrido culturale tra realismo e postmodernismo, di ottenere negli anni Novanta un grande successo. Partendo proprio da Dovlatov e da Solženicyn, il quarto capitolo è una riflessione sulla letteratura dal GULag, tema ormai démodé e non più strumentalizzabile (almeno apparentemente) a livello ideologico. Ripercorrendo la funzione della *lagernaja literatura*, l'autore si sofferma su molti autori, tra i quali spuntano i nomi di Sokolov, Šalamov e Sinjavskij, Grossman accanto al già citato Aleksandr Solženicyn.

Il quinto capitolo del libro è dedicato a Iosif Brodskij e alla sua "Metafisica dell'esilio", mentre il sesto è su Venedikt Erofeev "Cristo contro la legge"; questi due personaggi contemporanei, dalle vicende e dalle personalità antitetiche, rap-

presentano due modalità espressive tanto originali quanto diverse, in cui l'esilio brodskiano e la disperazione di un'alcolica solitudine erofeeviana, equivalente ad un esilio in patria, trovano un denominatore comune nella sofferente condizione umana dell'uomo russo del secondo Novecento. Dopo essersi soffermato sulle individualità di maggior spicco, Mauro Martini nel settimo capitolo ("Una generazione, due disgeli") passa nuovamente ad una riflessione di carattere storico-letterario, definendo i tre disgeli del Novecento russo in base alla loro capacità di svelare le verità sul passato: secondo l'autore il primo disgelo sarebbe avvenuto durante la Nep, il secondo dopo la morte di Stalin e il terzo durante la *glasnost'* gorbačeviana. L'analisi delle vicende legate alla rivista letteraria ufficiale *Novyj mir*, testimone delle sorti di una intera generazione di scrittori, fanno da canovaccio al capitolo cronologicamente teso tra gli anni Cinquanta e la fine degli anni Ottanta, periodo in cui hanno appunto avuto vita gli ultimi due disgeli.

L'ottavo capitolo "Il Nabokov di Andrej Bitov" affronta il tema dell'influenza nabokoviana sul postmodernismo russo, in particolare attraverso l'esempio di Andrej Bitov e del suo romanzo *La casa di Puškin*. Vladimir Nabokov è uno scrittore sui generis e di assoluto rilievo, la cui indubbia influenza sulla letteratura contemporanea russa rischia tuttavia una etichettatura forzata e riduttiva proprio con l'idea di precursore del postmoderno. Altro simbolo e altro autore che non potevano sfuggire nel quadro della nuova letteratura russa sono la rivoluzione e Michail Bulgakov. Nel nono capitolo, "Il fascino colpevole della rivoluzione", Mauro Martini propone infatti una digressione sul concetto di rivoluzione come malattia, rifacendosi a un quanto mai conservatore M. Bulgakov nel racconto *La Morfina* del 1927 (celebrante il decimo anniversario dell'evento rivoluzionario). Quella di M. Bulgakov sarebbe un'accusa contro l'intelligencija colpevole di non aver fermato la rivoluzione. I rimandi a Pasternak permettono poi all'autore di porre il motivo rivoluzionario come caratterizzante l'aura ideologica e mitologica di cui, volente o nolente, la letteratura russa si è ammantata sino alla fine del XX secolo.

Il decimo capitolo, "La vecchia guardia: I figli del 1937", prende in esame i principali rappresentanti della prosa sovietica appartenenti alla generazione di scrittori "del 1937", così definita dal critico Bondarenko in un libro del 2001. Mauro Martini ha una particolare predilezione per Vladimir Makin con il suo *Underground ovvero un Eroe del nostro tempo*, titolo dagli echi lermontoviani per un'opera che ha ot-

tenuto un grande successo sin dall'uscita nel 1998, ultimo anno di quella transizione della letteratura, che si concluderà secondo l'autore nel cruciale biennio 1999–2000. Dopo una breve considerazione sull'impotenza dell'ultima prosa di Solženicyn, tornato in Russia nel 1994, il capitolo si dipana con una analisi della prosa contadina emersa in Unione sovietica sin dagli anni Settanta, in particolare attraverso la produzione dello scrittore Valentin Rasputin.

L'undicesimo e penultimo capitolo porta il titolo di: "Là, nell'ardore meridiano del Dagestan", citazione ripresa dal racconto *La cornacchia* di Jurij Kuvaldin pubblicato nel 1995 su Novyj Mir. Con questo breve capitolo l'autore offre un quadro generale della ricca prosa sul Caucaso a partire dall'Ottocento (citando Puškin, Lermontov e Tolstoj) sino agli autori attuali, quali lo stesso Kuvaldin, Anatolij Kim, Fazil' Iskander, tra i più attenti osservatori della realtà di questa complessa regione, con le sue peculiarità etniche e culturali, che sul piano storico si sono spesso risolte in una conflittualità con la Russia imperialista e nazionalista, ancora attualissime nel caso ceceno.

Nel dodicesimo e conclusivo capitolo "La Russia salvata dalle 'ragazze'", Mauro Martini pone attenzione al fenomeno in espansione della letteratura femminile. Quello che Viktor Erofeev ha ridefinito il *babskij vek* sta ad indicare la costante ascesa della donna nella letteratura russa, sia per quanto riguarda il numero e la qualità delle autrici, sia per il conio di nuove eroine letterarie, personaggi al femminile evidentemente molto più adatti e al passo coi tempi nel saper rappresentare le problematiche più attuali dell'evoluzione antropologica in Russia. La riflessione dell'autore pone in risalto la prosa classicheggiante e del quotidiano di Ljudmila Ulickaja, la scrittura sentimentale alla Viktorija Tokareva, fino a passare in rassegna le più note e postmoderniste Ljudmila Petruševskaja e Tat'jana Tolstaja. L'autore propone anche un breve excursus nella poesia di Ol'ga Sedakova e Elena Švarc, ma solo per rimarcare il solco esistente tra le introspezioni costrizioni poetiche al confronto di una più libera ed espressiva *ženskaja proza*, una prosa femminile capace di liberare una creatività e uno spazio assolutamente nuovi nel panorama contemporaneo della letteratura russa.

Dopo questo rapido viaggio attraverso i capitoli del libro non resta che confermare la sensazione iniziale di quanto ci sia bisogno di far luce sulla più recente produzione di testi caratterizzante la nuova letteratura in Russia. Mauro Martini ha scelto un suo percorso per guidarci *Oltre il disgelo*, attraverso revisionismi talvolta azzardati, ma facendo di que-

sti ritorni, mirati ad un passato troppo in fretta coniato, il trampolino di lancio verso una più articolata interpretazione del presente letterario. Non deve intimorire l'illusorio saltare di palo in frasca, l'autore sa sempre ricondurre il discorso al quadro generale dell'evoluzione delle lettere, attualizzando e collocando al posto giusto tanto i motivi già noti, quanto i temi e gli autori ancora non focalizzati a livello storico-letterario. L'unico vero appunto che si può addurre al libro è la tendenza a concentrare l'analisi solo sulla produzione in prosa, sbilanciando eccessivamente l'attenzione su questo genere, con il rischio di far dimenticare al lettore che la poesia russa, oltre l'aura dominante brodskiana e pur nel declino di lettori, ambisce pur sempre a una sua rinnovata originalità, che va intesa al di là di una qualsivoglia transizione.

Marco Sabbatini

A. Catalano, *Sole rosso su Praga. La letteratura ceca tra socialismo e underground (1945–1959). Un'interpretazione*, Bulzoni, Roma 2004.

Un'ottima guida storico-letteraria questo *Sole rosso su Praga* di Alessandro Catalano. Il sottotitolo (*La letteratura ceca fra socialismo e underground*) coglie i due termini estremi del suo raggio d'azione: il lato più ufficiale e forzatamente codificato, quello del realismo socialista di declinazione cecoslovacca, e il lato quasi privato, senza limiti imposti e senza ben definiti bacini di pubblico, sfacciato e provocatorio, "totale", dell'*underground* anni Cinquanta. In mezzo i prodromi di una delle letterature, quella ceca dei Sessanta, fra le più interessanti in Europa.

L'arco temporale preso in esame, dalla liberazione del 1945 al 1959, non era uno dei più chiari e studiati nella bibliografia italiana, dove le avanguardie storiche fra le due guerre sono quasi sufficientemente rappresentate, alcuni grandi classici (Čapek Hrabal Kundera) sono tradotti in misura soddisfacente, esiste materiale abbondante sul mitologizzato '68, ma forse poco si sa e si parla di come a questi "soliti noti" e a tali eventi storici "mitici" si sia giunti. Gli anni Cinquanta cechi "godono" di un poco invidiabile, enorme, emblematico scompenso fra ciò che si scriveva, creava e pensava e quello che poi poteva effettivamente uscire alla luce del sole delle pubblicazioni ufficiali, delle riviste ora meno ora più libere, dei quasi sempre ingessati incontri e convegni letterari. Per fare l'esempio forse più eclatante, anche in Repubblica Ceca non è da moltissimo che si è riusciti a riordinare la cronologia e la maturazione poetica di Bohumil Hrabal (ne sono testi-

monianza innegabile e ricchissima le opere complete uscite negli anni Novanta), e anche in Italia è finalmente uscito il prezioso volume di Mondadori dedicato all'autore di *Treni strettamente sorvegliati*. Sono questi fra i frutti dello scarto creazione-pubblicazione di cui sopra e delle generalizzazioni interpretative di cui gli anni Cinquanta sono spesso stati vittime, per cui a volte si è teso a fare di tutte le erbe un fascio, a ridurre più del dovuto il significato e gli impulsi di un decennio che ha visto maturare (sebbene allora quasi invisibili) figure significative come Josef Škvorecký, il primo Kundera (allora comunista non dogmatico), Zbyněk Havlíček, Hrabal stesso. Il presente volume si situa validamente a metà fra una storia della letteratura e una raccolta di saggi monografici, e ha l'innegabile vantaggio della chiarezza di intenti (riordinare e motivare un decennio complesso) e della ricchezza non caotica di informazioni e di spunti.

Altro merito non secondario, dovuto alla particolarità del periodo studiato e alle sue non evidenti triangolazioni fra politica culturale, creazione artistica e effettive pubblicazioni è, soprattutto nei primi capitoli di impostazione generale e storico-culturale, quello di aver spiegato l'evoluzione, la ricezione, i destini di autori colti dal regime stalinista in una data fase del proprio sviluppo e costretti dall'imposizione delle direttive esterne e limitanti a salti mortali, compromessi e adeguamenti di traiettoria. In questo modo, non limitandosi a una astorica interpretazione estetica delle opere e degli autori, Catalano colloca queste ingerenze della politica culturale del partito salito al potere nel 1948 nello sviluppo intrinseco delle diverse poetiche, apportando una serie di informazioni e delucidazioni mai oziose o gratuite che illustrino l'intervento della violenza di tutto un sistema culturologico imposto dall'alto nella vita, prima che nelle pagine, dei vari Seifert, Kolář o Zahradníček. Sotto quest'ottica risultano particolarmente interessanti i capitoli centrali ("Tra avanguardia e realismo socialista", "Alla ricerca del presente perduto"), in cui, senza sentimentalismi o prese di posizione estreme, l'autore ricostruisce il lato umano della letteratura, i retroscena che pesarono così pesantemente su autori finiti in carcere o zittiti per un decennio, retroscena senza i quali quella fetta di letteratura ceca non si comprenderebbe affatto.

Ciò vale comunque per il libro nella sua interezza: anche le prime sezioni forniscono uno sfondo chiaro e particolareggiato, mai disordinato, della scena sociale su cui le lettere ceche andavano ad adattarsi, secondo il chiaro presupposto che le componenti extra-artistiche di una lotta per la libertà d'espressione sono parte integrante dell'analisi non solo sto-

riografica, bensì in certi casi letteraria *tout court*. Il primo capitolo ("Mitologie socialiste") disegna dunque lo sfondo esistenziale della produzione culturale del periodo, con interessanti sconfinamenti nel cinema del realismo socialista, negli incroci fra urbanistica deprimente e slancio produttivo stacanovista, nell'antropologia forzosamente entusiastica delle direttive staliniste.

Le quattro parti seguenti descrivono in modo documentato ma non prolisso la nascita, lo sviluppo, la "morte" del realismo socialista, nonché i rappresentanti cechi di tale inafferrabile etichetta, volontaristica, più che artistica. In essi seguiamo le polemiche e gli scontri di correnti sulle riviste, alle conferenze dell'Unione degli Scrittori e perfino ai Congressi di Partito, tutti eventi indispensabili, come si diceva, per un'epoca dove le direttive per la letteratura si scrivevano in buona parte "nei corridoi" delle conferenze, più che in un aperto dibattito pubblico. Tutte queste incursioni al di fuori dal cartaceo dei libri effettivamente usciti all'epoca fanno di queste trecento pagine di *Sole rosso* una compatta storia della cultura di un decennio, seppur tematicamente delimitata. Ciò significa da un lato che non sempre vi si deve cercare l'accademico approfondimento didattico sulla data opera, dall'altro che viene a volte suggerito un di più, e che sta al lettore (soprattutto se boemista alle prime armi) approfondire col recupero di spunti e riferimenti bibliografici.

A questo punto si pone infatti la questione delle fonti primarie e del destinatario tipo del libro, il che ci porta a un altro grappolo di considerazioni in merito all'opera recensita. Di quanti dei romanzi o delle raccolte poetiche menzionate il lettore può farsi un'idea diretta, se non ha conoscenze adeguate di ceco (si pensi agli studenti giovani, ai non boemisti interessati alla materia, agli slavisti eclettici)? Se da un lato fra gli autori trattati almeno Hrabal e Škvorecký (e in misura minima Hostovský, Otčenášek e Weil) sono tradotti e studiati in italiano, per la stragrande maggioranza dei protagonisti del periodo non c'è altro modo che attingere agli originali e alla saggistica ceca. Per questo da un lato ci sentiamo di chiamare a una massiccia "campagna" traduttoria che colmi almeno le lacune più grosse e alla riproposizione su riviste come questa di vecchie traduzioni ora difficilmente accessibili, dall'altro non possiamo che lodare chi, come lo stesso Catalano, presenta al pubblico italiano autori meritevoli di esser conosciuti, quali Skácel, Kolář o Zbyněk Havlíček (ma non possono essere taciuti i meriti di S. Richterová e A. Cosentino in queste attività di mediazione). Sotto quest'ottica ci sembra azzeccatto il metodo espositivo usato dall'autore in

alcuni casi (Egon Bondy, lo stesso Havlíček), quando alla descrizione di una data fase poetica fa seguire puntuali e ben incastonate traduzioni di brani o di poesie integrali. L'approccio semi-antologico che sistemi una scelta di testi in fondo al libro rimarrebbe in questo caso lettera morta e mal si collegherebbe al vivo fluire dell'analisi testuale. Meglio questo metodo eterogeneo che un'appendice inutilizzata. È così che vengono presentati in modo compatto al lettore italiano alcuni fenomeni di indiscussa originalità della letteratura boema: l'underground sguaiato e tragicomico di Egon Bondy (qualcosa era già uscito da noi nel 1993, per merito di A. Ferrario), il secondo (o terzo, quarto...?) surrealismo, ultrametaforico e antistalinista di Havlíček (ma si veda anche il lavoro pionieristico di A. Cosentino in una raccolta pubblicata da Bulzoni nel 1998), le cose più intense dello sfortunato poeta di ispirazione spirituale Jan Zahradníček.

Un analogo principio di "presentazione diretta" dell'opera ha invece purtroppo risultati opposti nel campo della prosa: in particolare nel capitolo dedicato all'esponente di spicco dell'emigrazione del secondo dopoguerra (che nel suo complesso viene presentata con notevole chiarezza), Egon Hostovský, non si condivide la scelta di Catalano di soffermarsi eccessivamente sulle vicende della trama nei diversi romanzi analizzati. Non si pone in dubbio l'importanza dello scrittore, né tanto meno la necessità di guidare il lettore a digiuno di Hostovský (tra cui il compilatore di queste righe) nella molteplicità dei suoi lavori. Notiamo soltanto che nel resto del lavoro la capacità di sintesi è a livelli decisamente maggiori.

Non staremo a questionare sui giudizi di merito con cui potremmo non concordare o sull'importanza conferita ai singoli (Catalano non trincia comunque giudizi anche nel caso di fenomeni letterari che lo vedono più distaccato o critico), né tanto meno perderemo tempo a rimproverargli alcune imprecisioni fattografiche che sono ben spiegabili, e scusabili in una massa così imponente e ben strutturata di dati.

Ci piace invece terminare citando le parti che consideriamo più riuscite o utili, e che ci sentiamo di raccomandare: il capitolo dedicato a un autore spesso ingiustamente semplificato e non facilmente comprensibile nella sua complessità, come Bohumil Hrabal, ha il vantaggio di essere una ottima e chiara introduzione al fenomeno Hrabal, ricomponendo i tasselli e ricostruendo cronologicamente i suoi inizi non notissimi e ritrovando nel dialogo fruttuoso con le cosiddette "neoavanguardie" gli stimoli che diedero vita alla sua poetica. Si offre così come ideale introduzione al corposo tomo appena licenziato da Mondadori. O ancora le pagine dei ca-

pitoli introduttivi in cui dialogano gli aspetti extraletterari del periodo con le esigenze intrinseche dei creatori di letteratura, e infine il piacevole, seppur serio, modo di presentare la combriccola della letteratura sotterranea giostrante intorno a Bondy e Vodsed'álek e alle loro uscite patafisiche.

In definitiva un'analisi sentita e non superficiale di un periodo che abbisognava di una sistemata fattologica ed esegetica, senza la quale non si accede con il necessario armamentario nei "favolosi" anni sessanta. Ora sta agli studiosi ritornare anche su questa "età d'oro" della cultura boema e analizzarla in modo multiforme e non prevenuto.

Massimo Tria

G. Ritz, *Niè w labiryncie požądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu, Wiedza powszechna, Warszawa 2002.*

Nessuno avrebbe mai pensato che a colmare un vuoto evidente in ambito di gender studies in Polonia sarebbe stato uno slavista svizzero. Nonostante diversi studiosi (Inga Iwasiów, Grażyna Borkowska, Agnieszka Graff, Kazimiera Szczuka) abbiano negli ultimi anni tentato un'analisi della letteratura polacca da una prospettiva femminista e interessata alla questione del corpo e alla pluralità dei discorsi, solamente il libro di Ritz si presenta come opera di grande respiro che affronta queste problematiche in maniera diretta ed esaustiva. Definito da Andrzej Borowski "il patrono delle tematiche difficili", German Ritz è professore universitario a Zurigo e studioso di letteratura russa e polacca. I suoi interessi spaziano dalla poetica modernista ai gender studies e alla comparatistica (rinomati sono i suoi studi su Jarosław Iwaszkiewicz e Stefan George).

Il suo libro ha un duplice valore: per la prima volta introduce in Polonia una monografia esauriente sui gender studies e applica le sue teorizzazioni allo studio specifico della letteratura polacca. Ritz non propone uno studio introduttivo ai gender studies (pur constatandone l'assenza in Polonia), ma un testo che per il linguaggio tecnico e la profondità delle concettualizzazioni si rivolge a un pubblico esperto o comunque non a digiuno delle nozioni fondamentali intorno a cui ruota questo tipo di analisi.

Il libro di Ritz non è in realtà uno studio nuovo quanto una riproposizione organica di una serie di saggi e articoli (riveduti e presentati in una nuova traduzione) pubblicati negli anni 1994 – 2001 in diverse riviste letterarie polacche. Il testo si divide in due parti. La prima affronta in cinque saggi

gli aspetti teorici che Ritz considera maggiormente interessanti per ricostruire la storia dei gender studies e tracciarne le prospettive future. La seconda è invece una corposa analisi della letteratura polacca da Słowacki fino a Różewicz atta a evidenziare la presenza, seppure spesso in forma sublimata e camuffata, di tensioni che ruotano intorno alla problematica del corpo e della sessualità.

Ritz riesce nel difficile compito di proporre una monografia che unisce la teoria alla pratica di analisi letteraria in una chiave nuova, perlomeno in ambito polacco, tanto che il suo studio ha dato avvio a una serie di lavori incentrati sulla lettura di testi fondamentali della letteratura polacca per mostrarne aspetti finora sconosciuti o volontariamente ignorati dalla critica. Parte del successo di Ritz è dovuto sia alla distanza critica che gli permette di evitare di unire teorizzazione e politica (cosa rara in ambito di gender studies) sia la capacità di affrontare in maniera seria un'analisi di aspetti della letteratura per lungo tempo considerati rischiosi e pertanto rimasti ancora terreno inesplorato (soprattutto in ambito di letteratura omosessuale).

Ritz propone innanzitutto un interessante esame dei legami tra gender studies e una serie di discipline e teorie filosofico-critiche (poststrutturalismo, postmodernismo, critica femminista, teoria psicoanalitica applicata alla letteratura) per ricostruire la genesi di questo tipo di studi e soprattutto per definirne gli ambiti da approfondire e le direzioni in cui i gender studies potrebbero rivelarsi maggiormente produttivi. Critica la mancanza di distinzione tra discorso politico e discorso critico letterario e vede nel patos eccessivo con cui gli studiosi di gender studies si propongono al pubblico uno dei motivi per cui questi studi faticano a essere accettati e integrati in ambito accademico. Passa poi a un approfondimento tra gender e genere letterario e giunge a concludere che questo legame non si costituisce attraverso il contenuto del discorso, bensì mediante la sua stessa forma. Seguendo Foucault approfondisce poi la nascita del discorso femminile e omosessuale in letteratura e soprattutto definisce gli aspetti specifici che questi discorsi assumono nella cultura polacca. Difficile riassumere il contenuto delle teorizzazioni di Ritz in poche righe. Il suo libro si presenta aperto a diverse possibilità di analisi e al contempo tende a configurarsi come una sintesi produttiva per meglio comprendere il valore di questi discorsi in ambito letterario. Ritz mostra come il discorso maschile (eterosessuale), silenziosamente proposto come neutrale e naturale, si rivela essere invece una costruzione culturale se reinterpreto alla luce dei discorsi femminili

e omosessuale. Aprendo le sue analisi a un attento ascolto della pluralità di discorsi, Ritz riflette sulla dinamica in atto tra discorso marginale e discorso dominante. Nella sua proposta di una serie di strumenti interpretativi da applicare allo studio della letteratura (non solo polacca) mostra come il dato biografico o la componente tematica giocano un ruolo tutto sommato secondario rispetto alla profondità delle implicazioni della sessualità come discorso e costruzione culturale.

La seconda parte del libro è costituita da uno studio di testi, autori e correnti letterarie sulla base di quanto teorizzato in precedenza. Analizza la poetica di Juliusz Słowacki come dramma romantico della sessualità, passa allo studio di poetesse della Młoda Polska (Trzszczkowska, Komornicka, Łuska) mostrando come non proponessero un nuovo discorso femminile ma si adattino (con una diversificata serie di espedienti letterari e in primis quello della assunzione di pseudonimi maschili) al discorso maschile dominante, inserendovi però una serie di problematizzazioni che portano paradossalmente alla sua implosione. La parte successiva del lavoro di Ritz si concentra intorno allo studio della figura femminile in diverse poetiche: con Tuwim negli skamadriti, con Stern nei futuristi e con Peiper negli avanguardisti. La parte indubbiamente più interessante (in quanto costituisce una novità assoluta nel panorama critico polacco) è costituita dalla riflessione sul tema omosessuale. Ritz esamina testi di Iwaszkiewicz, Mach e Breza e giunge a definire il discorso omosessuale in questi autori come una poetica del desiderio inesprimibile. Esamina i dispositivi letterari e le soluzioni narrative che permettono al desiderio omosessuale di sublimarsi nel discorso letterario modernista, come unico modo di essere affrontato senza essere esplicitato. Continua con un esame della produzione di Gombrowicz e Andrzejewski, in cui vede espressioni di questo stesso desiderio celato (gioco di maschere, rimandi, camuffamenti). Giunge infine a trattare di autori recenti come Musiał, Nowakowski e Strykowski e mostra come il discorso omosessuale in Polonia non abbia potuto configurarsi in discorso di emancipazione, ma abbia comunque elaborato una visione alternativa al discorso dominante sotto forma di automarginalizzazione (omosessuali come outsider). La serie di saggi sul tema della sessualità nella letteratura polacca si conclude con uno studio della figura della madre nella poesia di Różewicz.

Il valore della proposta critica di Ritz consiste soprattutto nel non adattare schemi interpretativi in uso nei gender studies di matrice anglosassone o tedesca, ma ricerca una moda-

lità specifica per interpretare la cultura polacca che non è possibile ricondurre al modello di funzionamento della culturale occidentale. Secondo Ritz la cultura polacca si pone nei confronti del discorso omosessuale in una posizione intermedia tra la cultura europea occidentale (fortemente repressiva) e quella orientale (tendenzialmente neutrale). Per questo motivo il discorso omosessuale in Polonia non è assente come in diverse letterature europee orientali a causa della sua invisibilità a livello sociale, ma neanche riesce a elaborarsi in letteratura come risposta alla repressione e dunque come discorso di emancipazione come accade nelle letterature europee occidentali. Persiste in tutto il novecento in forma implicita e dissimulata.

Come affermato inizialmente, il libro di German Ritz riempie uno spazio vuoto nella critica letteraria in Polonia e in quanto tale costituisce un testo fondamentale per chiunque desideri avvicinarsi a una lettura (o meglio rilettura) in chiave gender della letteratura polacca. Non sempre le sue conclusioni appaiono pienamente condivisibili e il tipo di strutturazione del discorso critico spesso appare di ostacolo a una chiara comprensione delle sue concettualizzazioni. Gli si deve comunque riconoscere il merito di aver aperto (se non addirittura spalancato) la porta ai gender studies in Polonia e aver stimolato una riflessione e una consistente produzione critica in questa direzione tra gli studiosi polacchi. Il suo status di precursore e di punto di riferimento imprescindibile in ambito degli studi sul discorso della sessualità nella cultura polacca è testimoniato anche dalla raccolta di saggi in suo onore: *Ciało płęć literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 2001.

Alessandro Amenta

J. Tuwim, *Kabaretiana*, a cura di T. Stępień, Czytelnik, Warszawa 2002.

In Polonia è accaduto spesso che poeti e prosatori di prim'ordine si cimentassero nella scrittura di testi per il cabaret, arte che in quel paese ha una tradizione gloriosa, sicuramente più che altrove in Europa. Dal 1905, quando a Cracovia apparve il Zielony Balonik, per lo meno fino al 1975, quando cessò l'attività dell'ultimo grande cabaret, il Dudek, quest'arte ha sempre rivestito un ruolo di primo piano per la società e la cultura polacche.

Il corpus di testi che Julian Tuwim destinò al cabaret è per qualità e quantità paragonabile soltanto a quello di Tadeusz

Boy-Żeleński, animatore del Zielony Balonik, le cui opere furono però fin da subito raccolte nel volume *Słówka*, che divenne nel ventennio tra le due guerre il libro più venduto in assoluto in Polonia, il che ben spiega la portata del cabaret come fenomeno di massa. I poeti del gruppo Skamander, in particolare Tuwim, Słonimski e Lechoń, riuscirono a raggiungere il grande pubblico pur mantenendo alto il livello artistico delle loro opere. Il gruppo riuscirà a creare un nuovo modello di cultura popolare intelligente, al passo con lo spirito ludico del tempo, sfruttando i meccanismi del mercato dell'informazione e del passatempo. Del resto il debutto della *wielka piątka* (i tre citati più Iwaszkiewicz e Wierzyński) avvenne in un caffè, il Pod Pikadorem: qui per cinque marchi tra il 1918 e il 1919 si potevano ascoltare tra un verso di Lechoń e uno di Słonimski, le battute del presentatore della serata poetica, stringere la mano a Tuwim e ottenere il suo autografo (ovviamente pagando, in base a quanto stava scritto su uno speciale "listino prezzi").

A partire dal 1926, Tuwim si afferma come uno dei grandi autori di cabaret, anche se tenderà a minimizzare questo lato della sua attività, spesso celandosi dietro a pseudonimi. In effetti si crea una netta divisione tra la produzione poetica e quella per la grande macchina dello spettacolo, che per lo meno era retribuita ("in vita mia – scrive l'autore di *Bal w operze* – ho guadagnato con le poesie 45 złoty"). Solo quando nel 1934 esce il suo *Jarmark rymów*, il Tuwim ludico decide di inserire in quella raccolta di satire una manciata di testi di cabaret. Il tempio della satira era allora il cabaret Qui Pro Quo, luogo leggendario della Varsavia tra le due guerre. Diversamente dal Zielony Balonik e dal Pikador, questo era un cabaret di attori, piuttosto che di autori. Le stelle che vi brillavano erano, tra le altre, quelle di Hanka Ordonówna, di Adolf Dymśa e del presentatore ungherese Fryderyk Jąrosy, "polacco *humoris causa*".

Il Tuwim scrittore per i grandi cabaret varsaviani era già conosciuto e studiato (si veda il contributo di Jan Stradecki, *W kręgu Skamandra*), ma i suoi monologhi, le canzoni, gli sketch e i suoi *nonsense* attendevano ancora di essere raccolti in un volume, che ora finalmente è uscito con un buon apparato critico e una esauriente introduzione di Tomasz Stępień. L'autore si occupa da tempo di Tuwim e del cabaret del Ventennio polacco: una sua monografia intitolata *Kabaret Juliana Tuwima* era uscita già nel 1989; Stępień è inoltre l'autore della voce *kabaret literacki* dello *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Nella sua introduzione a questo *Kabaretiana*, quindi, non può far altro che citare se stesso, senza doversi preoc-

cupare di usare le virgolette, offrendo un riassunto chiaro e puntuale di quanto egli stesso aveva già scritto anni fa. Semmai, il grosso lavoro dello studioso è nelle note ai testi, puntuali ed esaurienti, nello spiegare i vari fenomeni della cultura e della società polacca degli anni Venti e Trenta.

Il cabaret di Tuwim, se guardiamo al suo valore letterario, non sempre è ai massimi livelli: i tempi ristretti entro i quali simili testi dovevano essere scritti non potevano permettere un'ispirazione sempre all'altezza, né un tranquillo lavoro di rifinitura. Tuttavia alcune opere raggiungono vertici ai quali dal dopoguerra in poi chiunque scrivesse per le scene satiriche non poteva non anelare. Penso all'esilarante dialogo tra i due ebrei Goldberg e Rapaport di *Mistyka finansów*, o alle leziose atmosfere da salotto piccolo-borghese di provincia di *Cokolwiek Szopena*. Talvolta puramente senza senso, lunatiche, altamente poetiche, le canzoni qui raccolte saranno il modello da cui ripartiranno i giovani autori degli anni Cinquanta come Agnieszka Osiecka e Jarosław Abramów. L'orientamento politico (inizialmente a favore di Piłsudski, ribattezzato "Nonno", "Il Don Josè del Belweder", "LUI", "Il Marescialletto") di Tuwim e della cerchia skamandrita emerge dalle *szopki polityczne*, particolare forma di rivista, frutto del lavoro collettivo che veniva rappresentata ogni anno. Ci sono rimasti due esempi, qui riportati: uno del 1922, *Pierwsza szopka warszawska* scritta da "Pikador, il suo cavallo e un'altra bestia" e uno del 1927, scritto insieme agli altri autori del settimanale satirico *Cyrułik Warszawski* (Hemar, Lechoń e Słonimski). Vi è poi un gruppo di testi detti *melodeklamacje*, poesie recitate con accompagnamento musicale, sintesi di lirica, satira e cabaret e base sulla quale verrà poi costruito il capolavoro di Tuwim *Bal w operze*. I temi delle satire di Tuwim, specialmente quelle dei primi anni, sono poi gli stessi delle sue liriche, come *Stępień* bene evidenza nell'introduzione: fascino e spavento della rivoluzione, pacifismo, una certa anarchia, avversione a ogni forma di istituzionalizzazione e depersonalizzazione dell'individuo.

Leonardo Masi

***Sovremennyyj Russkij Jazyk: Social'naja i funkcional'naja differenciacija*, a cura di L.P. Krysin, Jazyki Slawjanskoj Kul'tury, Moskva 2003.**

Contemporary Russian provides evidence of how changes in the political and socio-economic structures of a country influence or sometimes even determine linguistic structure and language behaviour. A new period in the development

of the language began with the political programme known as perestroika, when a relative suspension of the state control of expression ignited a process of linguistic innovation. In *Sovremennyyj Russkij Jazyk: Social'naja i funkcional'naja differenciacija* (Contemporary Russian: Social and Functional Differentiation), Leonid Krysin and seven other contributors account for the changes that have occurred in the language over the last two decades in their detailed analysis of present-day Russian in its sociolinguistic dimension.

The book opens with an introduction by the editor, in which Krysin affirms that changes in both social and political life have given a public voice to representatives of new social strata who are speakers of non-standard varieties of Russian often lacking an adequate command of the standard language. As a consequence the conversational speech of particular social groups is exerting a direct and enormous influence on the normalized literary language: colloquialisms and jargon words, promoted through the media, are entering all linguistic registers. After convincingly arguing the importance and usefulness of studying the social factors relating to the speakers (regional or social origin, age, sex), their attitudes and their use of language to convey meaning and to effect social functions, Krysin gives some historical background of sociological approaches to language differentiation in the works of Russian/Soviet and Western linguists. This introduction serves as a kind of "prelude" for the following four major sections of the book.

Section 1 "Social'naja differenciacija sistemy sovremenno-go russkogo nacional'nogo jazyka" (Social differentiation of the system of contemporary Russian national language) consists of two chapters, both by the editor. Chapter 1 presents along with standard Russian, traditionally termed in Russian scholarship the "literary language", the forms of the language that vary from the standard: regional dialects, *prostorečie*, professional and social jargons. The significance of phonological, morphological, syntactic and lexical differences between these forms is shown in chapter 2.

Section 2 "Sootnošenie social'noj differenciacii jazyka i funkcional'no-žanrovogo členenija reči" (Relationship between social differentiation of language and functional/genre speech subdivision) opens with a chapter by Kitajgorodskaja and Rozanova which focuses on the variety of the conversational discourse of the urban collective. An investigation into the new names of Russian private businesses – symbols of the changes in Russian society (Kitajgorodskaja) – follows in chapter 2.

In Chapter 3 “Sovremennaja političeskaja kommunikačija” (Contemporary Political Communication) Kitajgorodskaja and Rozanova conduct a valuable analysis of contemporary Russian political discourse, enriched by close investigation into the speech of such party leaders as Grigorij Javlinskij, Aleksandr Lebed’, and Vladimir Žirinovskij. In Soviet times the style of politicians and public figures was usually characterised by stilted unanimity and the strict adherence to bland clichés and stock phrases. In the new Russia everybody speaks as openly and freely in public as they would do in informal contexts. The language of the mass media is the object of inquiry of Kakorina (chapter 4), while Zanadvorova (chapter 5) studies the conversational speech of families belonging to the intelligencija. A study of Orthodox Church sermons as key forms of Russian religious language (Rožanova) closes this section.

Section 3 “Social’nye različija govorjaščich i ich rečevoe povedenie” (Social differences and speech behaviour) opens with two chapters “Rečevoe obščenie v social’no neodnorodnoj srede” (Communication in a socially non-homogeneous environment) and “Kodovye pereključeniya v rečevom povedenii govorjaščego” (Code-switching speech behaviour), both by the editor, that refine the theoretical perspectives of the volume. Krysin stresses how every social group (or respectively individual) has several linguistic systems at disposal because this group (or individual) belongs simultaneously to several collectives that are different in scope. The reasons why people switch their codes are extremely varied and raise many sociological and psychological questions. Three chapters follow, with analyses of communication and code-switching in two different settings (the family (Zanadvorova) and the marketplace (Kitajgorodskaja and Rožanova)) and a research on the relationships between loanwords, registers, social and age groups in Russia (Kakorina).

Section 4 “Social’no-rečevye portrety nositelej sovremenogo russkogo jazyka” (Socio-linguistic portraits of speakers of contemporary Russian) concludes this survey of contemporary Russian with accurate and often entertaining linguistic portraits of members of the intelligencija (Krysin), a speaker of prostorečie (Černjak), businessmen (Milechina), and New Russians (Šmeleva).

In his conclusion Krysin sums up the results of the book’s sociolinguistic analysis of Russian at the beginning of the XXI century. A process of erosion of the boundaries between the different internal systems of the language characterises contemporary Russian. Democratic developments in

Russian society have resulted in a wave of linguistic liberalisation, bringing informal words, grammar, and pronunciation from non-standard areas into standard speech and written discourse. These processes are reflected in the communicative practice of Russian speakers, which is characterized by polyglossia, in Krysin’s terms “ispol’zovanie sredstv raznych jazykovych podsystem i raznych funkcional’nyh stilej v zavisimosti ot situacii rečevogo obščeniya, ot ego celej, adresata i rjada drugih faktorov” [the use of means from different sub-systems and functional styles of the language according to the communicative situation, the purpose, the interlocutor and a series of other factors] (p. 536).

The book is clearly structured, the editor’s and contributors’ style easy to read, and the linguistic phenomena presented and discussed are extremely well illustrated with abundant examples from contemporary spoken Russian. One of the many strengths of the book is indeed the number and variety of transcripts of spoken Russian texts presented to document everyday conversational intercourse in different institutional and community settings (the Duma, churches, the marketplace, pharmacies and other shops etc.). The volume has been handsomely produced, with careful attention to details of presentation and to typography. Its extensive bibliography refers to much recent work as well as to enduring standards.

This is a book that one can enjoy, appreciate, and learn from at several different levels. As well as being a scholarly sociolinguistic study of Russian it is also in many respects a study of contemporary Russian life. It will be of great interest to students who seek an introduction to the nature of Russian in its sociolinguistic aspects, to specialists who wish to delve further into any of these aspects, and simply to anyone interested in present-day Russia.

Paola Bocale

Diamanti della notte. Il cinema di Jan Němec, a cura di Paolo Vecchi, Edizioni Lindau, Torino 2003.

La pubblicazione, legata a una retrospettiva della XV edizione dell’Alpe Adria Cinema di Trieste, vuole mettere in luce un cineasta ceco che ha avuto la (s)fortuna di debuttare nei “favolosi” anni Sessanta, in quel clima del tutto particolare nel quale mossero i primi passi registi, come Menzel, Passer, Chytilová e Forman, che vengono convenzionalmente compresi sotto l’ombrello della *Nová vlna*, termine riconducibile, anche dal punto di vista semantico, alla *Nouvelle Vague* fran-

cese. Anche se, a dire il vero, nelle cinematografie e, più in generale, nelle culture del Patto di Varsavia, più che la *Nouvelle Vague* poté il celebre XX congresso del PCUS e le effimere e brevi aperture della stagione del “disgelo”. Dichiarò a proposito Němec nella lunga intervista a cura di Paolo Vecchi e Massimo Tria: “Tutto ciò che chiamiamo *Nová vlna* è intimamente collegato con l’atmosfera di quell’epoca: eravamo sì in un regime comunista, che costituiva una tremenda inibizione e forza di repressione, ma che poi smise di essere così dogmatico come prima e lasciò, per così dire, le porte parzialmente aperte alla cultura”. Al 1964 risale il primo lungometraggio, capolavoro del cineasta ceco, *Démanty noci*. Due anni dopo uscì *O slavnosti a hostech*, film che venne censurato. Con l’agosto del ’68 le porte, per dirla con Němec, si chiusero per oltre venti anni, nei quali il cineasta ceco fu costretto a espatriare e a lavorare all’estero. Debuttare in un periodo così fecondo, ma già prossimo alla cesura dell’invasione sovietica, in pratica ha deciso buona parte della (s)fortuna di un autore, immeritadamente rimasto sempre nell’ombra, come sottolinea anche Paolo Vecchi nel suo articolo “Una breve festa e alcuni invitati”. Rivedendoli oggi, si capisce il motivo per cui i suoi film e la sua fama non ha mai raggiunto il grande pubblico.

I due film citati rivelano uno stile personalissimo e raffinato, per molti versi legato al periodo storico particolare nel quale furono concepiti. Il tratto che li accomuna, a mio avviso, è la sospensione del tempo. Abilmente l’autore evita di dare precisi punti di riferimento cronologici. In questo strano cronotopo volutamente indeterminato l’autore sembra raccontare una “vicenda esemplare”, nella quale vengono messi a nudo alcuni meccanismi elementari del potere e del comportamento umano. In *Démanty noci* il montaggio alternato delle scene ambientate nel bosco e quelle ambientate in città, nelle quali la fuga dei protagonisti assume un aspetto allucinato e visionario, serve per sottolineare il senso surreale e, nello stesso tempo, universale della vicenda narrata. Allo stesso modo la scena degli anziani cacciatori tedeschi, probabilmente ex-soldati, che festeggiano dopo avere catturato i due fuggiaschi, potrebbe essere ambientata in uno dei tanti “teatri di guerra” di questi ultimi anni. Tuttavia questo linguaggio raffinato e allusivo, che Němec porta con *O slavnosti a hostech* alla sua massima espressione artistica, ovviamente era legato a un periodo storico e a un contesto geo-politico particolare, nel quale la censura aveva diritto di vita o di morte per qualsiasi espressione artistica.

Dopo l’invasione, Němec fu costretto a espatriare. Ancora

una volta il suo cinema è risultato “fuoriluogo” nel contesto del cinema “occidentale”. Avendo scelto di rimanere fedele alla sua poetica, la sua produzione nei lunghi anni di “soggiorno” all’estero si limita a un singolo episodio, ovvero la trasposizione cinematografica de *La metamorfosi*, del 1975, prodotto in Germania, che peraltro non riscosse un grande successo. Nel 1989, dopo la rivoluzione di velluto, il regista decide immediatamente di tornare in patria. Come giustamente scrive Tereza Brdečková nell’articolo “Jan Němec e la sua epoca”: “Dopo la rivoluzione di Velluto, nel 1989, tutti si aspettavano che la Cecoslovacchia diventasse il paradiso della cultura, giacché il presidente Václav Havel era un drammaturgo e in parlamento sedevano i più famosi musicisti e scrittori nel ruolo di deputati. Ma il paradiso non ci fu. Scomparso il nemico, scomparve anche la necessità di un’arma. La società ceca contemporanea non ha l’impressione che sia necessario coltivare e sostenere in qualche modo la propria cultura”. Ancora una volta nel posto sbagliato, come dimostra la tiepida accoglienza riservata in patria al suo primo lavoro dopo il ritorno, il lungometraggio *V žáru královské lásky*, libera versione dello splendido e poco noto (al grande pubblico) romanzo di Klima *I dolori del principe Sternenhoch*. Il lungometraggio sperimentale *Noční hovory s matkou* del 2001, uno dei più personali e intimi film di Němec, è la migliore dimostrazione che la libertà creativa può essere mantenuta integra solo grazie a un’assoluta fedeltà alle proprie idee e al proprio strano destino. Vale la pena citare l’episodio più curioso raccontato dal regista nella lunga intervista: mentre era in viaggio con una Fiat 1300 per un festival che si svolgeva ad Amsterdam, la macchina si ruppe lungo la strada in Germania. Il regista allora fu costretto a girare in tutta fretta un cortometraggio in Olanda per ottenere i soldi necessari a riparare la macchina e tornare in patria facendosi dettare per telefono il soggetto e la sceneggiatura (mi riferisco a *Mutter und Sohn* del 1967).

La pubblicazione in questione, unitamente alla rassegna del festival di Trieste, rappresenta quindi un giusto risarcimento per un cineasta maltrattato dalla sorte, ma che nella libera espressione artistica ha trovato la sua migliore rivincita, e che certamente meriterebbe una maggiore attenzione.

Lorenzo Pompeo

Andrzej Wajda. Il cinema, il teatro, l'arte, a cura di S. Parlagreco, Lindau, Torino 2004.

La cinematografia di Wajda, che comprende 29 lungometraggi, tra i quali alcuni ambientati tra la fine del Settecento (*Popioły* [Ceneri, 1965]) e i primi anni del secolo successivo (*Pan Tadeusz*, 1999), nella Francia della Rivoluzione (*Danton*, 1982) o nella Russia della seconda metà dell'Ottocento (*Les possédés* [I demoni, 1988]) o nella Polonia del primo Novecento, negli anni che precedettero la rinascita del paese (*Wesele* [Le nozze, 1970] e *Źemia obiecana* [La terra della grande promessa, 1974]), rappresenta un miniera pressoché infinita di immagini, una matassa da districare di enormi dimensioni e la difficoltà, semmai, è proprio quella di trovare la chiave per comprendere questo mondo di visioni. Questo catalogo ragionato, nato in occasione di una rassegna del cinema di Wajda, che si è svolta all'interno del V festival del cinema europeo di Lecce, è l'occasione per svolgere una verifica dell'opera del regista polacco. Per comprendere oggi i film di Wajda, realizzati nella Polonia comunista, dobbiamo fare ormai due "salti mortali" all'indietro, per tornare alla Polonia post-comunista e, prima ancora, a quella del "socialismo reale".

La generazione di Wajda ha avuto senza dubbio una sorte strana: da una parte è stata testimone della tragedia immane della Seconda Guerra mondiale, dall'altra ha avuto la fortuna di debuttare proprio nel momento in cui le maglie del regime comunista si erano allentate in seguito ai fatti del 1956. Negli anni che precedono immediatamente e seguono questa data escono memorabili film e debuttano straordinari registi: Wajda, con i suoi due migliori film (*Kanał* [I dannati di Varsavia, 1957] e *Popiół i diament* [Ceneri e diamanti, 1958]), aprì una strada, sulla quale si sarebbero incamminati in quegli anni registi del calibro di Has, Munk, Kawalero-wicz e Kutz. La lezione del neorealismo italiano è evidente soprattutto nel primo lungometraggio *Pokolenie* [Generazione, 1954], lavoro ancora piuttosto conforme ai canoni del realismo socialista. Nei due film successivi del 1957 e del 1958 Wajda ha mostrato che era possibile raccontare la storia della Polonia ed essere compresi anche all'estero (*I dannati di Varsavia* ricevette il premio speciale della giuria al X festival di Cannes, mentre il successivo *Ceneri e diamanti* il premio FIPRESCI al XX festival di Venezia). La lezione del neorealismo italiano era stata digerita: lo stile dei menzionati film di Wajda può essere infatti considerato, per molti aspetti, una "versione" polacca del neorealismo: romantico, talvolta giudicata barocco, a causa del suo ricorrere a simbologie legate

alla storia e alla cultura nazionale, ma in ogni modo originale. Il cinema polacco praticamente nasce con questi due film.

Il cammino della cinematografia di Wajda è proseguito in maniera coerente, anche se gli esiti non sempre sono stati all'altezza dei primi film. La bussola per orientarsi nella sua ormai imponente produzione cinematografica può essere la figura dell'eroe. Come scrive Massimo Causo nel suo saggio "Il marmo, il ferro, la carne. Il Cinema di Andrzej Wajda tra Storia, Uomo e individuo": "le figure del suo cinema non cessano mai di dibattersi tra l'estremo bisogno di agire per determinare la loro storia e forgiare il loro mondo, e il fatale destino a soggiacere a eventi e realtà che le sovrastano, lasciandole ogni volta esangui e come atterrite di fronte all'inutilità del loro agire". Causo coglie senza dubbio uno degli aspetti fondamentali del cinema di Wajda, legato in modo viscerale alla storia del suo paese e alla concezione "nazionale" della storia; sullo sfondo di tale concezione si staglia l'individuo, l'eroe, e il suo gesto, l'azione. Il risultato di questa azione nei film di Wajda è fallimentare, almeno lo è nei migliori suoi film, come i già citati *Ceneri e diamanti* e *I dannati di Varsavia*. L'eroismo nei film di Wajda, specialmente in quelli che abbiamo appena ricordato, è sterile e perdente perché nel grande disegno della storia "nazionale" il destino è già stato fissato da una forza superiore (proprio questo è il tema di *Wesele*, tratto da una fondamentale pièce teatrale degli inizi del Novecento). Per questo motivo la tragica fine dell'eroe, sia in *Popiół i diament* che in *Krajobraz po bitwie* [Paesaggio dopo la battaglia, 1970] avviene per una fortuita coincidenza, un errore che tuttavia rimette le cose in ordine. Anche la morte degli eroi dei film di Wajda rappresenta l'ultima beffa: non una fine eroica, ma uno scherzo del destino, una coincidenza fortuita. Inutile sottolineare l'intimo legame di questa nozione di eroe-antieroe con la storia della Polonia, dalla fine della *Reczpospolita* con la spartizione tra le tre potenze confinanti, fino alla fine del regime comunista, voluto dalle potenze vincitrici della Seconda Guerra mondiale ma non dai Polacchi.

Il film in cui l'autore "spiega" il suo cinema, e purtroppo non compreso nella retrospettiva di Lecce, è *Wszystko na sprzedaż* [Tutto in vendita, 1968]. Film forse troppo "parlato", nato in un anno particolare, quel 1968 che anche in Polonia ha rappresentato un punto di rottura, questo film rappresenta una sincera testimonianza di un momento di smarrimento del regista polacco (il protagonista del film è un regista che si chiama Andrzej) legato anche alla scomparsa improvvisa di

Cybulski, attore-icona dei suoi primi film. Le dichiarazioni del personaggio di Andrzej spiegano in maniera molto chiara la situazione del cinema polacco nel regime comunista e il compito che consapevolmente Wajda, in quanto principale cineasta polacco, sentiva di dovere svolgere, e che essenzialmente era quello di raccontare la storia del suo paese attraverso i sentimenti dei singoli individui che ne erano stati, in maniera spesso inconsapevole, i suoi veri artefici. I film più riusciti sono quelli in cui questi sentimenti vengono veicolati da immagini sintetiche forti (vale la pena citare, ad esempio, il crocifisso rovesciato che penzola in una delle scene finali di *Popiol i diament*). Quando i sentimenti diventano sentimentalismo, ovvero si diluiscono in lunghi piani-sequenza, come in *Krajobraz po bitwie*, a mio avviso perdono la loro efficacia e il film inevitabilmente ne risente. In ogni modo quello di Wajda è un cinema corale, nel quale hanno collaborato le migliori forze intellettuali della Polonia (molti scrittori collaborarono con il regista nella stesura delle sceneggiature tratte dai loro soggetti) e anche negli episodi meno felici dal punto di vista artistico, il valore civile e profondamente morale del suo cinema non è mai venuto meno.

Tra i saggi presenti in questo volume, mi è sembrato di particolare interesse quello su “Il teatro di Andrzej Wajda” di Joanna Walaszak, prima di tutto perché rappresenta un tema meno studiato; in secondo luogo perché accenna a un tema molto interessante, a mio avviso tutto da approfondire, quale l’ombra della figura di Dostoevskij nella cinematografia e nel teatro in Polonia (memorabile è la versione cinematografica di Wajda de *I demoni* e la messa in scena de *L’idiota*) in un particolare momento storico, quale furono gli anni Ottanta. Negli stessi anni un altro regista polacco, Andrzej Zulawski, girava film come *La femme publique* (1984) e *Amour braque* [Amore balordo, 1985] pieni di citazioni e di ispirazioni dostoevskiane. Probabilmente i due registi trovarono in Dostoevskij risposte su questioni che riguardavano anche la Polonia di quegli anni, in cui l’inevitabile crollo del regime comunista era avvertito come ormai prossimo. Ma questo tema meriterebbe uno specifico approfondimento. Per ora limitiamoci a ringraziare sentitamente gli organizzatori del festival di Lecce e i redattori di questa monografia per avere fatto luce su un regista e su una cinematografia che certamente meriterebbe maggiore attenzione.

Lorenzo Pompeo

V. Todorov, *Etnos, nacija, nacionalizăm. Aspekti na teorijata i praktikata, Paradigma, Sofia 2000.*

Quand’è che possiamo ritenere che una comunità etnica o culturale sia diventata una nazione? Da quale momento storico possiamo sostenere che una nazione si è consolidata? E soprattutto, quand’è che nasce una nazione? Queste domande, che sono alla base della ricerca storica e antropologica sulla nazione, sono analizzate con invidiabile chiarezza espositiva e originalità metodologica dallo storico bulgaro Vărban Todorov nel suo interessante saggio. Il testo di Todorov è un contributo assai importante alla discussione, poiché permette di confrontarsi con un punto di vista bulgaro. E Bulgaria significa, per lo meno geograficamente, Balcani, una regione europea tuttora in primo piano proprio per il problema del nazionalismo. Un’indagine seria, che si propone di esaminare concetti quali *etnia*, *nazione*, *nazionalismo*, deve innanzi tutto riconsiderare i numerosi contributi che sono stati apportati al tema e avere ben presenti anche alcune importanti implicazioni linguistiche. La prima è quella relativa alle connotazioni politiche e culturali che la parola *nazione* assume nei diversi contesti linguistici. In inglese, come anche in francese, *the Nation* e *la nation*, implicano l’indipendenza e la sovranità statali, legate ai diritti di cittadinanza. In tedesco, come nelle lingue slave, *die Nation*, *nacija*, si riferiscono in linea di massima all’unità culturale e linguistica dei gruppi sociali. La prima conclusione alla quale si giunge è che il termine *nazione* non è un termine statico e immutabile. In taluni casi, com’è riscontrabile con le dovute cautele nella regione balcanica, è la *nazione*, in quanto forma sociale di raggruppamento degli uomini in società, a trovare le sue ragioni nella convinzione di un destino affine e di un passato immaginario (o reale) che diventa attuale per un progetto futuro. Sul concetto di *nazione* gli studiosi provenienti da distinte discipline accademiche, si sono divisi in *modernisti* e *primordialiisti*. Proprio queste problematiche iniziali, legate all’aspetto filologico e a quello metodologico, sono l’oggetto principale della prima parte del saggio di Todorov. L’autore si propone dapprima di ricostruire con chiarezza la mappa dei contributi apportati al tema della *nazione*, del *nazionalismo* e dell’*etnia* da studiosi europei e statunitensi: all’interno di questa prima direttrice di ricerca trapela la manifesta intenzione di far conoscere al lettore bulgaro studi che sono stati solo in minima parte tradotti in Bulgaria. Uno dei primi aspetti affrontati dallo storico bulgaro è proprio quello legato alle due correnti di pensiero citate: i cosiddetti *modernisti* sostengono che la *nazione* è un fenomeno moderno, un prodotto degli sviluppi

del capitalismo, della burocrazia, nato nella seconda metà del XVIII secolo dalla rivoluzione francese (le formulazioni più interessanti della posizione modernista sono quelle proposte da Ernest Gellner e Benedict Anderson); i *primordialisti* sostengono, invece, che le nazioni e le comunità etniche sono le unità naturali della storia umana, basate su legami linguistici, religiosi, territoriali e razziali (i rappresentanti più rilevanti di questa tendenza citati da Todorov sono John Armstrong e Antony D. Smith, anche se lo stesso Todorov ci tiene a precisare che Smith ha compiuto un'opera di rivisitazione delle due correnti di pensiero alla ricerca di punti di contatto).

Prendendo le mosse da questo dibattito, Todorov, nella seconda parte del saggio, affronta criticamente la questione dei modelli occidentale e orientale sullo sviluppo dell'idea di *nazione*. La ripartizione occidente-orientale, che dà avvio a due tipi di modelli nazionali in Europa, è giustamente ripresa dagli studi di Friedrich Meineke e Hans Kohn. Seguendo questi contributi e analizzandone gli sviluppi, sino alle tesi espresse da John Armstrong e Peter Sugar, si giunge alla seguente conclusione. Esiste un modello di *nazione occidentale* che ha avuto inizio con la rivoluzione francese e il susseguente *stato laico*. Si tratta di un tipo di nazione razionale e democratico, che è schematizzabile con la formula *stato – nazione*. Per contro esiste un modello di *nazione orientale* nato nel contesto di imperi multinazionali e manifestatosi primariamente come movimento culturale. Questo secondo tipo è considerato etnico, arcaico, prodotto da intellettuali di società nelle quali difficilmente si è raggiunto un grado di modernizzazione politico-economica sviluppato; ed è schematizzabile con la formula *nazione – stato*. La Bulgaria quindi fa parte di quella regione europea dove è stato individuato l'*evil nationalism*, per usare le parole di Eugene Kamenka.

Negli ultimi anni, sostiene ancora Todorov, si è affermata la moda di riconsiderare la storia bulgara sull'onda degli studi di storici modernisti come Bernard Lohr, influenzato dalle tesi di Anderson. Criticando questa tendenza Todorov attesta che il sentimento di appartenenza nazionale bulgaro si era già consolidato, raggiungendo un carattere di massa, nell'epoca medievale durante i regni di Boris I e Simeone il Grande. Con la conquista turca della Bulgaria, lo stato bulgaro che aveva favorito la cristianizzazione e la produzione letterario-artistica, scompare. Sebbene privati di qualsiasi canale di autodeterminazione e privati di una élite nazionale, i bulgari non perderanno mai completamente la loro *bulgaricità* intesa come fattore linguistico e confessionale. Questa *bulgaricità* riuscirà a sopravvivere anche all'influenza confessionale dei

greci fanarioti, che alla fine del Settecento, renderanno più capillare il loro controllo confessionale e linguistico sul *millet* ortodosso grazie anche alla soppressione del patriarcato serbo di Peć e quello bulgaro di Ohrida.

Poste queste premesse, Todorov si accinge ad analizzare lo sviluppo della coscienza nazionale nella storia bulgara ottocentesca. A questo scopo utilizza la ripartizione storico-metodologica formulata da Miroslav Hroch e da Eric Hobsbawm. La prima fase, come è noto, vede la nascita di una élite portatrice di una nuova coscienza: nel caso bulgaro questa fase coincide con la fine del Settecento e i primi venti anni dell'Ottocento, con la comparsa di storie del popolo bulgaro, delle prime opere stampate e delle prime scuole laiche. La seconda fase è caratterizzata dalla diffusione e dall'influenza dell'élite nazionale: dagli anni Venti dell'Ottocento sino alla guerra di Crimea si assiste infatti alla diffusione delle scuole laiche bulgare e all'inizio della lotta per l'indipendenza della chiesa bulgara. La terza fase, infine, inizia negli anni Settanta dell'Ottocento e trova la sua conclusione dopo la liberazione del 1878. In questo periodo si ha finalmente l'instaurazione di una chiesa bulgara indipendente (1870) e la diffusione del sentimento nazionale a gruppi sempre più ampi di popolazione. La diffusione delle scuole bulgare e delle opere scritte in neo-bulgaro favoriscono lo sviluppo e il perfezionamento della lingua. Questi due fattori, secondo Todorov, sono l'esempio palese dell'impossibilità di racchiudere in schemi predefiniti il caso bulgaro. Gli storici modernisti del nazionalismo sostengono che in assenza di uno stato nazionale che favorisca lo sviluppo della lingua nazionale, non può definirsi completata la costruzione di una coscienza nazionale. Per Todorov invece questa tesi è smentita dal fatto che la formazione e la compiutezza di una lingua letteraria bulgara è già stata raggiunta prima della formazione dello stato. Questa è una delle tesi più interessanti espresse da Todorov che rivisita un'ampia fetta della storiografia bulgara sull'argomento e non solo. Un altro aspetto della *nazionalità* studiato da Todorov, è legato alla funzione della chiesa ortodossa durante il periodo ottomano e soprattutto all'interpretazione che ne dà lo storico greco Kitromilides. Quest'ultimo infatti contesta il rapporto tra Ortodossia e movimenti nazionali sostenendo che la chiesa ortodossa ha salvaguardato le distinzioni tra cristiani e musulmani, ma che questa distinzione era solo religiosa e non nazionale. Per Kitromilides, il Patriarcato di Costantinopoli ha contribuito a creare una mentalità pan-balcanica di tipo ecumenico, mentre il nazionalismo si è sviluppato solamente con la costituzione degli stati nazionali. Lo storico

bulgaro, contestando questa tesi, illustra come nei monasteri si siano tenuti vivi i linguaggi e la memoria storica dei popoli balcanici, eredità che poi è stata ripresa e politicizzata dai successivi movimenti nazionali.

In definitiva Vărban Todorov, esaminando una serie di problematiche relative alla *nazione*, manifesta la chiara intenzione di non voler fornire un semplice compendio divulgativo per sopperire a una lacuna editoriale. Rivisitando gli scritti degli ultimi sessant'anni sul nazionalismo, arriva a formulare alcune tesi interessanti che sicuramente non passeranno inosservate, soprattutto tra gli storici balcanisti. L'analisi comparata tra il modello statunitense e quello (ormai dissolto) sovietico, accompagnata da alcune interessanti considerazioni sulla situazione politica balcanica, connessa con l'allargamento a est dell'Unione Europea, porta Todorov a sperare di poter assistere, alla fine del processo, alla nascita di una Federazione o Confederazione Europea, senza che questo debba necessariamente portare alla scomparsa delle singole identità nazionali.

Giacomo Brucciani

R. Conquest, *Raccolto di dolore. Collettivizzazione sovietica e carestia terroristica, presentazione di F. Argentieri, postfazione di E. Cinnella, Edizioni Liberal, Roma 2004.*

Negli anni 1932–1933 l'Ucraina, il Kuban', il Kazachstan furono colpiti da una durissima carestia che provocò in pochi mesi un numero considerevole di vittime, che viene oggi stimato tra i 4 e i 7 milioni. L'Ucraina e il sud dell'Unione Sovietica erano già state flagellate da un'analogha carestia all'inizio degli anni Venti e in quel caso la causa fu riconosciuta unanimemente nella guerra civile che stava imperversando in tutto il paese e nella conseguente scelta economico-politica di ricorrere a quello che è passato alla storia come "comunismo di guerra". L'origine della carestia del 1932, invece, è da ricercare in alcune scelte fatte dall'apparato sovietico e in particolare da Stalin volte a incrementare la quantità di grano e prodotti agricoli a disposizione per l'industrializzazione del Paese. Ma andiamo con ordine.

Seguendo la cronologia dei fatti proposta da Robert Conquest, le origini della carestia ucraina (*holodomor* è in neologismo che viene usato per descrivere tale fenomeno: *holod* significa sia fame sia carestia; *holodomor* significa morte per fame) sono da ricercarsi contestualmente alla promulgazione della "dekulakizzazione" e della collettivizzazione forzata dell'Ucraina voluta fortemente da Stalin alla fine degli anni

Venti. Per *kulaki* inizialmente si intendeva tutti coloro che si erano arricchiti durante il periodo della NEP (Nuova politica economica) e grazie alla loro maggiore disponibilità di denaro non si peritavano nel dare in prestito denaro a contadini più poveri. Questo tipo di attività andava contro le leggi del comunismo per cui veniva severamente punita. Successivamente, si cominciò a identificare il *kulak* con chi possedeva più terra o più animali e quindi, infine, con chi produceva grano soltanto per soddisfare le proprie necessità e non voleva entrare a far parte delle aziende agricole collettive (*kolchozy*). Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta fu combattuta una vera e propria guerra contro i *kulaki* o presunti tali. Essi venivano privati di tutte le proprietà e, nel migliore dei casi, deportati nel Nord della Russia in campi di lavoro o nelle steppe siberiane dove erano costretti perfino a costruirsi le baracche se volevano avere un luogo riparato dove passare l'inclemente inverno. A questo riguardo esistono vari documenti ufficiali che attestano la volontà sterminatrice di Stalin e dei suoi adepti nei confronti dei *kulaki*; esistono, altresì, altri documenti ufficiali, soprattutto da parte della destra di Bucharin, in cui si denuncia il fatto che non esisteva una definizione univoca di *kulak*.

Insieme alla "dekulakizzazione" fu portata avanti la collettivizzazione forzata dell'agricoltura, che in Ucraina fu assai maggiore rispetto alle altre parti dell'URSS. Il momento cruciale della collettivizzazione risale alle decisioni prese nel 1929 da Stalin e dal gruppo dei suoi più stretti collaboratori. La collettivizzazione dell'agricoltura era sentita come una priorità; le concessioni fatte all'inizio degli anni Venti ai contadini erano anch'esse un passo necessario, compiuto però tardi in quanto alla fine del decennio la politica stalinista si concentrò sull'industrializzazione del Paese e sulla socializzazione del campo agricolo. In un certo qual modo venne ricreata la stessa atmosfera di terrore del comunismo di guerra e si costrinsero in modo più o meno coercitivo i contadini a entrare a far parte delle aziende agricole collettive e mettere in comune tutti i propri averi. Tra il 1930 e il 1932 Conquest individua la fine del contadino libero. Il diritto al possesso di un pezzo di terra fu un incentivo a favore dei contadini ma fu anche, paradossalmente, un incentivo a rimanere a lavorare nei *kolchozy* in quanto esso veniva tolto a chiunque non avesse svolto un determinato numero di "giornate-lavoro" per il *kolchoz*. Nel 1930 si usarono strumenti coercitivi particolarmente drastici per "convincere" i restanti contadini indipendenti a entrare a fare parte dei *kolchozy*: furono imposte, infatti, grandi quote di consegna di grano e di altri prodotti

agricoli, quote che superavano di gran lunga quelle richieste alle fattorie collettive. In questo periodo ebbe luogo anche la seconda ondata di “dekulakizzazione”, che colpì in particolare tutti quei contadini che si erano dimostrati contrari al *kolchoz* ma che non avevano certo niente in comune con i *kulaki* della prima “generazione”.

Nello stesso momento in cui Stalin diede inizio al processo di annientamento della classe contadina, ossia tra il 1929 e il 1930, rinnovò anche l'attacco all'Ucraina e alla sua cultura nazionale, attacco che era stato sospeso agli inizi degli anni Venti. L'attacco cominciò con un ciclo di processi contro personalità ucraine: si trattava soprattutto di studiosi, critici, linguisti, e così via. Essi erano accusati di far parte di organizzazioni contro il potere sovietico. Contemporaneamente ai processi vennero chiuse le accademie ucraine e tutti i luoghi di studio in cui si mantenevano vive le tradizioni culturali e soprattutto la lingua ucraina, come lingua distinta dal russo. Nel 1931 ci fu una seconda ondata di arresti eccellenti, tra i quali quello di Hruševskij, primo presidente dell'Ucraina indipendente del 1918, e alcuni suoi collaboratori accusato di aver fondato il Centro nazionale ucraino.

La collettivizzazione rientrava in questo quadro: secondo Stalin i contadini costituivano la base del nazionalismo ucraino e per questo dovevano essere eliminati. Nell'estate del 1930 durante una riunione del Comitato centrale ucraino venne detto da un suo alto esponente: “il contadino sta adottando una nova tattica: si rifiuta di mietere il raccolto. Fa marcire il grano per strangolare il governo sovietico con la mortifera mano della carestia. Ma il nemico fa male i propri conti, saremo noi a mostrar loro che cosa è la carestia. Il vostro compito è di porre fine al sabotaggio kulako del raccolto. Dovete portarlo fino all'ultimo granello e spedirlo immediatamente ai centri di ammasso. I contadini non stanno lavorando, e fanno affidamento sul grano già raccolto in precedenza che hanno nascosto in buche sottoterra. Dobbiamo costringerli a tirar fuori quel grano” (p. 256).

Con questa frase viene decretato l'inizio delle requisizioni di grano in tutti i villaggi dell'Ucraina. Il grano e gli altri prodotti cerealicoli veniva cercato casa per casa da bande di attivisti armati di bastoni con punte di ferro con i quali veniva sondato il pavimento in cerca del grano nascosto. Chi veniva trovato in possesso anche di un misero pugno di grano veniva considerato nemico del popolo sovietico e condannato, nella migliore delle ipotesi, ai lavori forzati. Molti venivano fucilati immediatamente. Veniva requisito anche il grano che serviva alla semina dell'anno successivo e quello utilizzato per

nutrire gli animali, cosicché piano piano anche i cavalli e le mucche dei contadini cominciarono a morire o non erano più in grado di lavorare i campi. In questo modo il mondo agricolo ucraino fu paralizzato, i campi non venivano più lavorati, non si raccoglieva più il grano perché i contadini, afflitti dalla fame e dalle malattie, non avevano più le forze necessarie per andare nei campi. Il grano ammassato era protetto con turni di guardia armata 24 ore su 24: non si permetteva ai contadini affamati di avvicinarsi e coloro che fossero stati trovati nell'atto di rubare grano sarebbero stati fucilati. I contadini cominciarono a riversarsi nelle città in cerca di un po' di cibo, coloro che erano più forti tentavano di oltrepassare il confine con la Russia, al di là del quale c'era il pane e non si moriva per la carestia. Le città venivano invase soprattutto dai *bezprisornye*, i bambini senza-tetto, che venivano mandati via dai villaggi dagli stessi genitori morenti, nella speranza che in città ci fosse da mangiare. La maggior parte dei bambini moriva per le strade, senza alcun conforto. Addirittura ai medici fu fatto divieto di aiutare coloro che stavano morendo di fame con la giustificazione che essi erano *kulaki* e quindi nemici del popolo.

Migliaia sono le testimonianze che riporta anche Conquest sugli anni della carestia in Ucraina. Sono pagine strazianti, racconti leggendo i quali non si può non rimanere sconcertati. Durante i due anni di carestia nera milioni furono le vittime: Conquest si azzarda a fare una stima in base a documenti che nel 1986 quando il libro uscì non erano sicuri. Adesso, dopo studi recenti, si calcola che le vittime non siano state meno di 4 milioni. Ma il balletto delle cifre, che sembra tanto interessare Ettore Cinnella nella postfazione del libro, non è che un arido esercizio intellettuale. Il dato di fatto è che milioni di persone sono morte per la decisione di Stalin di combattere la resistenza nazionale ucraina. Senza giri di parole, si può oggi affermare che si trattò di vero e proprio genocidio.

L'Ucraina così devastata dalla fame faticò molto a riprendersi e già eravamo all'alba della grande ondata di terrore e che stavolta imperversò per tutta l'Unione sovietica allo scopo di eliminare qualsiasi elemento che si opponesse alla politica staliniana. I quadri dirigenti del partito ucraino furono tutti liquidati e sostituiti da persone fidate vicino a Stalin. In questo modo si tentò di mettere a tacere la nazionalità ucraina che, però, non era del tutto morta. Sopravviveva tra gli emigrati all'estero, nell'Ucraina occidentale e non tardò a farsi sentire quando il sistema sovietico iniziò a vacillare e si poteva intravedere all'orizzonte la possibilità di costituire di

nuovo un'Ucraina indipendente.

Raccolto di dolore è stato pubblicato nel 1986. All'epoca non era possibile fare ricerche di archivio per cui tutto ciò che Conquest ha scritto è basato su documentazione non ufficiale, su raccolte di testimonianze di sopravvissuti, sulle corrispondenze delle varie ambasciate presenti in Ucraina. Adesso possiamo dire che quanto Conquest in qualche maniera ipotizzava soltanto ha avuto un riscontro nei documenti ufficiali di archivio. Considerato il periodo in cui è stato pubblicato, possiamo dire che è un lavoro di eccezionale importanza in quanto ha dato l'avvio a numerosi altri studi riguardanti il *Holodomor* e la collettivizzazione anche da parte di storici russi. È un libro interessante da leggere soprattutto se si vuole avere un panorama abbastanza vasto della politica agraria di Stalin tra gli anni Venti e gli anni Trenta.

Emanuela Bulli

A. Chiribiri, *Breve storia dei Paesi Cechi, Celid, Torino 2003.*

Il libro di Alessandro Chiribiri (che abbraccia il periodo compreso tra le origini e la fine del secondo millennio) è praticamente l'unico disponibile in italiano per chi voglia avvicinarsi alla storia dei Paesi Cechi. La maggior parte del testo è comunque dedicata agli avvenimenti del ventesimo secolo e una parte considerevole al periodo che va dalla fondazione della Repubblica Cecoslovacca nel 1918 fino alla presa del potere da parte dei comunisti nel 1948 (pp. 118 – 250). Per quanto riguarda questi anni il lettore ha a disposizione una ricostruzione abbastanza precisa, per tutto il resto si tratta invece di un testo che si limita a fornire una cornice fondamentale della storia (tutta la parte dedicata al medioevo è ad esempio assai breve, ammontando appena a 23 pagine).

Nel testo si trovano molti errori di battitura, soprattutto nei nomi cechi, per esempio "Hradec Králové" al posto di Hradec Králové, (p. 30); "Rážin" al posto di Rašín, (p. 136); "Rastislav Štefánic" al posto di Rastislav Štefánik, (p. 107); "Ldový dům" al posto di Lidový dům, (p. 147); "piano Dawers" al posto di piano Dawes, (p. 149); "Robotnické niviny" al posto di Robotnické noviny, (p. 152); "Želina" al posto di Žilina, (p. 198); "KDC" al posto di KDS, (p. 272) e così via. In alcuni casi si tratta di fastidiosi errori ripetuti, come capita a Dobrovský, il cui nome viene trasformato in "Dombrovský" (p. 76). Analoghi errori si trovano anche nei nomi dei capi dei governi della Repubblica Cecoslovacca in appendice del libro – per esempio "Černey" al posto di Černý, "Sirový"

al posto di Syrový e così via (pp. 276–277). Si tratta naturalmente di casi in cui non è difficile che uno studioso italiano inserisca degli errori e l'importanza in genere può non sembrare così grave. Meno comprensibile è il fatto che nel testo si trovino anche errori fattografici molto più importanti.

Dopo una breve introduzione, nella quale l'autore presenta in sintesi la situazione storica dei paesi cechi (p. 9) e mette in rilievo le differenze tra i paesi storici appartenenti alla cosiddetta "Corona ceca" e la Repubblica ceca d'oggi, il testo prosegue con il capitolo "I Paesi Cechi in età medievale" (pp. 11–36), che dovrebbe fornire al lettore un'idea generale della storia dei paesi Cechi tra il primo e l'inizio del sedicesimo secolo. L'autore inizia il suo racconto a partire dalla presenza delle popolazioni celtiche all'inizio dell'età cristiana, nomina la presenza delle tribù germaniche e passa all'arrivo delle popolazioni slave. Accenna ai loro scontri con gli Avari, alla fondazione del primo Stato di Samo, alla storia del regno della Grande Moravia e alla missione di Cirillo e Metodio, passando poi alla fondazione dello Stato Boemo dei Přemyslidi e ai suoi sviluppi dal decimo fino all'inizio del sedicesimo secolo, soffermandosi maggiormente sulla rivoluzione ussita e i suoi sviluppi.

Quando l'autore descrive i rapporti tra le tribù slave e gli Avari all'inizio del secolo VII è chiaro che, parlando dell'"abbandono delle armi" da parte degli slavi che "aveva facilitato... la conquista del loro territorio da parte degli Avari" (p. 14), utilizza ancora i testi romantici del diciannovesimo secolo. Oggi sappiamo invece che si tratta di un'ipotesi sbagliata di origine "risorgimentale", che provò a presentare la nazione ceca come un popolo amante della pace e della giustizia fin dalle sue origini. Parlando poi del leggendario fondatore della famiglia dei Přemyslidi, l'autore per la traduzione del suo nomignolo *oráč* [l'aratore] usa piuttosto sorprendentemente l'espressione "il Lavoratore", particolare che sposta il senso di tutta la storia dalle sue origini mitiche verso una terminologia molto più moderna. Un errore simile di traduzione si trova nel testo anche quando più avanti si parla del capo dello Stato slovacco fascista e del suo titolo ufficiale di *vodca*. In questo caso la traduzione corretta non è infatti "guida", come scrive l'autore, ma "duce" (p. 203).

Affermazioni non precise compaiono anche a proposito di Vladislao II, che nel 1158 sarebbe divenuto re per vie ereditarie, e subito dopo, quando si afferma "che tra il 1172 e il 1197 ben otto re si succederanno sul trono di Praga" (p. 17). Vladislao II era stato in realtà nominato re dall'imperatore del Sacro Romano Impero Federico I Barbarossa, ma i successori

di Vladislao II porteranno il solo titolo di duca fino a Přemysl Otakar I, il primo a ottenere l'autorizzazione del titolo reale per sé e i suoi discendenti. Anche il numero dei sovrani che si sono alternati sul trono di Praga non è preciso, ma si tratta di un periodo davvero complicato, che sarebbe difficile spiegare in poche parole. Chiribiri si sofferma con maggiore attenzione sugli avvenimenti del movimento ussita, permettendo una comprensione chiara anche al lettore non esperto. Non manca tuttavia un errore piuttosto curioso anche in questo periodo: il concilio nel quale venne trovato il compromesso con la corrente moderata degli hussiti si tenne a Basilea e non in un luogo sconosciuto, dall'autore ribattezzato "Bale" (p. 33).

La parte successiva del testo si occupa della storia dei paesi cechi sotto la sovranità degli Absburgo, ripercorrendo la loro ascesa al trono boemo, la rivolta contro di loro del 1618, gli avvenimenti del Seicento e del Settecento e infine il risorgimento ceco del diciannovesimo secolo (pp. 39–104). Anche in questa parte si trovano però molte incertezze ed errori: la Lettera di Maestà per esempio, concessa ai Cechi dall'Imperatore Rodolfo II non era stata promulgata nel 1602 come scrive l'autore (p. 53), ma, com'è ben noto, nel 1609. Anche i capi della rivolta contro la Casa d'Austria, condannati a morte all'inizio della guerra dei Trent'anni, non erano 43 ma 27 (p. 54).

Un aspetto invece da apprezzare del testo è il fatto che l'autore non ripercorre solamente gli avvenimenti strettamente politici della storia, ma mette in rilievo anche la situazione religiosa e quella economica. In alcuni casi però rimangono nel testo dei punti oscuri, come per esempio quando l'autore nomina per la prima volta l'Unione dei fratelli (p. 45), senza spiegare ulteriormente di cosa si tratta, lasciando quindi un lettore ignaro all'oscuro. Anche l'affermazione che nel diciassettesimo secolo "la Boemia e la Moravia diverranno interamente cattoliche" (p. 64) non è precisa, visto che tra la popolazione è sempre rimasta una piccola percentuale di protestanti segreti (per non parlare poi degli ebrei). Questa affermazione dell'autore rende poi incomprensibile il fatto che più tardi, parlando della fine del diciottesimo secolo, parli di clero evangelico (p. 76). Per il lettore resterà piuttosto oscura la sua origine, visto che nemmeno una parola viene spesa su una delle più importanti patenti di Giuseppe II, quella di tolleranza religiosa (1781), che rendeva possibile professare liberalmente la fede cristiana non cattolica. Parlando delle riforme di Giuseppe II l'autore incappa in molti altri errori: per esempio parlando del 1781 scrive che ci si trovava "pri-

ma della morte" di Maria Teresa, che invece era morta già nel 1780 (p. 72) e un errore simile si trova anche a proposito di Giuseppe II (p. 67). Anche gli svolgimenti delle guerre napoleoniche contengono degli errori assai gravi, per esempio quando si sostiene che Napoleone, prima della battaglia di Slavkov [Austerlitz], "si univa all'armata russa", che invece, com'è ben noto, combatteva allora al fianco dell'Austria proprio contro Napoleone (p. 68).

Com'è stato anticipato in precedenza, l'attenzione principale di Chiribiri si è concentrata soprattutto sulla Cecoslovacchia tra gli anni 1918–1938 e sugli avvenimenti della seconda guerra mondiale, sia all'interno del Protettorato di Boemia e Moravia che nello Stato Slovacco. L'autore analizza prima la situazione alla vigilia della prima guerra mondiale all'interno dell'Austria-Ungheria e i mutamenti degli umori tra i cechi e gli slovacchi nel corso della guerra, per passare poi alla capitolazione dell'Austria-Ungheria e alla fondazione della Cecoslovacchia (senza tralasciare gli sviluppi internazionali, l'atteggiamento dell'Intesa e del presidente americano Wilson). Anche qui però non mancano le incertezze: per esempio quando l'autore afferma che "dopo la battaglia della Montagna Bianca (1620), decapitata della sua nobiltà, la Boemia fu ridotta sostanzialmente a una nazione di contadini" (p. 107), sta chiaramente esagerando, anche perché non tutta la nobiltà boema era stata condannata.

Raccontando le vicende che hanno portato alla fondazione della Cecoslovacchia l'autore è abbastanza preciso, anche se in questo contesto sembra piuttosto strano che nel testo manchi proprio la menzione del 28 ottobre 1918, la data in cui è stata ufficialmente riconosciuta la fondazione della Repubblica Cecoslovacca. Un altro difetto grave mi sembra la totale mancanza di informazioni sulle legioni cecoslovacche fondate in Russia, Francia e Italia, fattore che fu assai importante per la fondazione di uno stato cecoslovacco indipendente. L'autore scrive solo marginalmente che "la legione cecoslovacca ancora lottava nella lontana Siberia" (p. 119), senza nessuna spiegazione di che cosa fossero le legioni. Un difetto forse ancora maggiore è che, all'interno di un preciso elenco delle diverse nazionalità del nuovo stato cecoslovacco, non viene nemmeno citato l'elemento slovacco. Altra grave imprecisione è quella che sia stato il primo ministro degli affari esteri della Repubblica cecoslovacca, Beneš, a chiedere, nella conferenza di pace a Parigi, la Rutenia per aggregarla alla repubblica (p. 121), mentre la proposta di collegare la Rutenia alla nuova Repubblica cecoslovacca era venuta in origine dalla rappresentanza dei Ruteni, inclusi quelli americani.

Chiribiri analizza poi la situazione politica, economica, sociale e nazionale del paese tra le due guerre, mettendo in rilievo la problematica della minoranza tedesca dello stato, la fine della Cecoslovacchia nel 1938, la nascita della Seconda repubblica dopo il Patto di Monaco, quando alcune zone del paese furono occupate dalla Germania nazista, dall'Ungheria e dalla Polonia, e la fine della Repubblica cecoslovacca nel marzo 1939, quando venne fondato lo Stato Slovacco e il resto della Boemia e della Moravia venne ridotto a un "protettorato" della Germania. L'autore passa poi a osservare gli sviluppi successivi, la resistenza e mette in rilievo anche la problematica ebraica e il comportamento non sempre coerente delle potenze mondiali. Naturalmente incertezze ed errori più o meno gravi, simili ai precedenti, abbondano anche in questa parte.

Tra le incertezze che possono essere considerate marginali va segnalata l'informazione che l'organo del partito comunista Rudé Právo è "il giornale dei comunisti cecoslovacchi sino a oggi" (p. 147). In realtà il giornale in questione ha eliminato fin dagli anni Novanta l'aggettivo *rudé* [rosso] dal suo titolo e non è più l'organo ufficiale del partito comunista. Il punto di vista dell'autore è invece molto discutibile quando definisce "paradossale" l'aiuto fornito dagli inglesi al partito tedesco nazista dei Sudeti di Konrad Henlein, giudicato qui "come un antidoto a Hitler" (p. 172). Il paradosso è reale, ma solo in rapporto agli avvenimenti successivi, cioè l'esplosione del conflitto tra la Germania e la Gran Bretagna nel corso della seconda guerra mondiale. Nel corso degli anni Trenta però la politica britannica – e particolarmente quella di Chamberlain – era orientata soprattutto verso i suoi interessi economici, tra i quali un ruolo di primo piano era ricoperto dalla collaborazione con la Germania. Si trattava di una politica indirizzata contro la forte influenza francese nel continente europeo, della quale la politica cecoslovacca, con il chiaro appoggio dato al sistema di Versailles, faceva certa parte a tutti gli effetti. L'autore poi scrive che Henlein "nel marzo del 1938... aveva spiegato al dittatore tedesco che la sua tattica consisteva nel domandare troppo, affinché risultasse impossibile soddisfarlo" (p. 162). Qui la confusione non riguarda la tattica generale, ma l'artefice, visto che non proveniva da Henlein, bensì da Hitler, che voleva usare la minoranza tedesca dei Sudeti come "cavallo di Troia" per il suo attacco verso la Cecoslovacchia. Anche la descrizione della crisi del 1938 è molto inesatta: l'autore ad esempio non parla della mobilitazione parziale che ha avuto luogo in Cecoslovacchia nel maggio del 1938. Anche il fatto che Hitler

il 22 settembre 1938 aveva rigettato il precedente accordo raggiunto con Chamberlain a Berchtesgaden (15 settembre), accordo che era stato accettato il 21 settembre dal governo praghese, e cioè uno dei fatti più importanti della crisi, è liquidato nel testo laconicamente come momento di "disaccordo tra Chamberlain e Hitler" (p. 164). Varrà la pena di aggiungere ancora che, a proposito della fine della seconda guerra mondiale, manca nel libro una nota sull'importante ruolo svolto dall'esercito del generale Vlasov a Praga.

D'altra parte va riconosciuto che sono invece ben caratterizzati i rapporti ceco-slovacchi, il profilo dei partiti politici della Repubblica cecoslovacca, le posizioni degli uomini politici cechi che formarono il governo in esilio durante l'occupazione nazista nei confronti della resistenza e il loro atteggiamento nei confronti della rappresentazione illegale della resistenza dopo la fine della guerra. Anche se il presidente Edward Beneš è caratterizzato dall'autore in genere nei colori un po' "edulcorati" della sua stessa propaganda. L'ultima parte del libro è dedicata alla situazione del dopoguerra e alla presa del potere comunista, segue poi un succinto racconto degli avvenimenti nella Cecoslovacchia tra gli anni 1948–2000 (pp. 253–275). Come appendice si trova nelle ultime due pagine un elenco dei rappresentanti dei governi tra gli anni 1918–1989, con il periodo della loro durata.

In conclusione si può dire che questa *Breve storia dei Paesi Cechi* può dare a un lettore completamente a digiuno di storia ceca un primo orientamento sui problemi generali, e per quanto riguarda il periodo degli anni 1918–1948 una visione più dettagliata. In molti casi il lettore deve però stare molto attento ai tanti errori che sono nascosti nel testo e per un uso "scientifico" del libro conviene sempre verificare le informazioni contenute su altri materiali. Il libro di Chiribiri rappresenta un importante contributo soprattutto perché va a coprire un "buco nero" della storiografia italiana e può servire a preparare la strada per altri lavori dedicati alla storia dei paesi cechi.

Pavel Helan

Glosse storiche e letterarie II,

Milena di Praga. Lettere di Milena Jesenská 1912-1940, a cura di A. Wagnerová, edizione italiana a cura di C. Canal, Città Aperta Edizioni, Troina (En) 2002.

Strano destino quello di Milena Jesenská (1896–1944): una delle più originali protagoniste della vita culturale della Praga tra le due guerre è sempre stata recepita solo attraverso

lo specchio deformante delle famose lettere che le ha inviato Franz Kafka. Al punto che Milena è stata spesso ridotta a figurina muta, di cui, attraverso quelle lettere autoreferenziali, penetra all'esterno soltanto qualche pallido riflesso, ovvero la dimensione in cui è nota ancora oggi: "Milena di Kafka". Eppure l'intensa storia d'amore con Kafka è stata solo una parentesi, anche piuttosto breve, nella vita di Milena, che di vite ne ha vissute molte di più ("ho già vinto molte battaglie difficili nella vita, sarebbe materia per cinque pessimi film"), sempre cercando di convivere con quella frattura linguistica che tanto angosciava anche Kafka ("in tedesco sono una persona sobria, caustica e di buon umore, in ceco sono sentimentale e *terribilmente sincera*"). Una volta perse le sue lettere a Kafka ("quasi in ogni riga sono la cosa più bella che mi sia toccata nella vita"), Milena è sempre stata recepita solo in funzione di quello che doveva diventare uno degli scrittori culto del Novecento, anche perché nelle pur belle biografie di M. Buber Neumann e J. Černá, Milena parla più attraverso le voci dell'amica di prigionia e della sconclusionata figlia che attraverso la propria. Dopo l'insuccesso editoriale di un'antologia di suoi articoli incredibilmente tradotta dal tedesco (*Tutto è vita*, Parma 1986), sono state ora tradotte in italiano, accompagnate da un'appassionata presentazione di Claudio Canal, tutte le lettere di Milena che la curatrice è riuscita a reperire. E improvvisamente Milena ha come ritrovato la sua vera voce, la sua statura di donna passionale e poco convenzionale, in costante contatto con i protagonisti dell'avanguardia ceca e tedesca (il poeta J. Seifert, il caricaturista A. Hoffmeister, il poeta O. Bezina, ma anche W. Haas, M. Brod). Improvvisamente l'immagine statica a cui l'aveva ridotta il monologo di Kafka svanisce e mai come nelle lettere si ha l'impressione che nella storia di Milena siano condensate tutte le fasi di un'epoca per Praga prima fortunata, ma poi estremamente tragica: la stagione dell'avanguardia, l'adesione entusiasta al comunismo, l'allontanamento dal movimento ("la gente dell'apparato comunista è il peggio che io abbia mai conosciuto"), l'ascesa del nazismo e il soggiorno e la morte nel campo di concentramento di Ravensbrück. E in tutte queste peripezie Milena è rimasta sempre se stessa, a partire dalle prime lettere che scrive a diciotto anni alla sua professoressa ("se uno sopporta la sporcizia sul corpo, la sopporta pure nell'anima"). Negli anni Venti Milena prende parte alla tempestosa fase dei caffè letterari praguesi, si sposa, ha una violenta ma tutto sommato breve relazione con Kafka, si trasforma in giornalista di grido sempre alla ricerca di una propria collocazione in un mondo troppo piccolo per

lei (tanto per la direzione è indifferente che io viva a Vienna o a Parigi. Ma io *non so* dove vivrò. So solo che *non vivrò* a Praga né a *Vienna* né a *Berlino*, sarò a *Parigi*, a *Londra*, a *Roma* o a *Mosca*"). Poi il nuovo amore per uno squattrinato architetto costruttivista, la nascita della figlia, la malattia che la porta quasi all'amputazione di una gamba ("Io sono terribilmente sola, voi siete tutti sani") e un lavoro di cronista che non la soddisfa più ("sono articoli mediamente buoni come se ne trovano tanti nei giornali. Se non posso esserne fiera, non me ne vergogno neanche, tutto qui. Se avessi soldi, non scriverei neanche una parola"). Poi l'atmosfera pesante degli anni Trenta, la lotta per la sopravvivenza e il nuovo amore impossibile per l'intellettuale ebreo W. Schlamm ("non so precisamente come, so solo che ti amo tanto. Ma la premessa di questo amore era la sicurezza che tu non mi amassi. Ed è questo che tu non sai. Se io avessi pensato che tu avresti potuto amarmi sarei fuggita da te fino alla fine del mondo"). Poi è di nuovo lei ad animare con articoli pungenti una delle riviste più battagliere (Přítomnost) nel momento più difficile della Cecoslovacchia ("è una nazione squisita che non è politicamente adeguata") e subito dopo la troviamo di nuovo in prima fila nella diffusione di periodici clandestini e nell'aiutare a fuggire all'estero le persone a rischio (parte tra gli altri anche il suo ultimo compagno, E. Klinger). Alla fine sarà lei a pagare in prima persona, quando, incautamente, manderà la figlia a ritirare le copie di una rivista clandestina in un appartamento già occupato dalla polizia. E proprio alla figlia dodicenne, al "mio migliore amico", è destinata l'ultima lettera, una lettera piena di speranza e fiducia: "e se non avremo quella nostra vecchia stanza, non piangere ne avremo un'altra. Ci troveremo sempre qualche altra stanza e alla sera andremo a letto insieme e ce la conteremo e io ti racconterò tanto e tu mi racconterai tutto su te stessa, vero?"

L. Kundera, *Erinnerungen an ^{Städten} ~~Stätten~~ wo ich niemals war*, Edition Thantäuser, Ottensheim an der Donau 2004.

Come nuovo volume di un'agile e intelligente casa editrice austriaca è stato pubblicato all'inizio dell'anno (in tedesco) un ciclo poetico degli anni Ottanta di uno degli ultimi artisti cechi che ricordano la breve stagione di spensieratezza neoavanguardistica al termine della seconda guerra mondiale: Ludvík Kundera (1920). Imparentato anche con il ben più celebre Milan, Kundera è figura poliedrica (e piuttosto stravagante) anche all'interno del bizzarro panorama culturale ceco: poeta, narratore, traduttore, drammaturgo e pittore, sempre legato alla sua nativa Brno, è stato uno degli artefici

della Skupina RA [Gruppo RA], raggruppamento surrealista nato nel corso della guerra e sciolto subito dopo, poi scrittore di professione a partire dagli anni Cinquanta. Com'è evidente anche nei versi di questa raccolta, Kundera conserva chiare reminescenze surrealiste, ampliate da una passione per l'esotismo (non c'è infatti lirica del ciclo dove non si ricordi Via Appia, la Corsica, New York, Roma, Lisbona). La pubblicazione, interessante forma ibrida in cui solo alcune delle poesie vengono presentate con il testo a fronte, fa parte del coraggioso programma editoriale della piccola casa editrice Thanhäuser (www.thanhaeuser.at) che, unica nel panorama editoriale austriaco, pubblica, in edizioni piuttosto costose, raccolte poetiche provenienti dall'Europa centro-orientale: tra gli autori slavi già pubblicati troviamo il poeta ceco P. Borkovec, l'antologia di poesia soraba di R. Domašcyna, la scrittrice croata T. Gromača, lo scrittore sloveno D. Jančar, il poeta sorabo J. Khěžka, la poetessa slovena T. Kramberger, l'artista ceco L. Novák, i poeti slovacchi J. Ondruš e P. Repka e, anch'esso fresco di stampa, il poeta sloveno S. Kosovel. Piccole tirature per lettori curiosi che rappresentano però per molti autori la prima possibilità di incontrare il lettore straniero. Iniziativa elitaria quanto si vuole, ma di cui in Italia si sente fortemente la mancanza.

B. Rossi, *Raimondo Montecuccoli. Un cittadino dell'Europa del Seicento*, Edizioni Digi Graf, Pontecchio Marconi (Bo) 2002.

Nonostante a prima vista il volume possa ricordare un vecchio sussidiario delle scuole medie, la monografia che Berardo Rossi ha dedicato a una figura ingiustamente trascurata del Seicento italiano, Raimondo Montecuccoli, può essere citata come un solido risultato di quella storiografia regionale che ha una notevole importanza nell'analisi storiografica del passato italiano. Pur senza presentare scoperte documentarie di sorta, Rossi (in precedenza autore di una monografia su Mariele Ventre, "l'indimenticabile maestra dello Zecchino d'oro", anche lei nata nel Frignano) ha ricostruito in modo preciso, accompagnandole con un ricchissimo apparato iconografico, le ingarbugliate vicende personali di uno dei più famosi condottieri del Seicento. A partire dalla sua infanzia trascorsa nel castello di Montecuccolo, attraverso la sua carriera militare al servizio degli Asburgo, il ritorno in Italia e la partecipazione alla guerra di Castro, le missioni presso Cristina di Svezia, per finire con il ritorno alla testa degli eserciti degli Asburgo, culminato nella celebre vittoria sul turco di San Gottardo, Montecuccoli emerge alla fine del racconto di

Rossi come una figura a tutto tondo e come uno dei pochi fortunati tra gli italiani che nel Seicento sono andati a cercare fortuna all'estero. L'importanza della presenza italiana nell'Europa centro-orientale è un tema che certo ancora merita studi ben più approfonditi, ma fin da ora si può ritenere del tutto insoddisfacente lo stato degli studi sull'argomento e, da questo punto di vista, il lavoro di Rossi si presenta come un primo passo verso la riscoperta almeno delle figure più importanti. Pur senza manifestare particolari intenzioni interpretative, la monografia si inserisce in quella tradizione di ricostruzioni abbastanza tradizionali della vita e dell'opera del protagonista. E se piuttosto ingiustificate appaiono certe esagerazioni "nazionalistiche" di Rossi, pure frequenti in certi ambienti italiani, che tendono a esagerarne il ruolo politico costruendo il mito di Montecuccoli come "numero due dell'impero", del tutto appropriato appare lo spazio dato nel volume all'opera letteraria di Montecuccoli. Anche se con la pubblicazione dei tre volumi delle *Opere* di Montecuccoli (Ufficio storico dello Stato maggiore dell'Esercito, Roma 1988–2000) un passo deciso è stato fatto in direzione del recupero del suo consistente lascito letterario, resta tuttora manoscritta gran parte della sua opera poetica, che un ruolo non certo piccolo ha svolto alla corte degli Asburgo nell'affermazione della lirica italiana. Per concludere si può tranquillamente affermare che, sfruttando la sua buona conoscenza della bibliografia montecuccoliana, Rossi ha finalmente reso disponibile al lettore italiano una solida monografia, mancante dai tempi dei grandi lavori di Campori (1876) e Sandonnini (1913). Forse è davvero iniziato il definitivo recupero di una figura che già Foscolo nel 1807 aveva cercato a gran voce di "riabilitare": "spetta agli scrittori di rivendicare i diritti letterari della loro patria, ed io tento di sdebitarmi di questo ufficio pubblicando nella lor vera lezione gli Aforismi e i Commentarj del maggiore e del più dotto fra capitani nati in Italia dopo il risorgimento dalla barbarie". vspace-3mm

R. Bireley, *The Jesuits and the Thirty Years War. Kings, Courts, and Confessors*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

Il mito della cospirazione di piccoli gruppi potenti ha attraversato varie fasi (i gesuiti, i massoni, gli ebrei) e piuttosto sorprendentemente a volte sopravvive ancora oggi. Il quadro tradizionale della presenza occulta dei gesuiti dietro alle decisioni politiche prese dai sovrani nell'epoca d'antico regime si è rivelato duro a morire e le vicende della Società di Gesù, culminata nello scioglimento dell'ordine, hanno attratto non

solo gli storici, ma anche i giornalisti e gli scrittori. Paradossalmente, invece, la ricerca storica degli ultimi anni ha manifestato una scarsa attitudine a occuparsi di un tema pure così attraente e sottovalutato. Anche il rapporto tra i confessori attivi nelle varie corti europee, la rivalità tra i vari ordini religiosi e i contatti tra i religiosi attivi nelle corti europee e la centrale romana non sono temi che abbiano incontrato il favore degli studiosi. Lo storico gesuita Bireley, forte delle sue precedenti monografie sul confessore bavarese Contzen e su quello imperiale Lamormaini, ha affrontato ora l'argomento in grande stile, mettendo a confronto l'azione dei confessori gesuiti nel corso della guerra dei Trent'anni presso le corti di Vienna, Monaco, Parigi e Madrid. Basandosi sulle lettere spedite dai generali romani (Vitelleschi e Caraffa), conservate quasi integralmente nell'archivio romano dell'ordine (molto meno frequente è invece la conservazione delle lettere ricevute dal generale), Bireley ha tratteggiato un affresco imponente dei rapporti tra i più noti gesuiti europei e Roma. Vista dalla centrale del generale romano, la politica gesuita ("often similar to but by no means identical to the papacy's", p. IX) si mescola, in una vivace narrazione, con le lotte politiche dei consiglieri delle varie corti, a loro volta divisi tra guerrafondai oltranzisti e politici moderati. Alla fine dell'analisi emerge una situazione molto meno monolitica di quanto si potesse credere all'inizio, sia perché i confessori erano portatori di concezioni politiche molte diverse l'una dalle altre, sia perché molto diversa era la posizione dei singoli gesuiti in Germania (particolarmente salda presso l'imperatore, l'elettore di Baviera e gli arcivescovi elettori di Magonza e Colonia) e in Francia e Spagna. L'influenza politica dei confessori di Ferdinando II e Massimiliano di Baviera è stata molto forte almeno fino al 1635, giungendo spesso a superare la stessa concezione del generale romano, poi una significativa svolta è data dalla firma della Pace di Praga, dopo la quale "the influence of the Jesuits at court declined substantially, as did the ecclesial role in general" (p. 268). Se del tutto convincente appare la ricostruzione generale di Bireley, nella perentorietà con cui si nega sia il sostegno politico dei gesuiti alla guerra che l'esistenza di una concezione "gesuita" del rapporto tra politica e religione, sembra manifestarsi più del dovuto l'appartenenza ideologica dello storico della Loyola University di Chicago. Se l'idea della grande cospirazione è del tutto fuori luogo, il tentativo di realizzare una propria visione politica, a tratti anche in concorrenza con quella sostenuta dal papa, esce dalla lettura del libro al limite ancor più confermato. Al di là di questa cornice ideologica, almeno per quanto riguarda la

ricostruzione dei fatti, la monografia di Bireley rappresenta in ogni caso una pietra miliare nella ricerca, alla quale tutti i ricercatori, volenti o nolenti, dovranno in futuro rifarsi.

Barocco in Italia, Barocco in Boemia. Uomini, idee e forme d'arte a confronto, a cura di S. Graciotti e J. Křesálková, Il calamo, Roma 2003.

Baroko v Itálii – baroko v Čechách. Setkávání osobností, idejí a uměleckých forem, uspořádali V. Herold a J. Pánek, Filosofia, Praha 2003.

Alla fine dell'anno scorso sono state pubblicate quasi contemporaneamente le versioni italiana e ceca degli atti di una conferenza, la prima nel suo genere, tenutasi a Praga nel 1999 e dedicata ai rapporti ceco-italiani nel periodo barocco. Piuttosto sorprendentemente infatti proprio questo periodo era rimasto a lungo escluso dal ricco programma della Fondazione Cini, che nei decenni scorsi aveva ripetutamente rivolto la sua attenzione verso la Polonia e gli slavi del sud, trascurando invece (ma qui un ruolo importante lo hanno giocato i tradizionalmente scarsi rapporti dei colleghi cechi con le istituzioni italiane) proprio la Boemia, una delle zone dove persino maggiori erano stati i contatti con il mondo italiano. Una prima inversione di tendenza si era avuta con il precedente volume *Italia e Boemia nella cornice del Rinascimento europeo* e piace immaginare che il lavoro che sta dietro la realizzazione di quest'importante *Barocco in Italia, Barocco in Boemia* rappresenti solo il secondo tassello di quella che dovrebbe diventare una riscoperta di più lunga durata.

Alle due "relazioni introduttive", dedicate da Sante Graciotti (con grande sensibilità e originalità) al ruolo svolto da Venezia nel progetto ideale di riforma di Comenio e da Jaroslav Pánek alla struttura della monarchia asburgica, seguono cinque sezioni molto ricche dedicate rispettivamente alla storia politica e culturale, alla filosofia, alla musica e al teatro, alla lingua e alla letteratura e, infine, all'arte. Se in alcuni interventi, soprattutto di studiosi cechi, si nota ancora un soffermarsi su questioni tradizionali della ricerca ceca sul barocco (la mentalità barocca, la cultura barocca, la tragedia della montagna bianca), a discapito di un approfondimento delle fonti archivistiche, in altri contributi di autori cechi (penso all'acuto studio "Correlazioni economiche e sociali della cultura barocca in Boemia" di Eduard Maur) e in diversi studi di colleghi italiani, molto più forte è stata la presentazione, quanto mai necessaria per un'area così poco studiata, di nuovi materiali d'archivio (si veda tra i vari esempi possibili l'interessante analisi di parte dei materiali contenuti nell'archivio

della congregazione per la propaganda della fede proposta da Domenico Caccamo, “La propaganda fide, la chiesa boema e la tolleranza *ad tempus* di Valeriano Magni”) o per la riscoperta dell’opera di personaggi quasi dimenticati dalla storiografia (penso al pionieristico “Giulio Solimano e Praga” di Jitka Křesálková). Nel corso del convegno il dibattito più acceso era seguito all’intervento di Jiří Pelán, dedicato allo spinoso problema del manirismo (“Sulla questione del *marinismo* nella poesia barocca ceca”), al quale si era opposto con una certa irruenza uno dei maggiori conoscitori dell’opera di Marino, Giovanni Pozzi (a sua volta autore del pregevole intervento “Il libro in Caramuel”). Casi specifici di concreti contatti culturali sono stati analizzati da Alena Wildová Tosi, che ha offerto una panoramica esauriente sulle radici ispiratrici della rielaborazione ceca dell’opera del gesuita italiano G.B. Manni *La prigionia eterna dell’inferno*, e da Martin Valášek, che ha ricapitolato i dati a nostra disposizione sull’enigmatico Václav Jandit, autore di una delle prime grammatiche del ceco dedicata a Gian Gastone dei Medici. Carattere più generale hanno avuto molti degli interventi riservati a teatro, musica e arti figurative, che hanno però, soprattutto per quanto riguarda l’apporto dei colleghi cechi, il grande merito di rendere accessibili anche al lettore italiano alcune scoperte recenti (si vedano almeno il bell’intervento di Milan Togner “I disegni di Agostino Ciampelli da una collezione morava e la decorazione della cappella di S. Andrea nella chiesa romana del Gesù” e il puntuale “L’influenza romana nell’architettura sacra praghese del Seicento e Jean Baptiste Mathey” del maggior esperto dell’argomento, Mojmír Horyna).

Alla luce dei risultati non del tutto felice si è rivelato il criterio di non limitare la scelta dei testi al solo Seicento, riservando a un’occasione successiva una quanto mai necessa-

ria indagine dei rapporti ceco-italiani del Settecento: i pochi interventi dedicati al “secondo tempo” del barocco sono infatti rimasti per lo più avulsi dal contesto. Se di un paio di interventi di studiosi italiani risulta molto difficile cogliere il rapporto con la realtà boema e il senso della loro presenza in questa sede (peraltro anche uno degli interventi più applauditi del convegno, “*L’Atalanta fugiens* di Michael Maier” di Paolo Pinamonti, sarebbe stato concettualmente più appropriato nel volume precedente), ancor più sorprendente è il testo semi-letterario di Marzio Pieri, peraltro non presente al convegno, “Hyp(n)condrie. L’impossibile incontro fra il vuoto allegorico e la lettera vuota di Praga”, sorta di parodia (ma molto in negativo) dello stile di Ripellino, pieno di giudizi campati in aria e di bizzarri accostamenti pseudoculturali (si veda un esempio tra i tanti possibili: “antibarocchi furono ugualmente – formidabile mostro trifauce – Benedetto Croce, Josef Stalin e Adolf Hitler”).

Al di là di questi piccoli appunti, peraltro inevitabili in un volume di queste dimensioni, indubbiamente *Barocco in Italia, Barocco in Boemia* si presenta come un importantissimo contributo allo stato delle nostre conoscenze su un periodo e sulle relazioni culturali ceco-italiane, rimaste vittima, dall’Ottocento sino a pochi decenni fa, di un clima culturale sfavorevole. E con un pizzico di quella sempre necessaria speranza utopica c’è da augurarsi con il curatore che “il patrimonio di intese, di idee, di passione intellettuale accumulato in questi anni non si disperda, ma seguiti a dare ancora i suoi frutti in un futuro a cui, accanto e a supporto della progettualità ‘economica’, solo la memoria – patrona dei nostri incontri e custode dei nostri valori – potrà assicurare una dimensione pienamente, o meglio ancora, alla lettera, radicalmente umana”.

Alessandro Catalano

eSamizdat 2004 (II) 2

Quadrimestrale di Slavistica

In questo numero contributi di:

Agnese Accattoli	Simone Guagnelli
Alessandro Ajres	Pavel Helan
Alessandro Amenta	Andrea Lena Corritore
Alessandra Andolfo	Nicoletta Marcialis
Stefano Bartoni	Leonardo Masi
Milly Berrone	Massimo Maurizio
Paola Bocale	Antonio Pane
Giulia Bottero	Riccardo Picchio
Giacomo Brucciani	Lorenzo Pompeo
Emanuela Bulli	Angelo Maria Ripellino
Alessandro Catalano	Marco Sabbatini
Marzia Cikada	Svetlana Samokhina-Trouvé
Sergio Corduas	Marina Sorina
Marco Dinelli	Massimo Tria
Elena Fedrigo	Federica Visani
Eleonora Gallucci	Alena Wildová-Tosi

Hanno inoltre partecipato Stefano Maria Capilupi, Tiziana D'Amico, Viktor Erofeev, Davide Giurlando, Ombretta Gorini, Sergio Mazzanti, Laura Piccolo, Catia Renna, Bianca Sulpasso e altri

www.esamizdat.it
